

Capítulo 6º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:

II. EL GESTO DE CORTE O MOVIMIENTO TERMINAL

6. 1. INTRODUCCIÓN.

En el presente capítulo vamos a tratar de estudiar el gesto con el que se soluciona otro gran *momento* de la obra musical: el momento de la conclusión del sonido. Los problemas que plantea el corte del sonido por parte de un colectivo de intérpretes, como son el coro o la orquesta, son, en muchos casos, semejantes a los del *momento* de comienzo del sonido, estudiados en el capítulo precedente; pero ahora por oposición: donde antes había que crear el sonido, ahora hay que callarlo, donde antes había que comenzar un movimiento, ahora hay que detenerlo.

Este acto que, insistimos, es *momentáneo*, tiene también los mismos problemas concomitantes: Comunió n psicológica muy intensa y unión visual de todos los intérpretes con el director, para evitar que nadie quede al margen del corte sonoro, lo que sería notorio y falto de todo rigor y calidad. De manera semejante al ataque, el corte del sonido y del movimiento está siempre acompañado de unas connotaciones concretas de potencia sonora (*dinámica*), que se habrá estabilizado, o que irá en *crescendo* o en *diminuendo*; y de velocidad (*agógica*), que igualmente puede estar estabilizada en el momento del corte, o ir en *ritardando* o en *acelerando*.

El gesto del corte o movimiento terminal requiere, por tanto, una técnica concreta y muy bien predeterminada, para obtener la repentina ausencia de sonido del coro o la orquesta. Un gesto muy preciso, tanto como el del ataque, para callar a todo el grupo o a una parte de él.

Si el corte no está bien resuelto, puede originar imprecisión en el final, y si el corte no bien resuelto es parcial, originará problemas de ritmo o de superposiciones armónicas indebidas, porque una voz que debería callar sigue sonando, o problemas de ausencias de sonido, porque alguna o algunas voces callan antes de lo que les corresponde. Las interpretaciones defectuosas por defecto de claridad en los gestos de corte y exigencia de su cumplimiento son frecuentísimas: finales deslavazados, abundantes silencios musicales que no existen en la partitura, mala o nula colocación de las consonantes finales del texto, son sólo algunas consecuencias de la no atención a este problema.

Vamos a estudiar el gesto de corte en diversas circunstancias, para lo que dividiremos nuestro capítulo en tres secciones:

- 1º. Corte final de obra sobre nota medida, o con duración determinada.
- 2º. Corte parcial, dentro de la obra, sobre nota medida.
- 3º. Corte final o parcial sobre nota con calderón.

Como se dijo también en el tema anterior, es muy difícil diseccionar un proceso, describir y explicar por escrito un gesto, a la vez técnico e intuitivo; en los tratados de dirección no se suele advertir de esta dificultad de explicar los gestos. Sin embargo es mucho más claro verlo que explicarlo. De nuevo insistiremos en la práctica frecuente de la dirección bajo la guía de un buen profesor-director. Los pocos ejemplos que aquí se proponen no pueden agotar las infinitas posibilidades que se dan en la realidad de la interpretación musical.

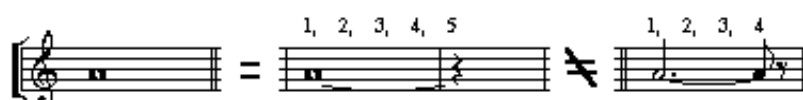
En los ejemplos con los que se ilustran los diversos casos de corte musical, la línea gruesa sobre el pentagrama significa la barra ideal de la dirección sobre la que se pulsan las partes del compás, el *tactus* o los apoyos rítmicos de las obras no sometidas a compás.

En las cercanías de cualquier corte parcial importante, y con más razón cuando se aproxime el corte final de la obra, el director deberá anticiparlo dirigiendo de memoria e intentando restablecer el contacto visual con todos y cada uno de los cantores o profesores instrumentales, que también harán lo mismo respecto al director; se entiende que la unión anímica o psicológica no se ha interrumpido desde el comienzo de la obra.

6. 2. EL CORTE FINAL SOBRE NOTA MEDIDA.

Hablamos en este primer apartado del gesto terminal en una obra que acaba en nota medida o de duración determinada. Es posible que no sea el caso más frecuente en la literatura musical coral, pero comenzamos por este supuesto de nota final con duración determinada para aplicar unos criterios métricos firmes muy válidos para la interpretación general de toda la música, en lugar de la indeterminación métrica que supone el calderón.

- En primer lugar recordemos el respeto por la *duración total* de los sonidos, que con frecuencia son abreviados en la última parte de su duración. Un sonido dura hasta su última parte completa o, dicho de otra manera, hasta el comienzo de la parte siguiente:

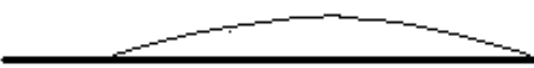


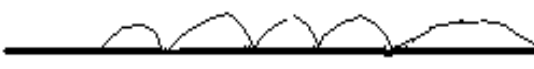
- En segundo lugar, las partes internas de un sonido sostenido, que no se mueve, no se pulsan. Es contradictorio *ver* a un director pulsando, o sea moviendo algo, que para el *oído* está inmóvil. Si el director pulsa las partes internas de un sonido más o menos largo, debería corresponder por parte de los intérpretes un marcaje del sonido en esas partes:




El director deberá medir mentalmente las partes internas de un sonido sostenido, en lugar de pulsarlas, o hacerlo muy levemente, como una guía métrica muy suave.

- En los casos frecuentes de una o más voces estabilizadas en un sonido de larga duración y el resto de las voces siguen moviéndose musicalmente, el director debe mantener inmóvil, en actitud de sostener, uno de sus brazos, el que corresponda a la ubicación de la voz que no se mueve, o el izquierdo, si son varias las voces inmovilizadas; con el otro brazo seguirá la dirección del resto de las voces. En principio, todas las voces deben *encontrarse* en el director: las voces que se mueven musicalmente, en su brazo móvil; las que están inmóviles, en el otro brazo que sigue pulsando. En un ejemplo cadencial como el siguiente:

Mano izquierda: 

Mano derecha: 



La mano derecha, en cuyo sector están situadas las contraltos, deberá seguir marcando el movimiento, mientras la izquierda se detendrá en actitud (palmas arriba) de sostener a las voces estables (sopranos y bajos); los tenores *se encontrarán* en la mano izquierda mientras están estables, (partes 1^a-3^a) y en la derecha cuando se mueven, previa comunicación visual con ellos.

Si ambas manos se mueven marcando siempre, las voces estabilizadas, las que no se mueven, *no se encuentran* en el gesto del director (el director no dirige para ellas) o, si se encuentran, deberán *marcar* al cantar cada una de las partes internas de sus notas con un acento para que haya correspondencia entre *lo que se ve* y *lo que se oye*:



Pero esta interpretación es antimusical.

- De la misma manera deben ser tratados los silencios. El silencio es un elemento musical imprescindible para la estructura y fraseo de la música; crea ambiente, tensión o relajación por lo que supone: ausencia de sonido; está pensado por el compositor, y su duración expresada en la partitura. Esta duración debe ser respetada con precisión y no con la

frecuente indeterminación métrica que caracteriza a los directores no formados o irresponsables. La buena interpretación de los silencios, el *saber estar callados*, aguantando la tensión de la ausencia del sonido, del no hacer nada, es una de las señales de madurez del director.

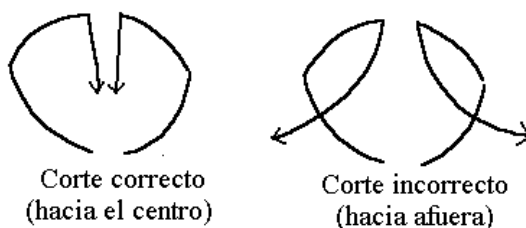
Los tiempos internos de un silencio de larga duración tampoco se pulsan, puesto que durante el silencio no se mueve musicalmente nada: es contradictorio *ver* al director moviendo sus brazos y *no oír* nada correspondiente a ese movimiento. El director piensa internamente los pulsos del silencio para obtener su exacta medida, pero no los pulsa.

- ¿Cómo se pasa de esta inmovilidad externa del director, característica de las notas o silencios de larga duración, al corte de dichos sonidos, o a la conclusión del silencio que conduzca al movimiento de los sonidos que les sucedan? Como siempre que algo deba comenzar a moverse, o cambie su movimiento: por medio de un *arsis* en la unidad métrica anterior. Esto es lo que estudiaremos a continuación y en las siguientes partes de este capítulo.

Pasemos a presentar algunos casos concretos de final sobre nota medida o de valor determinado. Estos casos, poco frecuentes, se darán sólo a partir del Siglo XVIII, cuando se empieza a usar el *calderón* final como signo de prolongación del sonido. En las épocas anteriores, Renacimiento y primer Barroco, la nota larga final (normalmente una *cuadrada*) tiene sentido de duración larga y no definida, semejante el *calderón* moderno. Por tanto, no entran como casos en los que aplicar los criterios que se dan en esta parte. El *calderón* que ocasionalmente pueda estar en estas notas finales será estudiado en la tercera parte de este capítulo.

6.2.1. Final en nota larga con dinámica en *forte* o *fortissimo*. Se llega él con el gesto muy amplio, elevado y cargado de energía y tensión, proporcionado a la sonoridad. Se detiene el movimiento de los brazos sin perder la tensión, o incluso acrecentando la tensión en un leve *crescendo* de brazos para que dicha tensión no decaiga por parte de los intérpretes, que también consumen mucha energía, mientras se mide mentalmente la duración del sonido final: desde ahí, el director hace un gesto poderoso hacia el centro y hacia abajo para cortar el sonido. Este gesto coincide con el final de la última parte de la nota o, dicho de otra manera como antes, con el principio de la parte siguiente.

El director debe evitar dos cosas en este tipo de gesto poderoso: la primera, perder el equilibrio por la energía de su gesto, para lo que se clavará bien sobre el suelo con los pies un poco separados. La segunda cosa a evitar es hacer el gesto de corte hacia afuera del cuerpo del director, en una especie de desparramar, espantar o echar fuera la música.



Las manos del director normalmente quedarán cerradas, como consecuencia de la tensión del corte.

En cuanto a la interpretación de este corte sobre *f* o *ff* por parte del coro hay que evitar que éste produzca un *sf* coincidiendo con el poderoso corte, así como la absoluta coincidencia de la consonante final del texto, cuando ésta exista.

Final del Coro *Ah, Miser Catulle* (6 v.m.) de *Catulli Carmina* (nº XI) de Carl Orff:

El director viene dirigiendo con gran energía; por el carácter *marcato* de este final, incluso puede subdividir a la negra. Cuando llegue a **A**, no pulsará más, sino quedará quieto con las palmas arriba, con gran tensión de brazos y manos; podrá abrir lentamente el gesto aún más, para que no decaiga la potencia, mientras cuenta mentalmente los tiempos 1, 2, 3, 4, y al comenzar el tiempo 5 (**B**) hará el vigoroso gesto de corte hacia el centro y hacia abajo, cerrando las manos enérgicamente para detener el sonido y quedarse con él.

Instintivamente, en el tiempo anterior al corte (tiempo 4) se hace una leve elevación gestual, que no es sino un *arsis* de aviso de que el corte tendrá lugar en la unidad métrica siguiente (tiempo 5). Este *arsis* de aviso de corte no es imprescindible en estos finales en *f* o *ff*, ya que, a causa de la tensión y esfuerzo a que están sometidos los intérpretes están muy predispuestos al corte y éste, además, es muy visible.

6.2.2. Final en nota larga con dinámica en *mezzoforte*, *piano* o *pianissimo*. Se llega a él con un gesto mediano o pequeño, proporcionado a la dinámica del final de la obra. Las manos están trabajando expresivamente y pueden llegar al acorde final en posición hacia abajo sobre todo en *p* o *pp*. Sin pulsar externamente las partes de duración de la nota final, quedará inmóvil en su gesto si no hay variación dinámica (en este caso puede ayudar un levísimo *crescendo* gestual para no decaer dinámicamente), o disminuirá o cerrará gradualmente el gesto en caso de *diminuendo*; contará mentalmente los tiempos de duración de la nota final y, **en el tiempo anterior al corte, hará un *arsis* obligado de aviso** cerrando los dedos en el momento del corte, que es la *thesis* del

arsis dado. Este *arsis*, al ser de aviso, no necesita apenas carga energética y asegura la total sincronía del corte musical. Será tanto más leve cuanto más suave es el acorde. La ausencia de este *arsis* de aviso origina un final inconcreto por la sorpresa que causa.

Los finales de este tipo son muy poco frecuentes: lo normal es el uso del *calderón*. Pero si un autor utiliza una nota medida es porque quiere exactamente esa duración y eso es lo que el director debe respetar.

Final de *Pregiera semplice di Sto. Francesco* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García:

En estos compases finales tenemos una importante gradación dinámica en *diminuendo* desde *f* hasta *ppp*, a la que corresponde una disminución de la amplitud gestual con la pérdida de tensión consiguiente, un pase gradual del gesto *marcato* al *legato*, como se intenta reproducir sobre la línea gruesa puesta sobre el ejemplo musical (línea que, recordamos, representa la barra de la dirección sobre la que se pulsan las partes del compás). Cuando se llega al acorde final, que dura cinco partes, el director detiene su gesto (que será pequeño) en ese momento y lo va haciendo gradualmente más pequeño (de *p* a *ppp*) mientras cuenta mentalmente los tiempos 1 al 4; el tiempo 5 (A) lo señala con un levísimo *arsis* para avisar del corte que hará a continuación coincidiendo con la pulsación del tiempo 6 (B). Finalmente, en este caso, el director quedará inmóvil con la mano en esa pulsación, por razón del calderón sobre el silencio final. Pero tanto del calderón como del *silencio marco* que debe cerrar la obra hablaremos más adelante en este mismo capítulo.

Aunque este tipo de final, como se ha dicho antes, es poco frecuente, pero, precisamente por eso, cuando se presenta, es intencionado por parte del autor, se proponen a continuación otras obras contenidas en las Antologías Corales de R. Rodríguez, con final sobre nota medida más o menos larga (dos partes del compás o más), para su análisis y práctica, si se cree conveniente. Cada caso plantea problemas distintos, por la mayor o menor duración del acorde, por la velocidad del *tempo* y por la distinta variabilidad de los parámetros de agógica y dinámica. (Entre paréntesis se pone la unidad métrica de la pulsación):

- Lied *Ich fuhr über meer* (3 v.i.) de Gustav Jenner (Ant. Coral III, p. 24) (♩).
- *Kyrie* y *Agnus Dei* (3 v.m. y Órg.) de la *Missa "Laudate, pueri"* de Kees Bornewasser (Ant. Coral VI, p. 32 y 33) (♩).

- Motete *Ave, Maria* (2 v.i.) de Antonio Martínez Oliva (Ant. Coral I, p. 31) (♩).
- Canción *Cuando la soledad me abriga* (2 v.m.) de Katalin Székely (Ant. Coral II, p. 36) (♩).
- Canción popular mejicana *La Valentina* (3 v.m.) de Alain Langrée (Ant. Coral VI, p. 43) (♩).

6.2.3. Final en nota breve. Veamos aquí el caso de nota final que ocupa una sola unidad métrica. (A este caso se puede equiparar el del acorde final que ocupa una unidad métrica y media, pues es una manera gráfica del autor de asegurar que no quede corta la nota final).

El director pulsará sobre el último sonido (que dura una parte o unidad métrica) un *arsis* más o menos potente, según la intensidad del final, para dar el corte en la unidad métrica o parte siguiente

Veamos el final de la Canción *Un cygne* (4 v.m.) (nº 2 de las *Seis Canciones*) de P. Hindemith (Ant. Coral VII, p. 71):

La obra en compás C, tiene como *tempo Lento* (♩ = 60-66). El final es absolutamente calmado en *pp* con leve *cresc.* y *dim.* en el último inciso. De esta manera, el ataque de la síncopa del penúltimo compás y el contratiempo siguiente (partes 3ª y 4ª) son algo más amplios de gesto para caer en el último compás. En este compás, la 2ª parte no se pulsa; la 3ª tiene una pulsación muy leve (pequeñísimo *arsis*) para colocar en su sitio la negra final (4ª parte). Esta última parte se pulsa algo más (*arsis* de aviso) para cerrar la mano en el pulso siguiente (1ª parte imaginaria) produciendo en ese instante el corte del sonido.

Este tipo de grafía para un final sobre nota breve es un poco frecuente, y está bien escrito para conseguir su realización correcta por parte de un director bien formado. Pero también es frecuente el que esas notas queden disminuidas en su duración, reduciéndose a corcheas (mitad o tercio de tiempo, según los compases) o incluso duraciones menores. Por ello algunos finales de este tipo se escriben de alguna de estas maneras que, esquemáticamente, transcribimos a continuación:

Estimamos que la intención del autor, al escribir estas formas de final, es asegurarse la

duración total de la nota final (♩) y no molestar al director e intérpretes con otro tipo de complicaciones. Insistimos en que lo que se pretende es la duración total de la nota final y, por tanto, su interpretación, en lo que respecta al gesto de corte, es como se ha explicado en el ejemplo de P. Hindemith.

Pueden analizarse y practicarse otros ejemplos de final medido sobre nota breve, que siempre aportarán abundancia de posibilidades distintas y experiencia en su solución:

- Canción *Narrat omnis homo* (3 v.m. y B.c.) de Valentín Rathgeber (Ant. Coral VI, p. 25) (♩).
- Coro *So aber Christus in euch ist* (3 v.m.) del Motete N° 3 *Jesu, meine Freude* de J.S. Bach (Ant. Coral VIII, p. 29) (♩).
- Coro *Ah, se intorno* (4 v.m. y Orq.) de *Orfeo y Euridice* de C.W. Gluck (Ant. Coral IV, p. 29) (♩).
- Canción *Viva tutte le vezzose* (3 v.m.) de Felice Giardini (Ant. Coral VI, p. 26) (♩).
- Villancico *Oye, pues, divino Amor* (3 v.m. y Orq.) de Antonio Rodríguez de Hita (Ant. Coral IX, p. 36) (♩).
- Divertimento *A.B.C.* (3 v.i.) de W.A. Mozart (Ant. Coral III, p. 19) (♩. ó ♩).
- Canción *Los Alpes* (3 v.i.) de Fr. Silcher (Ant. Coral III, p. 21) (♩).
- Lied *Auf ihrem Grab*, Op. 41 n° 4 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 34) (♩).
- Lied *O wie sanft die Quelle sich*, Op. 52 n° 10 (4 v.m. y Piano a 4.m.) de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 56) (♩).
- Canción *Ignoro el color de la sombra* (3 v.m.) de Katalin Székely (Ant. Coral VIII, p. 60) (♩).
- Canción de cuna *Nana de la negra flor* (3 v.bl.) de Manuel Pérez (Ant. Coral III, p. 32) (♩).
- Canción popular granadina *Que te tengo que querer* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IX, p. 61) (♩).
- Canción popular andaluza *¡Ay, morena!* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 54) (♩. ó ♩).

6.2.4. Final en nota muy breve. Tiene lugar este final cuando la última nota es menor en duración que la unidad métrica. El corte, con el cierre de dedos consiguiente, es simultáneo al pulsar de la última nota, si la obra es rápida, como en la Canción popular granadina *Ojos traidores* (4 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 53):

The image shows a musical score for the song 'Ojos traidores' by Ricardo Rodríguez. Above the score is a diagram of a conductor's gesture, consisting of four distinct, rounded movements, with the final one marked with a large 'A'. The score itself is for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are 'tra-la-la-la-la-la' repeated in various patterns. Performance instructions include 'poco rit.' (rhythmically slower) and 'rápidamente' (rapidly). The score ends with a final note that is shorter than the metric unit, as indicated by the conductor's gesture diagram.

Esta obra, escrita en compás **3/8** y en *tempo Allegro rítmico*, tiene como unidad métrica de pulsación la negra con puntillo (♩.). Las secciones rítmicas (primera y tercera, a la que pertenece este final) se dirigen con bastante amplitud gestual, a la vez que precisión. El corte sobre la corchea final es coincidente con la pulsación de dicha corchea, con un cierre de dedos muy enérgico e instantáneo, como para detener instantáneamente una máquina que marcha apresurada, o quedarse con un objeto que te lanzan desde lejos con fuerza.

En obras de *tempo* moderado o lento se puede medir suficientemente la breve nota final, cortándola en su justo momento en la subdivisión conveniente, de manera algo parecida al final sobre nota breve (Nº 3). Véase el final de **Chumbera** (4 v.m.), Nº 4 de los *Seis Caprichos* de Juan-Alfonso García, sobre poemas de Federico García Lorca:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 3/8 time. The first measure is marked 'Tutta forza' and the second 'poco rit.'. The lyrics are 'I - nex-pli - ca - ble.' and 'I - nex-pli - ca - ble.'. Above the staff, there are two diagrams labeled 'A' and 'B' showing the timing of the final note and the subsequent gesture.

La obra está en compás binario (♩) y tiene como *tempo*: **Intenso e marc.** (♩ = 78). Este final *tutta forza* exige una dirección como pocas veces se utiliza en la música coral: con el máximo de carga energética y de amplitud gestual con carácter muy marcado, casi rudo. De esta forma, *poco rit.* el final, se pulsa la última blanca '-ca-', abriendo el gesto aún más si cabe durante su duración, y se cae sobre la negra final '-ble.' (A) subdividiendo esta parte del compás, para hacer una segunda pulsación sobre el silencio de negra (B), en el que se cierran enérgicamente las manos para detener esta potente música. El director debe clavarse muy bien en el suelo durante esta obra, pero especialmente en este final para no perder el equilibrio en su brusco corte.

Las siguientes obras tienen finales sobre notas de valor muy breve (menor que la unidad métrica) que plantean diversos problemas dignos de analizarse y practicarse:

- Madrigal *Alla caccia* (2 v.i.) de Saverio Mercadante (Ant. Coral I, p. 24) (♩.) (final: ♩).
- Lied *Ich hab die Nacht geträumet* (3 v.bl.) de J. Brahms (Ant. Coral III, p. 23) (♩.) (final: ♩).
- *Variaciones "Papageno"* (2 v.bl.) de Carlos Villalón (Ant. Coral I, p. 35) (♩.) (final: ♩).
- *Chorstudien N° 2* (3 v.m.) de Hermann Regner (Ant. Coral V, p. 31).
- Canción popular andaluza *La Tarara* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 67) (♩) (final: ♩ *allegro deciso*).

6.2.5. Finales medidos combinados. Vamos a ver, bajo este epígrafe, los casos de procesos cadenciales en los que una voz se estabiliza en su nota final, mientras otras voces se siguen moviendo hasta encontrar su sonido final. Estos casos son poco frecuentes con un final

medido, mientras abundan mucho más en los casos de calderón final, como en tantas obras del Renacimiento (recuérdese que la nota cuadrada final equivale al calderón moderno). El proceso cadencial desde que una de las voces se estabiliza puede ser más o menos corto o largo.

El principio de dirección a aplicar es el explicado al comienzo de este capítulo: Si una voz se estabiliza o no se mueve, esta voz debe encontrarse en algún elemento inmóvil del director, normalmente la mano que coincide con la situación de la voz (S. y T. en la mano izquierda; C. y B. en la mano derecha). Esta mano quedará inmóvil pero activa, con la palma hacia arriba o hacia abajo o cambiando, según convenga por la dinámica correspondiente. La otra mano continuará las pulsaciones del compás para las voces que siguen moviéndose musicalmente, hasta que ambas manos dibujen el *arsis* de aviso del corte final.

Si las voces que se estabilizan son más de una y de distinto sector, se debe escoger normalmente la mano izquierda para ser inmovilizada (recuérdese que se trata de una inmovilización activa o dinámica) y dedicar la mano derecha a la continuación del movimiento musical hasta su final.

Veamos el sencillo ejemplo planteado en el final de la sencilla Canción popular española de Navidad *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de Luis Urteaga (Ant. Coral V, p. 33):

The image shows two hand diagrams at the top, labeled 'Mano izquierda' and 'Mano derecha', illustrating the conductor's hand positions. The left hand is shown with a large, sweeping arc that tapers towards the end, marked with 'A' and 'B'. The right hand is shown with a series of smaller, rhythmic arcs. Below these diagrams is a musical score for Soprano (S.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: 'va-mos sin tar - dar. / quees-tá nues-tro bien.' The score shows the vocal lines and the corresponding hand movements for each voice part.

Esta obra tiene como tiempo *Allegretto*. La unidad métrica de la pulsación es la negra (♩). El final mantiene la velocidad fundamental sin retardo alguno y va de *f* a *p*. El gesto en este final comienza amplio y enérgico, con ambas manos; la mano izquierda quedará quieta y enérgica (en el 2º compás) sosteniendo a las sopranos; irá perdiendo rigor y volviendo gradualmente la palma hacia abajo para aplacar el sonido, mientras la mano derecha sigue dirigiendo el movimiento musical de tenores y bajos cada vez menos marcado y más ondulado (como corresponde al diseño melódico de estas voces). En la última negra (A), ambas manos dan un pequeño *arsis* de aviso del corte que se produce en la parte siguiente (B) (silencio de corchea). En el momento del corte se pronuncia la consonante final ('r' o 'n'). Las manos quedan suspendidas después del corte por el calderón sobre dicho silencio (aunque de esto se hablará más adelante).

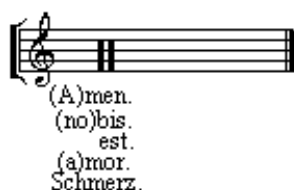
Otros ejemplos de finales medidos combinados, más o menos cortos o extensos, que se pueden encontrar en las Antologías Corales, para su análisis y práctica. (Como siempre, la nota entre paréntesis indica la unidad métrica de la pulsación de la obra):

- Lied *Weiche Gräser im Revier*, Op. 65 nº 8 (4 v.m. y piano a 4 m.) de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 59) (♩). El Coro entero se estabiliza, mientras el piano prosigue con varios acordes que también deben ser dirigidos.
- Canción de cuna *Berceuse* (4 v.m.) de E. Grieg (Ant. Coral VII, p. 62) (♩).
- Canción *Baladilla de los tres ríos* (3 v.m.) de Vicente Emilio Sojo (Ant. Coral VIII, p. 49) (♩).
- Canción popular asturiana *En San Vicente* (3 v.i.) de Rafael Benedito (Ant. Coral III, p. 35) (♩).
- Canción popular italiana de Navidad *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant. Coral VI, p. 39) (♩).
- Canción popular granadina *Canción galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral III, p. 34) (♩).
- Canción popular noralemana *As en Krink, so loopt de Tiden* (3 v.m. y Piano) de Hellmut Wormsbächer (Final B) (Ant. Coral IX, p. 65) (♩).
- Canción popular cántabra *La vi llorando* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral V, p. 35) (♩).
- Habanera *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 99) (♩).
- Canción popular andaluza *El canario* (2 v.m.) de Laura Rojas (Ant. Coral II, p. 43) (♩).
- Canción popular andaluza *Madre, mi carbonero* (3 v.m.) de L. Rojas (Ant. Coral VI, p. 44) (♩).

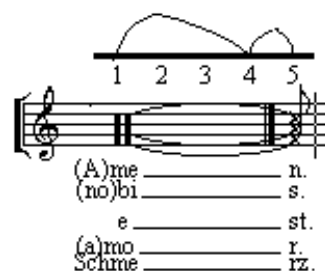
Para terminar esta primera sección sobre el corte del sonido, debemos llamar la atención sobre el caso de corte sonoro sobre sílaba terminada en consonante. Es lógico que el sonido va sobre sólo las vocales, salvo en algunas obras contemporáneas, en las que el autor pida alguna consonantización o sonido sobre consonantes, sonoras o no, por ejemplo, la boca cerrada (b.c. o ‘m’). Se deben excluir, por tanto, como erróneas y faltas de rigor interpretativo, aunque a cierto público parece gustarle, las consonantizaciones de algunos coros sobre la ‘n’ final de la palabra ‘Amen’ de tantas obras religiosas latinas (sonorizan la ‘n’ durante toda la duración del acorde final). La consonante final se pronuncia exactamente en el momento del corte.

Supuesta la necesidad de la correcta pronunciación o articulación del texto, de la que se hablará en la segunda parte de este tratado, es preciso un cuidadísimo esfuerzo por parte del director y la correspondiente atención por parte de los cantores para la sincronía de la puesta de dicha consonante.

L o q u e
normalmente se
escribe así:



Se debe interpretar así:



6.3. EL CORTE PARCIAL SOBRE NOTA MEDIDA.

Vamos a aplicar ahora todo lo explicado sobre el corte medido (final) a los muchos cortes

que tienen lugar durante la interpretación de una obra. Estos cortes se deben a la presencia de silencios que separan las frases de la obra, pero que no interrumpen de ninguna manera el discurso musical. En este apartado combinaremos el gesto de corte (de una frase que termina) en cualquiera de sus variedades, que estamos estudiando, con el de ataque (de una frase siguiente) en cualquiera de sus variedades, que estudiábamos en el capítulo anterior.

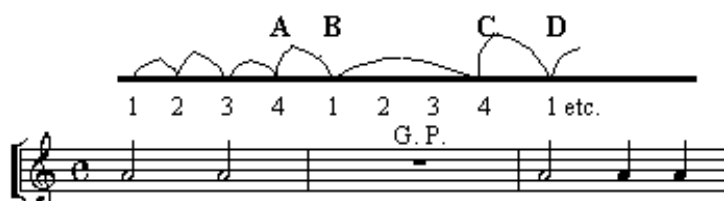
Estos cortes fraseológicos durante el transcurso de la obra son, a menudo, tratados arbitrariamente en cuanto a su métrica, resultando interpretaciones inexactas métricamente, bien porque los silencios largos se acortan por no saberlos mantener o no saber qué hacer durante ellos, bien porque silencios de corta duración se aprovechan para hacer paréntesis o paradas métricas largas o de tiempo impreciso, troceando la obra musical de manera no pretendida por su autor.

6.3.1. Corte parcial medido seguido de silencio de larga duración. Un silencio es de larga duración cuando dura al menos dos o más unidades métricas. Si el silencio ocupa íntegramente todo un compás se denomina “gran pausa” (G. P.), sobre todo en el argot orquestal.

Este caso es el más fácil en cuanto a la resolución de los varios problemas que se plantean en este corte, que son:

- corte del sonido de la frase que termina, con el *arsis* de aviso correspondiente en la unidad métrica anterior a la de corte,
- medida del silencio (medida mental, no pulsada, o sólo muy levemente pulsada) y
- ataque de la frase siguiente con *arsis* en la unidad métrica anterior.

El esquema métrico de este supuesto podría ser, por ejemplo:



Para cortar la frase que termina en el primer compás se marca el pequeño *arsis* de aviso de corte en la parte 4ª (A), *arsis* que tendrá su *thesis* en la parte 1ª del segundo compás (B) en la que se cortará el sonido con el cierre de los dedos. Las partes 2ª y 3ª de este compás no se pulsan, puesto que nada se mueve, o se pulsan levemente sólo de modo indicativo. Por fin, en la parte 4ª (C) se da un *arsis* acomodado al *tempo*, *dinámica* y *carácter* de la frase que comienza en el compás siguiente (D).

El caso de silencio de compás entero o “gran pausa” sólo aparece en obras corales de gran envergadura y duración, por lo que es poco frecuente su presencia. Cuando ocurre, la tensión que provoca la ausencia del sonido es de gran efecto dramático y hace falta mucha madurez interpretativa para saber observar el silencio y conseguir dicha tensión.

Tenemos un caso en la sección final (E) de *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de la *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García sobre poemas de San Juan de la Cruz. Cuando el Pastorcico se encumbra al árbol (la cruz) y abre sus brazos para morir, el gran silencio naturalmente significa la muerte (recurso, por otra parte, frecuente en los compositores). La obra se encuentra en la

Antología Coral IX, p. 49 ss. Y el caso presentado en las pp. 54-55:

Diagram above the score: A B C D
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 etc.

Tempo markings: rit., largo, In tempo

Lyrics:
S. do dee - llos, el pe - cho
A. do dee - llos, el pe - cho
T. do dee - llos, el pe - cho del

Para aplicar el proceso del esquema métrico anterior al ejemplo real adjunto, deberemos hacer caso omiso del calderón con el que finaliza la frase del compás 2, ya que el calderón aún no se ha estudiado. Por lo demás, tenemos: una frase que termina en un tiempo lento, muy ligado y en retardando; el corte del sonido es en (B) con su *arsis* de aviso (A). En la medida mental o muy leve del silencio se recupera el *tempo* alterado por el *rit.* La frase que sigue en (D) tiene su *arsis* de ataque *piano* en (C).

Son algo más frecuentes los cortes fraseológicos con silencio de gran duración, aunque menor que la “Gran Pausa”. Véase un ejemplo en la *Cantiga de loor a Santa María* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar:

Diagram above the score: A B C D
1 2 3 1 2 3 1 etc.

Tempo markings: cresc. poco, dim., Lento e misterioso

Lyrics:
S. mui con - tra na - tu - ra. Et pois ten
A. mui con - tra na - tu - ra. Et pois ten
T. mui con - tra na - tu - ra. Et pois ten

La obra se está pulsando, en este momento de conclusión de la frase, *allegrementе mosso*. La acentuación contra la naturaleza del compás está plenamente de acuerdo con el texto (“mui contra natura”). El proceso explicado a propósito del esquema rítmico se cumple: corte del sonido de una frase (A) con su *arsis* de aviso correspondiente (B); ataque de nueva frase (D) con su *arsis* también correspondiente en la parte anterior (C). Como en el ejemplo anterior, también hay que cambiar de *tempo* al llegar al silencio (B), en este caso *lento*, e incluso de carácter (*misterioso*). Lo que pasa en este caso es que se ha acertado la distancia entre el corte (B) y el *arsis* (C) que están en tiempos consecutivos.

Todavía permanecemos en este apartado del silencio de larga duración si acertamos éste

en una mitad o tercio de tiempo para producir una entrada a contratiempo binario o ternario. Veamos estos esquemas métricos:

The image shows three musical staves illustrating metric patterns. The first staff is in 2/4 time and shows a sequence of notes grouped into three sections: A (notes 1-4), B (notes 1-2), and C (notes 3-4). The second and third staves are in 3/4 time and show similar sequences with notes grouped into three sections: A (notes 1-4), B (notes 1-2), and C (notes 3-4). Above each staff, there are curved lines representing the conductor's hand movements for each section.

En todos ellos tenemos: un corte de frase que coincide en (B), precedido por su *arsis* de aviso (A); una unidad métrica de separación en silencio entre el corte (B) y el *arsis* de ataque (C), en este caso de contratiempo binario en el primer caso, o ternario en los esquemas segundo y tercero. El director, por tanto, tiene espacio temporal o métrico para separar los distintos elementos gestuales del proceso: *arsis*-aviso de corte (A) | corte (B) | *arsis* de ataque (C).

Este proceso lo podemos ver aplicado en la canción *Señor, me cansa la vida* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (cc. 25-26):

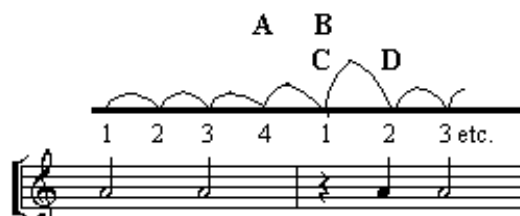
The image shows a musical score for the song "Señor, me cansa la vida". Above the staff, there is a conductor's hand gesture diagram with three sections labeled A, B, and C. Section A corresponds to the first two measures, B to the third measure, and C to the fourth measure. The score includes lyrics: "con el mar a so - las. tú y yo". Performance instructions include "rit. e dim." and "Un poco más movido". The score is in 4/4 time.

Pausadamente y con expresión pone el autor en el encabezamiento de la obra, y con este tiempo y carácter llegamos al momento propuesto. El director, después de un *ff* anterior que ha disminuido, viene dirigiendo onduladamente, con gesto pequeño y ahora retarda y disminuye. Lo que ahora nos interesa es que el director avisa el corte con un pequeño *arsis* en la 2ª parte del tercer compás (A), y corta efectivamente cerrando sus dedos en la 1ª parte del cuarto compás (B) (atención a la 's' final). Esta parte ya es *un poco más movido* y en la 2ª parte (C) se produce el *arsis* de ataque sobre el que Sopranos y Contraltos entran en contratiempo al unísono; este ataque es suave, pero siempre algo pronunciado para mover esta entrada en contratiempo. (En este momento muchos coros mueven el tiempo mucho más de lo que el autor expresa).

6.3.2. Corte parcial medido con silencio de corta duración. Consideramos en este apartado la separación de frases por un silencio que ocupa sólo una unidad métrica o parte de ella.

Este caso nos presenta por vez primera la novedad de un gesto directorial complejo en el que se unen en una misma pulsación el final del gesto de corte de una frase con el *arsis* de ataque de la siguiente.

El esquema métrico puede ser el siguiente:



El final de frase se produce al comenzar la 1ª parte del segundo compás (B); para coordinar el corte se habrá dado un pequeño *arsis* de aviso en la unidad métrica anterior (A). La siguiente frase comienza en la 2ª parte del segundo compás (D), necesitando su *arsis* de ataque en la unidad métrica anterior (C). La complejidad del gesto consiste en la coincidencia del momento del corte (B) con el *arsis* de ataque (C): en el momento de unir las manos para concluir el gesto de corte (B), el director produce la sacudida característica del *arsis*, con su energía y características condicionadas a la naturaleza del comienzo de la nueva frase.

Este tipo de corte es mucho más frecuente que los anteriores en obras corales, incluso de pequeñas proporciones. En la Canción *Negra sombra* (versión para 4 v.m.) de Juan de Montes (Ant. Coral IV, p. 37) aparece en varias ocasiones, la primera en los cc. 11-12, que se escriben a continuación:

Estamos en el prelude de esta célebre Canción sobre texto de Rosalía de Castro. El aire *Lento*, su carácter *dulce y melancólico* y su dinámica suave han provocado una dirección ondulada con gesto pequeño; dentro de él hay un *arsis* más marcado: el que prepara el *sf* de la 2ª parte del primer compás. Aplicando el proceso explicado en el esquema rítmico anterior, tenemos: *arsis* de aviso de corte en (A); corte efectivo de la frase en (B); conversión del corte en *arsis* (C) para

atacar la nueva frase en (D).

En este ejemplo, la transformación del corte (B) en *arsis* (C) es sencilla, ya que permanecen el mismo compás, *tempo*, dinámica y carácter. Si en este momento varían uno o más de estos elementos esa transformación se vuelve tanto más trabajosa y, por tanto, debe ser más estudiada, cuantos más elementos varíen entre una y otra frases. De cualquier modo, toda la nueva información agógica, dinámica y de carácter para empezar la siguiente frase debe estar contenida en el *arsis* del momento C.

Aún podríamos reducir la separación entre frases a sólo una mitad o tercio de unidad métrica, produciéndose una entrada a contratiempo: se aplicaría el mismo proceso, ya que el *arsis* de contratiempo se marca sobre la misma unidad métrica en la que se produce dicho contratiempo. El esquema rítmico podría ser alguno de los siguientes:

En estos tres casos esquemáticos tenemos:

- un corte (B) con su *arsis* de aviso en la unidad métrica anterior (A).
- un silencio menor que la unidad métrica que ocasiona una entrada a contratiempo, cuyo *arsis* de ataque coincide con el silencio y con el corte de la frase anterior (C). Este *arsis* deberá llevar la nueva información agógica y dinámica que corresponda al comienzo de la nueva frase.

Aplicando esta esquematización a una obra concreta, traemos de nuevo *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de la *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García, sobre poemas de San Juan de la Cruz: en su Sección D, c. 5 (Ant. Coral IX, p. 53):

C D
A B

1 2 3 4 1 2 3 4 1 etc.

Sostenuto
sempre fe con aspereza

S.
A.
T.

¡Ay, des-di-cha-do dea-quel que de mia-mor ha he-cho au-sen-cia

¡Ay, des-di-cha-do dea-quel que de mia-mor ha he-cho au-sen-cia

El lamento del Pastorcico está expresado con este fragmento politonal que se debe interpretar *sempre fe con aspereza*. En este contexto, la dirección debe ser muy marcada y amplia (se podría pensar en la subdivisión de las corcheas del primer compás), llegando al segundo en donde nos encontramos la separación fraseológica que queremos comentar: La 1ª parte de la blanca no se pulsa demasiado, solo lo imprescindible para pasar a la 2ª parte que tiene más altura por ser *arsis* de aviso (A) para cortar en la 3ª parte (B). En ese momento convertimos el corte en *arsis* (C) por una enérgica sacudida para dar la entrada en contratiempo; (D) no es más que la *thesis* del *arsis* de ataque. También en este caso en la segunda frase sigue el mismo *tempo*, dinámica y carácter de la primera, lo que siempre aporta facilidad al proceso.

6.3.3. Corte parcial sin silencio. Es el caso más abundante de separación de frases o de elementos fraseológicos menores (semifrases, miembros de frase, incisos, etc.) y recibe el nombre de **cesura**. La cesura va unida obligatoriamente a la respiración que, como se ha dicho en otro lugar, además de una necesidad fisiológica del cantor, es un medio de fraseo y un recurso expresivo, sin el que no se entendería el discurso musical.

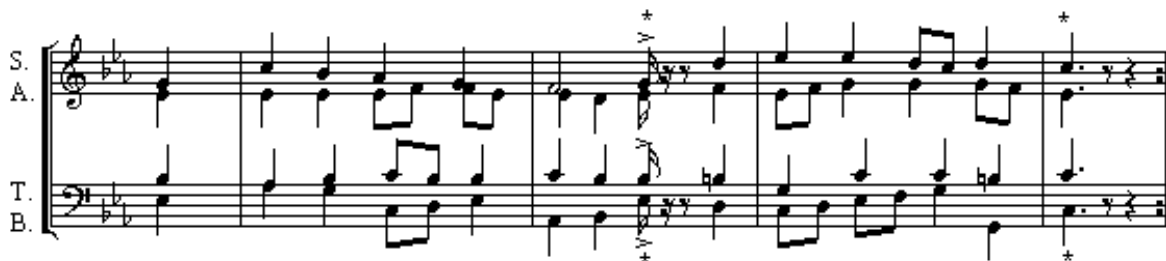
Como se comentó en dicho lugar (Capítulo 3º, El estudio de la partitura coral), los compositores suelen ser descuidados en anotar las respiraciones, salvo excepciones entre las que hay que contar a la Escuela Granadina. Queda a la responsabilidad del director la anotación de estas respiraciones, dependiendo del fraseo musical, que debe estar normalmente en sintonía total con el fraseo literario. De lo que se deduce que no toda cesura o respiración intermusical es un final de frase, pero para el tratamiento interpretativo, esta distinción es probablemente indiferente.

Como la métrica del compás debe ser constante (aunque no maquinal), la interpretación de la cesura o respiración intermusical sólo es posible acortando algo la nota última para respirar sobre el fragmento *robado* a ese sonido. Y aquí reside un arte especial interpretativo que sólo poseen algunos directores que, a su vez, lo transmiten a sus coros: la serenidad, la elegancia de ese corte, para que el sonido se oiga suficientemente, no sea demasiado corto, haya tiempo para todo (para el sonido, para la respiración) sin perder el *tempo*. Este problema tiene su presencia, sobre todo, en cesuras o respiraciones sobre figuras de valor igual a la unidad métrica de la obra (por ejemplo ♩ en compás C); en valores más largos (por ej. ♩ ó ♩.) el problema queda más disimulado.

expresivos por el uso consciente de la fragmentación o la unión con cesuras.

La mayoría de las interpretaciones corales son descuidadas con las respiraciones: acortan mucho la nota final para tomar aire y con frecuencia cargan esta última nota, cuando es breve, con un acento en contra del texto por el corte brusco que producen sobre ella.

En la interpretación del Coral anterior, es frecuente escuchar cosas así:



En casos así, el arte interpretativo del coro está aún en un estadio muy primitivo.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en ciertas ocasiones las cesuras requieren la **inclusión de una unidad métrica no escrita**, para ayudar al sentido fraseológico de la obra musical. Esto se da en cambios de letra, de período o sección musical. En el Renacimiento es comprensible que se den estos casos por la limitación de la grafía de la época (imposibilidad de utilizar otros compases que los binarios o ternarios). Es bueno incluir esta unidad métrica en silencio no escrita en los cambios de sección, por ejemplo:

- en el paso del estribillo a las coplas, o de la segunda copla al estribillo en los Villancicos y similares.
- en el paso del cuerpo del Responsorio al verso, y del verso a la respuesta, en los Responsorios.
- antes del comienzo de la *secunda*, o *tertia pars*, etc. en los dobles y triples madrigales o motetes.
- en las dobles líneas divisorias que separan las secciones distintas de cada una de las partes de una Misa: *Kyrie* || *Christe* || *Kyrie*; de la misma manera las divisiones del *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, etc.

En obras recientes, el autor podría prever las cesuras por la modificación de compases necesaria, pero a veces no lo hace por comodidad o previendo la lucidez del intérprete. Como en tantas ocasiones, se trata de algo indecible, que pertenece a la experiencia y buen sentido musical del intérprete -el director en nuestro caso- para hacerlo solamente en ocasiones muy puntuales y en razón de la diferenciación fraseológica, de la arquitectura formal, y de mostrar mejor al oyente esa arquitectura o estructura formal, dividiendo con una unidad métrica de silencio (que no existe en la partitura) secciones distintas de una obra que aparecen yuxtapuestas, si acaso separadas por una doble línea divisoria.

En estos casos no es lógico el criterio del respeto escrupuloso a la partitura, que a veces se vuelve imposible. Tampoco es lógico aprovechar esta licencia de insertar una unidad métrica de silencio no escrita, para hacer silencios de duración indeterminada entre secciones, dando la impresión de que la obra se para, sin saber el oyente si seguirá o no. Estas paradas caprichosas no son fruto de la madurez interpretativa, sino todo lo contrario, del capricho o descuido de la ignorancia.

Como es natural, estas cesuras, o unidades métricas en silencio no escritas, llevan consigo el *arsis* de ataque de la frase que sigue.

Compruébese la necesidad o, al menos, la bondad de la inclusión de estas unidades métricas en silencio con arsis, que no están escritas, en las dos obras siguientes, a modo de ejemplo (entre paréntesis, la unidad métrica de cada obra):

- Himno *Ave, maris stella* (4 v.m.) de Lajos Bardos (Ant. Coral IV, p. 42 ss.) (♩): entre el final de la 1ª estrofa y el comienzo de la 2ª (cc. 8-9). Entre las estrofas 2ª y 3ª (cc. 17-18). Entre las estrofas 4ª y 5ª (cc. 33 y 18).
- Canción Popular de Andalucía *Los muleros* (3 v.i.) de Manuel Castillo (Ant. Coral III, p. 36) (♩.): separación entre 1ª y 2ª letras (cc. 21-22). Separación entre 2ª y 3ª letras (cc. 34-35). Separación entre 3ª letra y postludio (cc. 47- 48).

6.3.4. Los cortes parciales en las obras contrapuntísticas.

Las obras musicales no son tan simples como podría parecer de la consideración de los ejemplos puestos para la explicación de las distintas variedades de ataques o cortes. Solamente en las obras más sencillas y elementales (que las hay, y muchas, gracias a las cuales muchos coros pueden tener un repertorio excelente, ya que lo sencillo puede estar muy bien hecho y ser una obra de arte) encontramos esa unidad rítmica por la que todo el conjunto coral ataca el sonido a la vez o lo corta a la vez para volver a atacarlo. Es lo que se llama el estilo *homorrítmico* u *homofónico*, porque los distintos sonidos de las voces corales se producen simultáneamente o con métrica semejante.

Pero incluso en obras sencillas es frecuente encontrar que esa uniformidad rítmica se rompe en cualquier momento, porque alguna de las voces se independiza acabando antes o después que el resto, llevando una marcha rítmica diferente. Esta independencia llega a su punto culminante en el estilo llamado *contrapuntístico*, *heterorrítmico* o *heterofónico*, que caracteriza a las obras más importantes del Renacimiento y del Barroco, en el que, hablando desde el punto de vista que nos ocupa, sólo hay coincidencia absoluta en el corte final, y raras veces en algún ataque y corte interno. En muchas obras contemporáneas, aunque no estén escritas en estilo contrapuntístico, el problema es semejante por la independencia con la que se conducen sus voces.

En el estilo renacentista y barroco, normalmente el director no tiene gran preocupación por los matices de tiempo y dinámica, pues éstos no existen: las obras tienen un *macrotempo* y una *macrodinámica* que afecta a toda una obra o a una sección entera de ella que sólo se verán modificados en las cadencias. En estas obras, la belleza de la dirección está en ir señalando las muchas entradas y salidas a las diversas voces, y la preocupación del director será la de ayudar a los cantores que tienen el gran problema de entrar y salir justamente a tiempo muchas veces.

En el caso frecuente de la colisión entre una voz que entra y otra que corta su sonido, el director tiene que elegir. La elección es evidente en favor de la voz que entra: El *arsis* que ordena el ataque es absolutamente imprescindible para que todos los cantores de una cuerda coral entren con seguridad y decisión. El corte, sin embargo, con ser algo muy delicado, puede dejarse mejor al *bien hacer* de los cantores de una cuerda, siempre que estos cantores estén bien formados sobre el valor y duración estricta de las notas finales, se ensaye bien por voces separadas para garantizar la buena terminación de estos cortes, y el oído del director esté atento a ellos para corregir en caso de que cualquiera de estos finales parciales contrapuntísticos pecara por defecto (lo más corriente) o por exceso.

Repitémoslo para que el principio esté muy claro: en las obras contrapuntísticas el director,

sobre todo, deberá marcar con su *arsis* todas las entradas que se vayan produciendo. Los cortes solamente cuando sea posible, porque no haya entradas que marcar. Es comprensible que si una voz debe entrar en el tejido polifónico y no recibe orden u orientación alguna por parte del director, esa entrada será imprecisa, pues sólo los cantores más sabios y valientes se arriesgarán a ella. La tensión que origina este tipo de repertorio, precisamente porque una entrada falsa en una parte anterior o posterior puede estropearlo todo, es célebre entre cantores y coros que no trabajan habitualmente este repertorio.

En estas obras, las dos manos del director son rítmicas y métricas. Dará el *arsis* con una u otra mano, según la orientación de la cuerda coral a la que se dirige y de la misma manera los cortes. El director debe practicar mucho la dirección métrica con la mano izquierda, normalmente menos acostumbrada a ello. Como ejercicio se propone dirigir una sola voz de una obra sólo con la mano izquierda.

La práctica de la dirección de obras en estilo contrapuntístico es uno de los grandes caballos de batalla de las clases de Dirección de Coro y además, el coro es insustituible. Malamente se puede poner por escrito el proceso gestual a seguir, aunque sea en una obra breve, pero lo intentaremos sobre la segunda sección del *Kyrie* de la *Missa "Ecce vir prudens"* (4 v.m.) de Santos de Aliseda (Ant. Coral VII, p. 18):

The image displays a musical score for a choral work, specifically the second section of the *Kyrie* from the *Missa "Ecce vir prudens"* by Santos de Aliseda. The score is presented in a system with five staves. The top two staves are labeled "mano izq.:" (left hand) and "mano der.:" (right hand), representing the director's hand gestures. The bottom three staves are labeled "S", "A", "T", and "B", representing the Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal parts. The vocal parts are written in a common time signature (C) and feature lyrics in Spanish: "Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri -". The director's hand gestures are indicated by curved lines above the staves, with arrows pointing to specific notes or rests. The left hand (mano izq.) uses the letter 'A' to mark the start of phrases, while the right hand (mano der.) uses 'A' and 'C' to mark specific points in the music. The vocal parts are polyphonic, with each voice part entering at different times and singing different parts of the text.

Supuesto todo ello, el director dará la entrada a las contraltos con un *arsis* claro pero no potente con la mano derecha.- En la 1ª parte, justo al entrar C., el director da *arsis* con mano izquierda para entrada de T, en 2ª parte.-

c. 2.: pulsación normal (donde no se diga otra cosa, la pulsación es normal).-

c. 3.: 1ª parte: *arsis* con m. derecha para B. que entran en 2ª parte.- 2ª parte: *arsis* con m. izquierda para S. que entran en la 1ª parte del

c. 4.: 2ª parte: corte de T. con m. izquierda.

c. 5.: 2ª parte: *arsis* con ambas manos para la entrada sincopada de S.C. y B.; el mismo *arsis* sirve para la entrada del T. en la 1ª parte del

c. 6.: será bueno que el director mire a los T. en el momento de su entrada en 1ª parte, para diferenciarlos de la entrada de las voces anteriores sincopadas.

c. 7.: normal.

c. 8.: 1ª parte: *arsis* con las dos manos que sirve para la entrada sincopada de las S. y la tética de las C. en la 2ª parte.

c. 9.: 1ª parte: corte con ambas manos (o una sola) para T. y B.- La mano izquierda convierte el corte en *arsis* para la entrada de T. en 2ª parte.- En este momento, *arsis* con mano derecha para la entrada de B. en la 1ª parte del

c. 10.: 2ª parte: corte con mano derecha para C., que se convierte en *arsis* para la entrada sincopada de la misma voz.

c. 11.: 1ª parte: corte con la mano izquierda para S.

c. 12.: 1ª parte: *arsis* con la mano izquierda para S. que entran en 2ª parte.

c. 13.: 1ª parte: corte con mano derecha para B. que se convierte en *arsis* para la entrada sincopada de la misma voz.- 2ª parte: repetición del mismo proceso (corte-*arsis*) con la misma mano derecha para C.

c. 14.: 1ª parte: idéntico proceso (corte-*arsis*) con mano izquierda para T.

c. 15.: normal.

C. 16.: la mano derecha se estabiliza (deja de moverse al pulsar la 1ª parte) para T. y B. La mano izquierda puede subdividir la 1ª parte (a la negra, nunca a la corchea) para cadenciar el retardo de S. Se cortará el sonido total previo un pequeño *arsis* de aviso. En este final total, en el corte deberá escucharse la 'n' de *eleison*. En los cortes parciales anteriores este hecho pasará desapercibido, pero deberá avisarse a los cantores que lo hagan así y ensayarlos por voces separadas; el oído del director estará muy atento.

Este tipo de dirección debe practicarse mucho para quitarle rigidez y darle naturalidad, claridad y elegancia. Cuando se hace bien, se convierte en una dirección bella, interesante al observador y, sobre todo, ayuda eficazmente a los cantores, que es de lo que se trata. Es una auténtica especialización de la que carece el director de orquesta. Una partitura contrapuntística es más difícil de dirigir que muchas páginas sinfónicas, si se quiere ser director y no comparsa que se deja llevar de un fluido musical unido naturalmente a esta música.

En obras muy complejas por su contrapunto, como en la polifonía policoral por ejemplo, el director no puede dar ni incluso todas las entradas; debe reservarse para marcar las más difíciles o problemáticas. Pero aunque no pueda dirigirse gestualmente a todas las voces en su flujo incesante de entradas y cortes, cada cuerda, y cada cantor que mira al director para entrar o salir, debe encontrar en él el gesto que necesita y busca: el *arsis* para entrar y el corte para salir.

Véase, como un botón de muestra, la dificultad que entraña la dirección de esta página de la séptima estrofa (cc. 17 ss.) del Himno *Ave, maris stella* (9 v.m. en 3 coros [Coro 1º: S. | Coro 2º: S.C.T.B. | Coro 3º: S.C.T.B.] y B.c.) de Joan Cererols (unidad métrica de la pulsación: ♩):

- Villancico *Yéndome y viniendo* (2 v.i.), Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral I, p. 10).
- Salmo *Laudate Dominum* (2 v.m.); Anónimo del C.M.C. (Ant. Coral II, p. 8).
- Villancico *Dale, si le das* (3 v.i.), Anónimo del C.M.P. (Ant. Coral III, p. 8).
- Villancico *Vésame y abrácame* (3 v.i.), Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral III, p. 9s.).
- Madrigal *Tu dorado cabello* (3 v.i.) de F. Guerrero (Ant. Coral III, p. 11).
- Romance *Por unos puertos arriba* (4 v.m.) de A. Ribera (Ant. Coral IV, p. 4).
- Villancico *Virgen bendita sin par* (4 v.m.) de P. de Escobar (Ant. Coral IV, p. 5s.).
- Villancico *Más vale trocar plaser* (4 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral IV, p. 8).
- Villancico *Laman a Teresica* (4 v.m.), Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral, IV, p. 9s.).
- etc. ...

- El calderón se usa en ocasiones en el primer Renacimiento colocado sobre varias notas largas y sucesivas de un trozo breve, para indicar una interpretación más lenta de ese trozo en relación al contexto. Véase, por ejemplo, la palabra *Iesu Christe* en dos ocasiones distintas del *Gloria* de la *Missa* de Pedro de Escobar:

The image shows two musical excerpts from the Gloria of the Missa by Pedro de Escobar. The first excerpt, labeled 'c. 56', shows a vocal line with a calderón (a long note) over the word 'Christe'. The second excerpt, labeled 'c. 112', shows a similar calderón over the word 'ste.'.

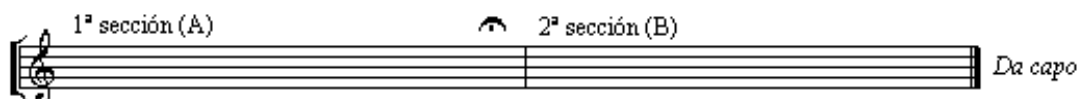
- Una interpretación algo semejante tienen los calderones puestos sobre cada una de las notas de las frases del comienzo de *El Martirio* (4-8 v.m. y recitador), 2ª parte de *El Martirio de Santa Olalla* de R. Rodríguez:

The image shows a musical excerpt from the beginning of *El Martirio de Santa Olalla* by Ricardo Rodríguez. The tempo is 'Moderato con libertad'. The vocal line features calderones (long notes) over the words 'Da, da, da, da.' and 'A'. The instrumental line is marked 'marc.' and 'sim.'.

- En los Corales alemanes el calderón tiene un significado meramente fraseológico: aparece siempre en la nota final de cada frase, con sentido de descanso microintensivo-temporal y respiración obligada, y no con sentido de detención en cada uno de ellos. Dicho de otra manera: Estos calderones sólo son señales de final de frase, al igual que en las obras del Renacimiento aludidas en el punto primero. Sobre la interpretación de estas formas musicales se hablará en su momento; por ahora véanse las obras siguientes:
- Coral *Ich will hier bei dir stehen* (4 v.m. y orq.) de la *Pasión según S. Mateo* de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 22).
- Variaciones *Punctum contra punctum (Desintegración de un Coral alemán)* (3 v.m.) de R.

Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 59ss).

- Los llamados *Coros Da capo* barrocos, a semejanza de las *Arias Da capo*, tienen una forma tripartita A-B-A. La nota final de la primera sección (A) lleva un calderón con o sin paréntesis que indica el final de la obra cuando se repita (*da capo*) dicha primera sección. Este calderón reemplaza sencillamente a la indicación *Fin* o *Fine*. El esquema formal de la obra podría dibujarse así:



De este tipo de calderón se hará caso omiso la primera vez que se canta la sección A y se interpretará con carácter de final convencional la segunda vez, al volver *da capo*, para terminar la obra en ese punto.

- Como ejemplo véanse los Coros *Herr, unser Herrscher y Ruht wohl* (4 v.m. y Orq.) con los que comienza y finaliza respectivamente la *Pasión según S. Juan* (Nº 1 y 67) de J.S. Bach.

- En el Clasicismo se utiliza en Conciertos para instrumento solista y Orquesta y en Arias de ópera el calderón de improvisación, que indica al intérprete el momento de hacer una *cadencia* en la que éste, con completa libertad para su fantasía, muestre todas sus cualidades y virtuosismo vocal o instrumental. Estas cadencias eran al principio improvisadas; al desaparecer, después de Mozart, la cualidad de la improvisación, las cadencias suelen escribirse.
- Pero queremos tratar aquí, al hablar del gesto de corte, del calderón en el sentido moderno (desde el Clasicismo) de prolongación del sonido o del silencio, interrumpiendo a voluntad del intérprete (en nuestro caso, del director) la marcha métrica de la obra y, por tanto, la pulsación del director.

Lo primero que hay que resaltar de este calderón, del que sólo seguiremos hablando en adelante, es que su duración queda *ad libitum* del intérprete, constituyendo una de las escasas ocasiones en las que éste tiene una libertad de decidir algo sobre el imparable proceso o flujo métrico del devenir de la obra musical.

Es el momento de criticar el abandono voluntario por parte del director de este pequeño espacio de libertad por la adopción del criterio simplista y mecánico de algunos directores de prolongar en una parte más (!) el valor de una nota con calderón (por ej., una redonda con calderón = 5 tiempos, una blanca con calderón = 3 tiempos). Quizá esto pueda ser debido a la influencia de la interpretación de las *Marchas* para Banda: como ésta interpreta *marchando* y los diversos instrumentistas no ven al director, que va delante, se ha llegado mutuamente a ese convenio interpretativo.

La duración del calderón no es un acto de capricho del intérprete/director, sino de responsabilidad interpretativa: no está en función del compás, sino en función del equilibrio formal o micro-formal, dentro de la totalidad de la obra. Es una detención (provisional) de la energía rítmica que debe ponerse en relación con lo que ya ha pasado y con lo que queda por pasar.

No es lo mismo el calderón final (detención permanente de la energía rítmica) , que un calderón interno (detención provisional).

Dentro de la obra, no es lo mismo un calderón en la sección inicial (que será breve para no obstaculizar la carga vital de una obra que comienza), que en la sección terminal (en la que los calderones presentes tendrán cada vez mayor duración para ir preparando la muerte definitiva del flujo rítmico de la obra).

Aunque no pertenezca al campo coral, son dignos de análisis los abundantes calderones del primer tiempo (*Allegro con brio*) de la *Sinfonía N° 5 en Do m.* (*Op. 67*) de L.v. Beethoven, ya desde los primeros compases. La duración de los calderones de la exposición (cc.2, 5, 21, 24, etc.) deberá ser más breve que la de los calderones de la reexposición (cc. 249, 251, etc.); mayor aún será la duración de los calderones de la coda (cc. 479 y 482), aparte evidentemente de su distinta intensidad dramática.

En el campo coral, véase un ejemplo de calderones iniciales en *Zum Abendsegen* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, p. 53) en los cc. 1 y 2. (Quizá deban ser tratados como los del apartado 2°).

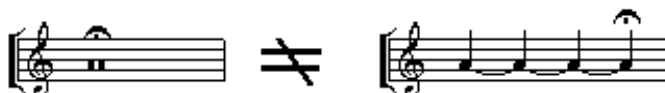
Un ejemplo de calderones en la sección terminal lo tenemos en el Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly en su estrofa final (Ant. Coral IX, p. 46, cc. 85 y 86).

Por fin, como ejemplos de obras con varios calderones en distintas secciones y, por tanto, con distintas duraciones, pueden examinarse:

- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 44 s.).
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IX, p. 49 ss.).

6.4.1. El calderón y el gesto.

Las notas con calderón no tienen tiempos internos; el calderón afecta a la nota completa como tal, no a su final:



Es un error frecuente en directores el marcar los tiempos aparentes de una nota con calderón, deteniéndose en el tiempo último: estos tiempos no existen. El pulso debe detenerse en el primer tiempo o principio de la nota.

En el caso de que una o varias voces se inmovilizan por un calderón, pero otra u otras aún siguen su marcha rítmica, el director debe adoptar el criterio dicho para el caso de un final combinado (voces quietas y voces móviles) al principio de este capítulo (pp. 113 ss.): una mano se inmoviliza, la correspondiente a la situación de la voz inmovilizada, o la izquierda en el caso de varias voces inmovilizadas, y la otra mano sigue la dirección hasta que la última voz llegue al calderón.

El gesto de dirección de un calderón es uno sólo: Los brazos estarán extendidos hacia el coro, con las palmas hacia arriba en actitud más que nunca de pedir y sostener; la tensión mayor o menor de los brazos y manos estará en relación directa con la mayor o menor intensidad o fuerza

del sonido inmovilizado.

Al ser el calderón una detención del flujo rítmico de la obra musical, todo calderón provoca una sensación de descanso, de frenar algo que estaba moviéndose. Esos sonidos inmovilizados más o menos tiempo tienden a caer o calar, y el director debe, por medio de su gesto, sostener o provocar la tensión que decae: No basta un gesto estático, sino dotado de un movimiento imperceptible, lento y continuo de ascenso, simplemente para mantener un sonido dinámicamente igual desde principio a fin de su duración. A gestos estáticos corresponden calderones calantes.

Para terminar el calderón, el director debe dar un pequeño *arsis* de aviso previo al corte, (*arsis* de aviso de corte) de manera parecida a como se ha explicado en las partes anteriores de este capítulo al hablar de finales sobre notas largas. Este *arsis* tiene la velocidad de la unidad métrica fundamental a la que se marcaba el pulso al comenzar el calderón. Solamente los calderones en *f* o *ff* podrán cortarse con un cierre enérgico sin ese *arsis* de aviso que, de cualquier modo estará latente. Sobre la manera de cortar el sonido, el no hacer *sforzando* (*sf*) en el momento del corte y los problemas que plantean las consonantes finales del texto, etc., recuérdense los criterios dados en este mismo capítulo sobre los cortes con nota medida.

Pasemos ahora a estudiar algunos casos particulares de cortes de nota con calderón:

6.4.2. Calderón en el final de la obra.

6.4.2.1. Calderón en cualquier intensidad (*p*, *mf*, *f*) que se deba mantener hasta el final: Son de aplicación los criterios dichos sobre los brazos y manos, su tensión, así como el imperceptible movimiento ascensional de los brazos para mantener la intensidad y el tono sin que decaigan por falta de apoyo.

Éste es el caso más frecuente en los finales con calderón, por lo que los ejemplos se pueden encontrar fácilmente. Algunos pueden ser:

- Final (*pp*) del *Graduale* (4 v.m. y Orq.) del *Requiem* de L. Cherubini (Ant. Coral VII, p. 51.)
- Final (*mf*?) de *Zum Abendsegen* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, p. 54).
- Final (*p*) de la canción *El viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 76).

6.4.2.2. Calderón en cualquier intensidad que deba crecer hasta el corte: En este caso el movimiento ascensional de los brazos no es imperceptible, sino totalmente visible y el gesto se va cargando de progresiva energía hasta el corte. Se trata siempre de finales muy espectaculares, tensos y electrizantes que provocan en el público que oye un fácil y espontáneo aplauso, cuya función es más descargar una tensión acumulada, que agradecer una calidad interpretativa.

Aunque haya muchas obras con final en calderón fuerte (*f*) mantenido, no las hay con final creciendo (*cresc.*). Véase el final del himno *Iesu dulcis memoria* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García:

Este calderón, correspondiente a un *tempo* muy lento ($\text{♩} = 40$), final de una larga obra, un himno con cinco estrofas, cada una de las cuales ha terminado con un calderón, será muy largo y tenso para que tenga un carácter de cierre total, que lo distinga de los anteriores.

6.4.2.3. Calderón en cualquier intensidad que va en *diminuendo* hasta el final: normalmente se llegará a él con una intensidad suave. Las palmas se irán volviendo paulatinamente hacia abajo, se acercan entre sí mientras los brazos se acercan hacia el cuerpo del director; los brazos también pueden bajar poco a poco, cuidando que no se pierdan de la vista de los cantores. No se debe olvidar el pequeño *arsis* de aviso del corte, para que éste sea absolutamente preciso y seguro y no quede deshilvanado.

Este tipo de calderón en *diminuendo* es muy bello, pero difícil de conseguir sin que el coro cale o tiemblen las voces por falta de *fiato* o adecuada presión del aire; cuando está bien conseguido supone un alarde técnico capaz de estremecer también al auditorio de manera semejante al final en *forte*, aunque la tensión en este caso tiene un sentido contrario.

Las obras con final de esta manera son frecuentes, por lo que se citan sólo unas pocas:

- Final de la canción pop. de Andalucía *Adiós, olivarillos* (4 v.m.) de L. Bedmar (Ant.Coral VII, p. 89).
- Final de la granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant.Coral VII, p. 94).
- Final del motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 45).
- Final del *Kyrie* de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant.Coral VIII, p. 53).
- Final del Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant.Coral IX, p. 46).
- Final de *El Pastorcico* (3 v.m. y solistas), 2ª parte de *Trilogía Mística*, de J.A. García (Ant.Coral IX, p. 55). (Este calderón será especialmente largo por todo lo que ha pasado antes y por el contexto de este extático final *rit. poco a poco*).

6.4.3. Calderón en el transcurso de la obra.

Los casos pueden ser múltiples. En cualesquiera de ellos el calderón como tal debe ser tratado según alguno de los tres casos anteriormente vistos de calderón final. El problema es qué hay que hacer para continuar la obra desde el punto de vista del respeto a lo escrito en la partitura, para evitar arbitrariedades de tipo métrico.

En general este problema es semejante al del corte parcial sobre nota medida estudiado en la 3ª parte de este capítulo, por lo que seguiremos un itinerario parecido, pero ya no tan detenido.

6.4.3.1. Calderón seguido por silencio de larga duración. Es el caso del silencio que dura más de una unidad métrica: Se trata el calderón de alguna de las maneras antes explicadas, se corta el sonido avisando con el pequeño *arsis* de corte, se mide el silencio, mentalmente si es largo, y se ataca la frase posterior al silencio como si se tratara de una obra nueva, con el *arsis* conveniente sobre la unidad métrica final del silencio (o sea, anterior al sonido).

Algunos esquemas rítmicos para ver el proceso:

(a) (b) (c) (d)

En todos estos casos, el gesto se estabiliza en el calderón según sus características dinámicas (*p*, *mf*, *f*, etc., *cresc.* o *dim.*), se marca un pequeño *arsis* (A) de aviso de corte (B), se mide el silencio, mentalmente en el primer caso(a), y se marca *arsis* de ataque (C) en la unidad rítmica anterior al comienzo de la frase (D). En el tercer caso (c), el *arsis* se da en la misma unidad rítmica de entrada, por ser ésta anacrúsica. Como es lógico, este *arsis* de nuevo ataque deberá tener toda la información agógica, dinámica y de carácter para comenzar la nueva frase. Préstese especial atención a los casos de cambio de tiempo, como en el cuarto caso (d).

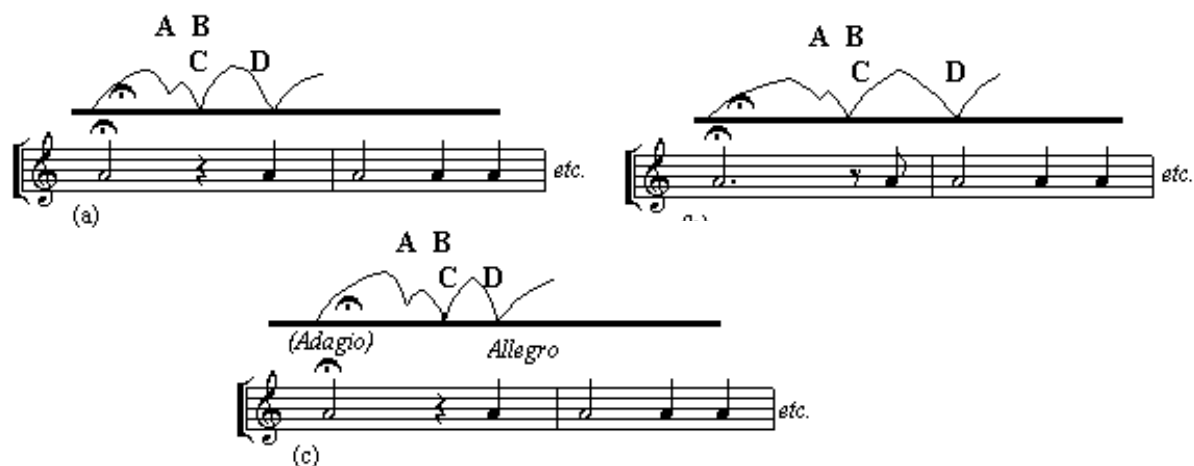
También debe prestarse atención al hecho de que el calderón termina exactamente allí donde comienza el silencio (en la 1ª parte del compás siguiente en el primer caso, y en la 3ª parte del compás en los casos restantes). Es frecuente el defecto de introducir otros *tiempos muertos*, además de los tiempos en silencio.

Estos casos en la práctica son sencillos, pues hay tiempo de pensar en los distintos pasos del proceso (A-B, C-D). Véanse los siguientes ejemplos:

- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 44, sist. 3º, c. 2). En este caso, cuando se corte el calderón se habrá llegado a la parte 3ª.
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García (Ant.Coral IX, p.54, sist. 4º, c. 5 s.). Cuando se corte este calderón ‘*largo*’ se habrá llegado a la 1ª parte del c.1º de la p. 55 ‘*In tempo*’.

6.4.3.2. Calderón seguido por silencio de corta duración. Es el caso del silencio que dura sólo una unidad métrica o parte de ella: Se trata el calderón de alguna de las maneras antes explicadas, pero el corte del calderón se convierte en el *arsis* conveniente a la frase que sigue.

Algunos esquemas rítmicos para ver este proceso algo más complejo y parecido al explicado en el corte con nota medida seguida de silencio de corta duración:



En el primer caso (a) se llega al calderón y se le sostiene de la manera adecuada a su carácter; se marca el pequeño *arsis* de aviso (A), se corta en el momento del silencio (B); el momento del corte es la sacudida ársica (C) con el carácter e información agógico-dinámica conveniente al principio de la frase (D).

El segundo caso (b) es semejante: el corte del calderón (B), previo *arsis* de aviso (A), coincide con la sacudida ársica (C) de iguales características; sólo que la entrada anacrúsica de la frase siguiente se produce sobre la misma unidad métrica del *arsis* de ataque.

En el caso tercero (c) además se cambia el *tempo* en la nueva frase. Este nuevo *tempo* deberá estar claro en el *arsis* de ataque (C).

Habrá que insistir de nuevo y siempre en que el calderón termina en el silencio que le sigue y, por tanto, el director debe cuidar mucho el no introducir *tiempos muertos* no escritos en la partitura. En los esquemas rítmicos (a) y (c) el calderón termina al comenzar la 3ª parte del compás, mientras que en el esquema (b) termina al comenzar la 4ª parte.

Debe practicarse este tipo de calderón, bastante frecuente. Véanse los siguientes ejemplos:

- Madrigal sacro *Lo que Vos queráis, Señor* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant.Coral IV, p. 45, sist.2º, cc. 1-2). El calderón se corta cuando comienza la parte 1ª; el *arsis* es de *tempo* más rápido ('*Quasi recitativo*'). Otro caso lo tenemos en la misma obra, p. 46, sist. 3º, c. final: el calderón en este caso termina al comenzar la parte 3ª.
- Canción popular gallega *Canto do berce* (4 v.m. y S. sola) de Rogelio Groba (Ant.Coral IV, p. 51, c. 18). El calderón se corta al comenzar la 1ª parte del c. 19, que se convierte en *arsis*. Algo semejante ocurre en el c. 29 para ir al principio de la obra (D.C.). Por fin, el calderón del principio de la coda (c. 30) requiere un gesto combinado de sostener con la mano izquierda a las sopranos, mientras con la derecha se produce simultáneamente el corte y *arsis* para el resto de las voces.
- Canción popular de Cantabria *La vi llorando* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant.Coral V, p. 37 c. 3 y c. final). En estos dos casos, en lugar del calderón se ha puesto *tenuto* (*ten.*), que, por afectar a una sola nota, suele equivaler a un calderón de corta duración.
- Canción popular toscana *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant.Coral VI, p. 43, sist. 4º, c. 2). Calderón de larga duración (*lunga*), cuyo corte se identifica con el *arsis* de entrada anacrúsica en *Lento*.

- Canción *El viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant.Coral VII, p. 74, c. 7, y p. 75, c. 16). En ambos casos el autor anota *tenuto* (*ten*), en el sentido explicado antes.
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m. y S. y T. solos) de Luis Bedmar (Ant.Coral VII, p. 82, sist. 2º, c. 4; p. 85, sist. 2º, c. final y p. 86, sist. 2º, c. 3). Todos los calderones sobre negra, al cortarse se convierten en *arsis*. anacrúsico de la frase que les sigue respectivamente.

Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant.Coral IX, p. 46, cc. 85 y 86). Ambos calderones, de idéntica naturaleza, no deben ser largos; parecen ser más bien un *tenuto*, por cortar el movimiento natural de una frase que ya se ha repetido en las estrofas anteriores, pero que aquí, por ser el final, se amplifica por la composición a 4 v. (hasta ahora a 3 v.) y por la alteración rítmica de estos dos calderones-*tenuto*. El corte de ambos se convierte en sendos *arsis* anacrúsicos de lo que sigue.

6.4.3.3. Calderón seguido de música sin silencio. Pueden darse dos casos:

A. Calderón que no implique respiración posterior, porque ésta rompería el sentido tanto de la frase musical, como el del texto. Este caso es poco frecuente, pero es necesario saber cómo resolverlo: Se trata el calderón de la manera conveniente; para continuar con la música sin respirar tras él, es necesario un *arsis* de ataque de lo que deba seguir (este *arsis* se da sobre el sonido del calderón, que debe enlazarse con la nota, acorde, etc. que le siga). Veamos este caso en el Coral de J.S. Bach, en versión española, *Pan del cielo* (4 v.m.):

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Pan del cielo' by J.S. Bach. It features two staves: Soprano (S. A.) and Tenor (T. E.). The lyrics are: 'con a - le - grí - a lle - gó, Je - sús, a ti; etc.' and 'con a - le - grí - a lle - gó, Je - sús, a ti;'. Above the notes, there are two pairs of 'arsis' annotations labeled 'A' and 'B'. The 'A' annotations are placed over the notes 'le' and 'gó' in both parts, and the 'B' annotations are placed over the notes 'Je' and 'sús'. The score is in 3/4 time and G major.

El primer calderón y el cuarto de este ejemplo deben tomarse como calderones de fraseo, normales en un coral y, por tanto se debe respirar después de ellos. Los que vienen a nuestro caso son los calderones segundo y tercero, que no deben suponer respiración, pues ésta cortaría el sentido fraseológico y textual. Para terminar cada uno de estos calderones el director pulsará un *arsis* (A) con el que invita a pasar a la negra siguiente (B); este *arsis* no precisa ser demasiado marcado para evitar así la respiración.

De la misma naturaleza es el último calderón que figura cerca del final de la *Impresión de una Habanera Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. solo) de R. Rodríguez (Ant.Coral VII, p. 99, c. 79): para resolverlo se pulsa un *arsis*, en este caso enérgico (*cresc. molto e rit.*), para colocar la última corchea subsiguiente.

B. Muy frecuente es el caso del calderón que, aunque vaya seguido de música sin silencio,

implica respiración por ser final de frase musical. Este calderón supone y exige una cesura o corte del sonido para la respiración, que únicamente es posible introduciendo una unidad métrica no escrita entre el calderón y la frase subsiguiente. Esto es lo mínimo que se puede añadir a lo escrito, pero también es lo máximo; quiere decir que no se deben introducir más vacíos en silencio que esa unidad métrica, absolutamente imprescindible, en la que se corta el calderón y se pulsa el *arsis* de ataque de la frase que sigue.

El comienzo del motete *Zum Abendsegen* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant.Coral VII, p. 53):

Andante

Herr, Herr! Herr, sei gnädig, etc.

Herr, Herr! Herr, sei gnädig, etc.

Comienza la obra con el primer *arsis* de ataque (**A-B**); se paran las manos manteniendo la tensión del primer acorde con calderón; sigue un pequeño *arsis* de aviso de corte (**C**) y el sonido termina en (**D**) que es convertido en nuevo *arsis* de ataque (**A-B**) del segundo acorde; la inclusión de una unidad métrica de negra en silencio es imprescindible (corte de una cosa - *arsis* de otra), pero introducir más de esa unidad métrica es el capricho frecuente que queremos prohibir. El proceso para cortar el segundo acorde con calderón y dar la entrada a la frase del Tenor (*Herr, sei gnädig...*) es semejante

Los casos en los que hay que practicar esta cesura después de un calderón son muy frecuentes. Véanse y practíquense algunos de los que se citan a continuación:

- Canción popular malagueña *La Canción del Columpio* (4 v.m.) de Manuel Castillo (Ant.Coral VII, p. 80, sist. 1º, c. 1): La cesura en este caso es menor que la unidad métrica (♩.), ya que el corte del calderón origina un *arsis* anacrúsico (♩.). En la página siguiente de la misma obra (sist. 2º, c. 1 y 2-3), las cesuras son de unidad métrica completa.
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m. y S. y T. solos) de Luis Bedmar (Ant.Coral VII, p. 89, sist. 1º, c. 2): Cesura menor que la unidad rítmica (♩.) por *arsis* anacrúsico.
- Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant.Coral VII, p. 92, sist. 2º,

- c. 1 y sist. 3º, c. 1): El autor utiliza *ten.* en lugar del \curvearrowright , pero para los efectos que comentamos es semejante. El corte del *ten.* origina una cesura de una unidad métrica (\downarrow). Lo mismo tiene lugar en la p. siguiente, sist. 2º, c. 2 (*ten.*).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 45, sist. 2º, cc. 2-3): Cesura tras el corte del calderón de una unidad métrica (\downarrow).
 - *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant.Coral VIII, p. 53 ss.): Todos los calderones de esta obra, excepto los finales de cada parte, al ser cortados originan una cesura ársica de una unidad métrica (\downarrow).
 - *Contrapunctum IV de Punctum contra Punctum* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant.Coral VIII, p. 60 s.): Los calderones finales de cada frase originan cesuras de negra.
 - Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant.Coral VIII, p. 72, c. final): cesura de unidad métrica completa (\downarrow).
 - Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant.Coral IX, p. 42 ss.): Los calderones finales de cada estrofa (cc. 18, 36, 54 y 72) originan cesuras de ½ unidad métrica (\downarrow).
 - *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de J.A. García (Ant.Coral IX, p. 50, sist. 2º, c. 1): cesura de una unidad métrica (\downarrow), con recuperación del tiempo (*Iº tempo*).

6.4.3.4. Calderón sobre silencio. El calderón sobre un silencio detiene el gesto al llegar a él, cualquiera que sea la duración del silencio. La ausencia de música con detención del gesto puede producir un efecto que puede ir desde la sensación de relajamiento y descanso hasta la de tensión y excitación, dependiendo del contexto musical y literario.

De cualquier forma, el gesto en un silencio con calderón no necesita ningún tipo de movimiento, como lo necesita el sonido para su mantenimiento, potenciación o disminución; es más, cualquier movimiento del gesto, por leve que sea, es contradictorio con el silencio o ausencia de sonido.

Para acabar el calderón y seguir adelante con la frase musical que siga, se da un *arsis* de ataque del carácter, velocidad e intensidad conveniente al comienzo de lo que sigue (como si fuera el principio de una obra nueva). Nótese que a veces el silencio con calderón se usa para cambiar de *tempo* a continuación.

A continuación se proponen algunos ejemplos de las Antologías Corales para su análisis y práctica:

- Canción popular española de Navidad *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de Luis Urteaga (Ant.Coral V, p. 35, c. final): Este calderón sobre el silencio final sugiere un espacio libre de silencio (aunque no largo) antes de comenzar la repetición de la obra con la segunda letra. Al cortar el sonido las manos quedan quietas (\curvearrowright); para comenzar de nuevo se ataca directamente con el *arsis* de la unidad métrica (\downarrow) en cuya mitad comienza la música (sin antegesto pasivo alguno),
- Canción popular toscana de Navidad *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant.Coral VI, p. 43, sist. 2º, c. 5): el calderón no está sobre silencio, sino sobre el signo de la respiración (,) que equivale a un silencio posterior al sonido pero de no mucha duración. Para seguir se pulsa un *arsis* de negra con *tempo vivamente* y dinámica *mf*, en cuya segunda mitad nace la siguiente frase de S. y C.
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 45, sist. 1º, c. 4): El silencio con calderón debe ser tenso, pues viene como corte de un *ff* y *más movido*. El *arsis*

- de negra para seguir debe dar entrada a un **pp** y debe sobreentenderse *a tempo* (*Grave*).
- Improperios *Popule meus* (3 v.m.) de F. Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 48, sist. 2º, c. final): Ejemplo muy sencillo; para seguir, pulsar *arsis* de negra (*Andante*, **pp** *molto espressivo*).
 - Canción *Yo voy soñando caminos* (3 v.m.) de Katalin Székely (Ant.Coral IX, p. 59, sist. 1º, cc. 1-2): El calderón está puesto sobre la barra divisoria del compás, para suspender el movimiento al terminar el sonido de la última negra del primer compás; para seguir, debe darse un *arsis* de negra de la misma velocidad e intensidad anterior.

A veces el silencio con calderón sucede a una nota o acorde también con calderón: La nota con calderón se somete al proceso ya largamente explicado en cuanto a su tratamiento y final, final que coincide con el silencio con calderón, en el que el gesto se detiene totalmente; se seguirá adelante como en los ejemplos anteriores.

Véase el esquema métrico adjunto:



El punto **A** es la llegada al calderón con la estabilización del gesto y su mayor o menor tensión para que no caiga el acorde; en **B** se pulsa el pequeño *arsis* de aviso de corte, que tiene lugar en **C**, donde el gesto queda paralizado por el calderón sobre el silencio; en **D** tiene lugar la pulsación del *arsis* conveniente para comenzar la nueva frase en **E**. Esta frase podría tener distinto compás, *tempo*, intensidad, etc.

A continuación se citan algunos ejemplos presentes en obras de las Antologías Corales para su análisis y práctica:

- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan de Montes (Ant.Coral IV, p. 37, c. 3): Es un caso prototipo, en el que se puede seguir con mucha claridad el esquema explicado en el anterior esquema rítmico. La unidad métrica, tanto para el *arsis* de corte del calderón sobre sonido, como para el de principio de la frase siguiente es la negra (♩).
- Ilustraciones musicales para el Auto Sacramental *La Siembra del Señor* (3 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant.Coral VI, p. 39, sist. 2º, cc. 2-3): El segundo calderón está puesto sobre la línea divisoria del compás, lo que es equivalente a una interrupción del *tempo* al cortar el primer calderón (sobre sonido); se seguirá adelante (*a tempo*) con un *arsis* de negra. El mismo caso se da en la sección B de la misma obra (p. 40, sist. 2º, cc. 1-2). En la sección C, estimamos que falta el calderón sobre la línea divisoria de los cc. 2-3 del sist. 1º (p. 41), por semejanza con las secciones A y B.
- Canción popular toscana de Navidad *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant.Coral VI, p. 43, sist. 5º, c. 1): Tratamiento normal de ambos calderones; la frase siguiente nacerá sobre un *arsis* anacrúsico.
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de J.A. García (Ant.Coral IX, p. 53, sist. 1º, c. final): El segundo calderón está sobre la línea divisoria, como antes; el *arsis* de ataque de la frase siguiente deberá dar información sobre un nuevo *tempo* (*Sostenuto*), nueva

intensidad (*sempre f*) y nuevo carácter (*con asperenza*).

El “silencio marco” final.

No queremos terminar este capítulo sin invitar a los directores a hacer un espacio de silencio al finalizar la interpretación de una obra musical, o intentarlo al menos, El objeto es semejante al del “silencio marco” inicial, del que se hablaba en el capítulo anterior, que precede al *arsis* de ataque: rodear la obra musical, arte sonoro, de silencio, aislarla del ruido circundante, para que la música nunca se yuxtaponga al ruido y menos se superponga sobre él. Algo semejante al marco que rodea el cuadro, arte espacial, y lo aísla del resto de la pared que no es artística.

Hay ciertas obras con un final fuerte y vibrante que provocan el aplauso enfervorizado de los oyentes. Hay directores que buscan expresamente este aplauso, incluso trastornando los finales de las obras para conseguirlo. Es cierto que todo intérprete quiere agradar al público y gusta del aplauso de éste, que premia su esfuerzo; como lo es el deseo normal del auditorio de agradecer aplaudiendo el servicio musical que le ha hecho el intérprete, además de ser el aplauso su participación en el acontecimiento vivido y su reacción lógica después del silencio guardado y la tensión acumulada. Y el público, normalmente, suele ser generoso en su agradecimiento en forma de aplausos, a veces mucho más de lo que merece lo escuchado.

Pero si un intérprete está muy concentrado y, por qué no, emocionado con la obra musical que ha hecho, el aplauso le es molesto, en cuanto que le saca violentamente de su estado de beatitud artística y le devuelve involuntariamente al mundo de los mortales.

Por todas estas razones y otras, más nos parece bueno invitar a los directores a adoptar la costumbre de aplazar el aplauso-reacción del público unos instantes tras el corte del sonido final de la obra, y esto es algo que el director puede conseguir, o al menos intentarlo, por medio de su gesto.

Consiste este gesto en no bajar los brazos inmediatamente tras el corte, sino mantenerlos en tensión tras él, como si se fuera a atacar un nuevo *arsis* tras este silencio. Esta acción es muy fácil en finales *pp* o *p*; menos fácil en finales *mf*, y francamente difícil de conseguir (el aplazamiento del aplauso) en los finales *f* y *ff*. Después de unos instantes las manos se bajarán lentamente, distendiendo la tensión acumulada, los cantores, que han estado igualmente inmóviles durante este gesto, cerrarán sus partituras o buscarán la obra siguiente, y los oyentes podrán expresar su reacción como gusten.

Algunos compositores ponen un silencio con calderón al final de la obra, cuyo sentido es exactamente ése: la obra no ha terminado; queda aún un espacio de silencio que debe ser respetado. Pero aunque tal silencio no exista, invitamos a todos los directores a suponerlo, de la misma manera que hay hacer ese espacio de silencio antes del *arsis* que comienza la obra.