

## Capítulo 7º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:

### III. LOS GESTOS EN EL TRANCURSO DEL MOVIMIENTO MUSICAL

#### 7.1. INTRODUCCIÓN.

Como se ha dicho en capítulos anteriores, la obra musical comienza con el gesto de ataque del primer sonido y finaliza con el de corte del sonido final. Ambos momentos son de excepcional importancia, en cuanto hacen que la música comience o deje de existir; por eso se les rodea de silencio: silencio necesario por respeto a la obra de arte sonoro y silencio necesario para la gran concentración que requieren los intérpretes con el director a la cabeza.

Entre estos dos gestos extremos tienen lugar abundantes cortes internos seguidos de *arsis* posteriores para la continuidad de la obra; incluso, sin que tengan lugar cortes, los *arsis* tienen una presencia muy abundante durante el transcurso de la obra, por la multiplicidad de entradas contrapuntísticas o, simplemente, como elementos de vitalización del movimiento musical para que éste no decaiga.

Alguien ha dicho que el gesto del director es una continuada sucesión de gestos ársicos. Esto es en parte verdad, pues la música es algo parecido a un pesado cuerpo que necesita del empuje continuo del director para que avance. Pero en parte es falso, pues la música, una vez dado un empuje inicial determinado, tiene una inercia que le hace progresar durante un cierto período de tiempo, hasta que el conductor-director opina que precisa modificar su movimiento de alguna manera o darle un nuevo impulso; de hecho, una dirección sólo ársica provocará un carácter marcado y maquinal de la obra.

En este tema vamos a tratar de exponer todo lo que el director hace entre un *arsis* y un corte, o entre un *arsis* y el próximo *arsis*: Si en la marcha musical no hay nada que cambiar el director se limitará a *marcar el compás* como simple orientación para los intérpretes; esta acción conlleva una cierta distensión. Pero si hay que variar la marcha musical en algún sentido, el director deberá conocer los recursos gestuales a utilizar para conseguirlo. El cambio puede ser métrico (de compás), agógico o dinámico, de carácter o de articulación, gradual o instantáneo.

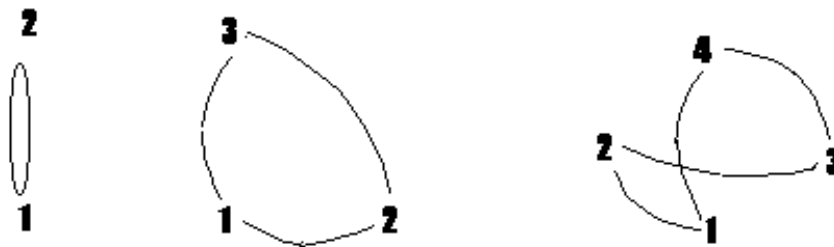
#### 7.2. GESTOS PARA MARCAR EL COMPÁS..

Lo primero que debe decidir el director en cada obra es la unidad métrica a emplear como valor de la pulsación; si va a marcar el compás normalmente o a un tiempo; subdividido o multiplicado (“*alla breve*”); si esta unidad métrica (natural, subdividida o multiplicada) es válida

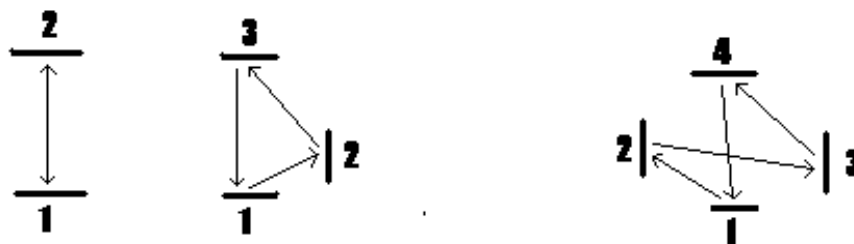
para toda la obra o en cierto(s) compás(es) será variada para ayudar a la métrica.

La decisión sobre la unidad métrica a marcar es totalmente necesaria en las obras de los períodos medieval, renacentista y altobarroco, cuando los signos de compás que se utilizaban no indican las partes de que constaba aquél, sino la proporción binaria o ternaria entre las figuras. En épocas posteriores, el compás tiene por lo general el sentido actual de división en partes y relacionar rítmicamente unas partes fuertes frente a otras débiles. Pero incluso en estas épocas es importante plantearse esta cuestión técnica de la unidad métrica, que puede ser distinta de la que sugiere el compás y que debe resolverse en función de la musicalidad, ya que el hecho de marcar con una u otra unidad de pulsación hace sonar la misma música de diferente forma.

La marcación del compás por parte del director no es la que aprenden los estudiantes de Lenguaje Musical: rudos movimientos espaciales de la mano (con el brazo) hacia abajo, arriba, la derecha o la izquierda:



Si la mano en su recorrido no choca contra algo, no se puede establecer el valor o medida exacta de una unidad métrica o parte, no hay impulso que mueva unánimemente la marcha musical de un grupo. La mano, pues, recibe su impulso o energía del choque y simultánea repulsión contra una línea o plano imaginario. Pero este choque no se da contra un suelo, unas paredes laterales y un techo respectivamente, según la parte que se pulse, como sugieren los dibujos espaciales convencionales:



Al marcar de esta manera ya hay impulso (= pulsación) y se libera energía con la que se puede llevar la marcha del movimiento musical; pero en este tipo de marcación son varios los niveles de referencia óptica (inferior, medio y superior) en los que se adquiere dicha energía, con lo que se pierde en claridad hacia los dirigidos.

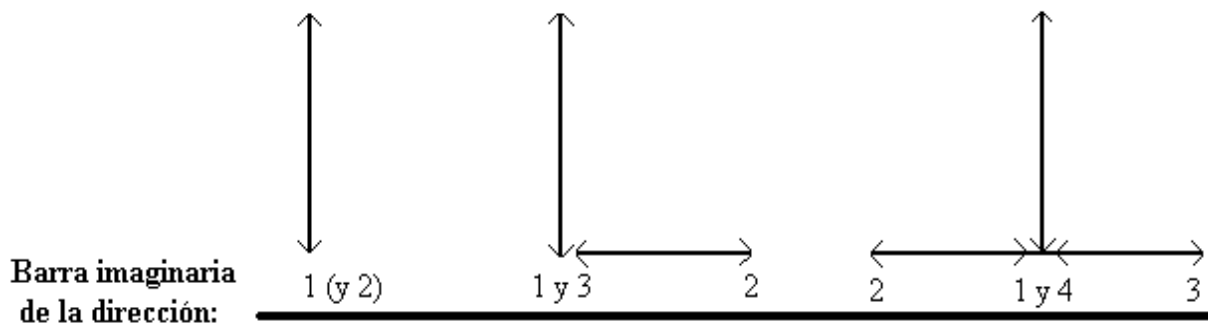
En realidad es el punto más bajo de cada tramo de trayectoria el que expresa la pulsación, el choque. Esto se debe a que es éste el punto donde se libera la energía potencial originada en el ascenso previo, iniciándose el mayor esfuerzo muscular, en contra de la gravedad. Esto es muy claramente percibido por un observador, en cualquier tipo de movimiento rectilíneo o curvilíneo:



Todas las pulsaciones, cualesquiera que sean las partes del compás deben darse más o menos **en el mismo nivel de referencia óptica**, que se sitúa en una zona media-baja del plano de la dirección, tal que la mano tenga espacio superior suficiente para los movimientos consecuentes de rebote, tanto más amplios, cuanto más fuerte es la música que se interpreta. Este nivel de referencia óptica es la llamada **barra imaginaria de la dirección**, de la que se viene hablando en los temas anteriores, por pulsarse sobre ella todos los *arsis* de ataque, o de aviso de corte, o de cualquier otro cambio, y los cortes del sonido.

Será bueno recordar que esta barra imaginaria de la dirección deberá estar necesariamente siempre a la vista de los dirigidos; nunca deberá estar tapada por el atril del director o por cualquier otro impedimento visual. En ocasiones en que el director no puede estar elevado o los cantores de filas posteriores no ven bien al director, éste deberá elevar la barra y todo el plano de la dirección a un nivel de referencia óptica útil, aunque sea más incómodo el acto de dirigir y pueda resultar menos estético.

Supuesto lo dicho, todos los compases se pueden marcar con una de estas **figuras básicas**: la *Plomada*, el *Triángulo* y la *Cruz*, como se ve en los siguientes gráficos estilizados:



La *Plomada* sirve para marcar los compases de 1 ó 2 tiempos, el *Triángulo* para los compases de 3 tiempos, y la *Cruz* para los compases de 4 ó más tiempos.

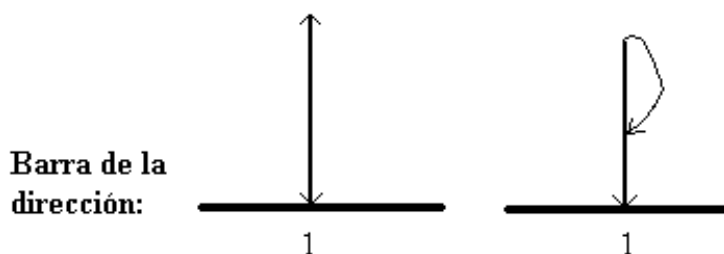
Las tres figuras, y todos los compases por tanto, tienen en común que todos sus tiempos se marcan a una misma altura: sobre la barra imaginaria de la dirección en la que se sitúa el nivel de referencia óptica.

Después de pulsar un determinado tiempo, el rebote consiguiente de la mano busca el sitio de la pulsación del siguiente tiempo, caracterizando a todos los compases, cualquiera que sea el número de sus partes, el que la última parte adquiere un rebote más elevado hacia arriba, convirtiéndose en un *arsis* del primer tiempo del compás siguiente, que es su *thesis* y que siempre es la parte más fuerte del compás en la teoría convencional.

COMPASES DE UN TIEMPO. Son normalmente los compases de **2/8** (subdivisión binaria) y **3/8** (subdivisión ternaria).

También se pulsán a un tiempo todos los compases del Renacimiento y del primer Barroco: establecida la unidad métrica a pulsar (binaria o ternaria), ésta se convierte en el *tactus* (toque) o pulsación constante sobre la barra imaginaria de la dirección. Así todas las partes son igualmente fuertes o débiles (quizá está mejor dicho que todas las partes son *neutras* en cuanto a dinámica se refiere), evitándose la relación fuerte-débil originada por el sistema métrico de los compases. La fuerza o debilidad vendrá por el carácter tónico o no de la sílaba del texto que se canta.

El marcaje de los compases de subdivisión binaria es siempre rectilíneo (el rebote asciende en línea recta hasta su cenit para descender y pulsar de nuevo), Sin embargo, el marcaje de los compases de subdivisión ternaria puede hacerse de la misma manera, o adquirir un cierto sentido curvilíneo u oscilación en su cenit, que no es otra cosa que una latente subdivisión del último tercio de la parte para orientar mejor su colocación.



Es el compás más fácil de pulsar, de tal manera que, a veces, cuando observamos a un director, nos da la impresión de que cualquier compás lo reduce a un tiempo, defecto que debe ser observado siempre para su corrección, pues va en detrimento de la claridad: no es lo mismo estar en la 1ª que en la 3ª o 4ª partes, cosa que el intérprete espera ver en las manos del director. Esto no obsta para que las obras del Renacimiento y primer Barroco se dirijan siempre con el *tactus* único, salvo en casos concretos, en los que el director estime que es más clara la división a compás.

Aparte de todas las obras del Renacimiento y primer Barroco (prácticamente hasta el tercer tercio del siglo XVII), y naturalmente las pocas de la Edad Media que figuran en las Antologías Corales, puede practicarse este compás de un tiempo en las obras siguientes (entre paréntesis figura la unidad métrica de la pulsación):

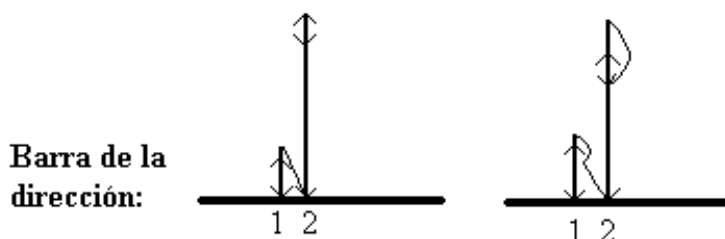
- Divertimento *A. B. C.* (3 v.bl.) de W.A. Mozart (♩.) (Antol. Coral III, p. 19).
- Canción popular asturiana *En San Vicente* (3 v.i.) de Rafael Benedito (♩.) (Ant. Coral III, p. 35).
- Canción pop. andaluza *Los muleros* (3 v.i.) de Manuel Castillo (♩.) (Ant. Coral III, p. 36).
- Canción pop. granadina *Ojos traidores* (4 v.m.) de R. Rodríguez (♩.) (Antol. Coral IV, p. 52).
- Canción pop. andaluza *¡Ay, morena!* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (♩.) (Ant. Coral IV, p. 54).
- *Chorstudien N° 2* (3 v.m.) de Hermann Regner (Ant. Coral V, p. 30). La unidad métrica de esta obra no está determinada.
- Coro *And the glory of the Lord* (4 v.m. y Orq.) N° 3 de *El Mesías* de G.F. Händel (♩.) (Ant.

Coral VII, p. 42). Esta obra puede pulsarse también a la  $\downarrow$  en compás  $3/4$ , pero habrá que cuidar no caer en un *marcato* ni en una lentitud impropia que diluya las abundantes *hemiolias*. Dígase lo mismo a propósito de las cuatro obras siguientes:

- *O wie sanft die Quelle* (4 v.m. y piano a 4 m.) N° 10 de *Liebeslieder Walzer*, Op 52 de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 55), y
- *Weiche Gräser im Revier* (4 v.m. y piano a 4 m.) N° 8 de *Neue Liebeslieder Walzer*, Op. 65 de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 75).
- Números 3, 7 y 11 en compás  $3/4$  (*con moto*), 17 y 21 (*mosso*) del Salmo *Miserere* (3 v.m. y C. Gregoriano) de W.A. Mozart (Antol. Coral VIII, p. 35 ss.).
- Coro *Dringt ein in die Feinde* (3 v.m. y Orq.) N° 21 de *Judas Macabeo* de G.F. Händel ( $\downarrow$ ) (Ant. Coral VIII, p. 30).
- *Contrapunctum IV* y *Contrapunctum V* de *Punctum contra Punctum* (3 v.m.) de R. Rodríguez ( $\downarrow$ ) (Ant. Coral VIII, p. 60 s.).
- Villancico *Oye, pues, divino Amor* (3 v.m. y Orq.) de Antonio Rodríguez de Hita ( $\downarrow$ ) (Antol. Coral IX, p. 31).

COMPASES DE DOS TIEMPOS. Los más frecuentes con subdivisión binaria son  $\mathbb{C}$ ,  $2/2$  y  $2/4$ . Con subdivisión ternaria son  $6/8$  y  $6/4$ .

Los dos tiempos de este compás se pulsán en el mismo sitio, hacia el centro de la barra imaginaria de la dirección, si bien el segundo tiempo tiene un rebote mayor, al convertirse en *arsis* de la parte fuerte del compás siguiente, con lo que claramente se debe saber, al ver al director, en qué tiempo se está.



Como se ha dicho a propósito de los compases a un tiempo, el marcaje de los compases de subdivisión binaria es siempre rectilíneo en sus dos partes (el rebote asciende en línea recta hasta el cenit de cada pulsación para descender y pulsar la siguiente). Sin embargo, el marcaje de los compases de subdivisión ternaria puede hacerse de la misma manera, o adquirir un cierto sentido curvilíneo u oscilación en el cenit respectivo, que no es otra cosa que una latente subdivisión del último tercio de la parte.

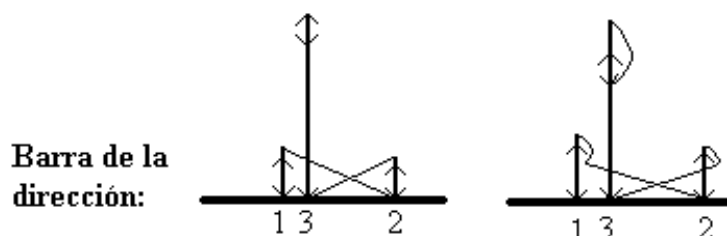
Obras para la práctica del compás de dos tiempos contenidas en las Antologías Corales:

- Lied *Los Alpes* (3 v.bl.) de Friedrich Silcher ( $6/8$ ) (Ant. Coral III, p. 21).
- Lied *Ich hab die Nacht geträumet* (3 v.bl.) de J. Brahms ( $6/8$ ) (Ant. Coral III, p. 23).
- Canción *El lagarto* (3 v.bl.) N° 4 de la *Suite Infantil* de Alejandro Yagüe ( $2/4$ ) (Ant. Coral III, p. 29).
- Canción de cuna *Nana de la Negra Flor* (3 v.bl.) de Manuel Pérez ( $2/4$ ) (Ant. Coral III, p. 32).

- Motete *Regina caeli* (4 v.m.) de Antonio Lotti (C que debe ser llevado como  $\phi$ ) (Ant. Coral IV, p. 20).
- *Coro di pastori e ninfe* (4 v.m., Ms. sola y Orq.), N° 1 de *Orpheo y Euridice* de C.W. Gluck (C) (Ant. Coral IV, p. 25).
- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (C) (Ant. Coral IV, p. 31).
- Himno *Ave, maris stella* (4 v.m.) de Lajos Bárdos (C) (Ant. Coral IV, p. 42).
- Canción popular catalana *El rossinyol* (4 v.m.) de Antonio Pérez Moya (2/4) (Ant. Coral IV, p. 49).
- Canción de cuna popular gallega *Canto do berce* (4 v.m. y S. sola) de Rogelio Groba (2/4) (Ant. Coral IV, p. 51).
- Motete *In monte Oliveti* (3 v.m.) de F. Sander (C) (Ant. Coral V, p. 20):
- Canción *Mailed* (3 v.m.) de F. Schubert (6/8) (Ant. Coral V, p. 22).
- *Estásimo 4º de Edipo Rey* (3 v.m. y arpa/piano) de J.A. García/R. Rodríguez (2/[2]) (Ant. Coral V, p. 26).
- Canción de Navidad popular española *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de Luis Urteaga (2/4) (Ant. Coral V, p. 35).
- Canción popular granadina *Vengo de la mar salada* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (2/[4]) (Ant. Coral V, p. 36).
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (3 v.m.) de R. Rodríguez (2/4) (Ant. Coral V, p. 38).
- Canción *Viva tutte le vezzose* (3 v.m.) de Felice Giardini (2/4) (Ant. Coral VI, p. 26).
- Canción universitaria *Cohors generosa* (3 v.m.) de Zoltan Kodaly (2/2) (Ant. Coral VI, p. 33).
- Ilustraciones musicales para el Auto sacramental *La Siembra del Señor* (3 v.m.) de J.A. García (2/[4]) (Ant. Coral VI, p. 39).
- Canción popular toscana *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (2/4) (Ant. Coral VI, p. 43).
- Canción popular andaluza *Madre, mi carbonero* (3 v.m.) de Laura Rojas (2/4) (Ant. Coral VI, p. 48).
- Coro *Wir danken dir, Gott* (4 v.m. y Orq.), N° 2 de la Cantata BWV 29 de J.S. Bach (2/[2]) (Ant. Coral VII, p. 35).
- Canción popular malagueña *La canción del columpio* (4 v.m.) de Manuel Castillo (6/8) (Ant. Coral VII, p. 78).
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m. y S. y T. solos) de Luis Bédmar (2/4) (Ant. Coral VII, p. 82).
- Habanera popular *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. solo) de R. Rodríguez (2/4) (Ant. Coral VII, p. 95).
- Canción popular granadina *Un amor tenía yo* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (2/[4]) (Ant. Coral VIII, p. 66).
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (2/2) (Ant. Coral IX, p. 42).
- Canción popular granadina *Que te tengo que querer* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (2/[4]) (Ant. Coral IX, p. 61).

COMPASES DE TRES TIEMPOS. Los más frecuentes con subdivisión binaria son 3/2 y 3/4. Los de subdivisión ternaria, 9/8 y 9/4, son muy poco usados en la música coral.

Los tres tiempos de este compás se pulsán siempre sobre la barra imaginaria de la dirección: el primer tiempo (1) hacia el centro del cuerpo del director; el rebote buscará el segundo tiempo (2) que está hacia el lateral externo; el rebote de éste buscará el tercer tiempo (3) que vuelve a estar hacia el centro; este tiempo, que es el último, tiene un rebote mayor, al convertirse en *arsis* de la parte fuerte del compás siguiente, con lo que claramente, de nuevo, se debe saber, al ver al director, en qué tiempo se está.



Recuérdese lo dicho sobre los compases anteriores: el marcaje de los compases de subdivisión binaria es siempre rectilíneo en sus tres partes (el rebote asciende en línea recta hasta el cenit de cada pulsación para descender y pulsar la siguiente). Sin embargo, el marcaje de los compases de subdivisión ternaria puede hacerse de la misma manera si el *tempo* es algo rápido, o adquirir un cierto sentido curvilíneo u oscilación en el cenit respectivo si el *tempo* es algo lento, lo que no es otra cosa que la latente subdivisión del último tercio de la parte.

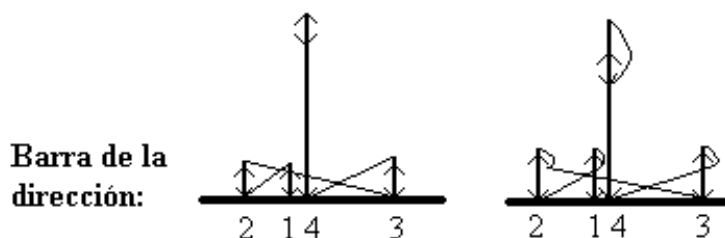
Para practicar el compás de tres tiempos, véanse los siguientes ejemplos contenidos en las Antologías Corales:

- Lied *El tilo* de F. Schubert, versión coral a 3 v.m. de Rafael Benedito (3/4) (Ant. Coral III, p. 22).
- Lied *Ich fuhr über Meer* (3 v.bl.) de Gustav Jenner (3/4) (Ant. Coral III, p. 24).
- Canción popular granadina *Canción galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (3/[4]) (Ant. Coral III, p. 34).
- Canción popular *Nana de Sevilla* (3 v.bl.) de Ricardo Rodríguez (3/4) (Ant. Coral III, p. 38).
- Coral *Jesus bleibet meine Freude* (4 v.m. y Orq.) de J.S. Bach (3/4) (Ant. Coral IV, p. 23).
- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan Montes (3/4) (Ant. Coral IV, p. 37).
- Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de V. Ruiz Aznar (3/2) (Ant. Coral IV, p. 44).
- Himno *Vexilla Regis prodeunt* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (3/4) (Ant. Coral V, p. 23).
- Canción popular cántabra *La vi llorando* (3 v.m.) de R. Rodríguez (3/4) (Ant. Coral V, p. 37).
- Canción popular mejicana *La Valentina* (3 v.m.) de Alain Langrée (3/4) (Ant. Coral VI, p. 44).
- Coro *And the glory of the Lord* (4 v.m. y Orq.) N° 3 de *El Mesías* de G.F. Händel (3/4, que será llevado con un marcaje muy leve y, si es posible, mejor a 1, como se dijo en el compás de un tiempo) (Ant. Coral VII, p. 42).
- *Graduale* (4 v.m. y Orq.) N° 2 del *Requiem* en Do m. de Luigi Cherubini (3/2) (Ant. Coral VII, p. 50).
- Lied *O wie sanft die Quelle* (4 v.m. y piano a 4 m.) N° 10 de *Liebeslieder Walzer*, Op. 52 de J. Brahms (3/4, con la misma consideración hecha para el anterior coro de Händel) (Ant. Coral VII, p. 55).
- Lied *Weiche Gräser im Revier* (4 v.m. y piano a 4 m.) N° 8 de *Neue Liebeslieder Walzer*, Op. 65 de J. Brahms (3/4, con la misma consideración anterior) (Ant. Coral VII, p. 57).

- Canción de cuna *Berceuse* (4 v.m.) de Edward Grieg (4 v.m.) (3/4) (Ant. Coral VII, p. 60).
- Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (3/4) (Ant. Coral VII, p. 90).
- Salmo *Miserere* (3 v.m. y C. Gregoriano) de W.A. Mozart, en los números 3, 7, 11, 17 y 21 (3/4, que también deben marcarse muy levemente o, mejor, a 1, en razón del *tempo* (*Con moto* o *mosso*) (Ant. Coral VIII, p. 35 ss.)
- *Baladilla de los tres ríos* (3 v.m.) de Vicente Emilio Sojo (3/4) (Ant. Coral VIII, p. 50).
- *El Pastorcico* (3 v.m. y solistas), 2ª parte de *Trilogía Mística* de J.A. García (3/[4]) (Ant. Coral IX, p. 49).
- Canción-danza popular canaria *Baile de la cunita* (3 v.m.) de Juan-José Falcón (3/4) (Ant. Coral IX, p. 66).

COMPASES DE CUATRO TIEMPOS. Los de subdivisión binaria, C ó 4/4, son frecuentísimos en la música coral; mucho menos lo es el 4/2. Los de subdivisión ternaria, 12/8 y 12/4, apenas se usan.

Como siempre, los cuatro tiempos de estos compases se pulsán sobre la barra imaginaria de la dirección: el primer tiempo (1) hacia el centro del cuerpo del director; el rebote buscará el segundo tiempo (2) que está hacia el lateral interno, si se dirige simétricamente con ambas manos, o hacia la izquierda, si sólo se dirige con la mano derecha; el rebote de éste buscará el tercer tiempo (3) que está hacia el lateral externo del director, se dirija con una o con las dos manos; por fin, el rebote de este tercer tiempo buscará el cuarto (4) que vuelve a estar hacia el centro; este tiempo, al ser el último, tiene el rebote más alto, por convertirse en *arsis* de la parte fuerte del compás siguiente, con lo que, una vez más, se puede saber, al ver al director, en qué tiempo se está.



Como se ha repetido al hablar de cada uno de los compases anteriores, el marcaje de los compases de subdivisión binaria es siempre rectilíneo en sus cuatro partes (el rebote asciende en línea recta hasta el cenit de cada pulsación para descender, buscar y pulsar la siguiente). Sin embargo, el marcaje de los compases de subdivisión ternaria puede hacerse de la misma manera si el *tempo* es algo rápido, o adquirir un cierto sentido curvilíneo u oscilación en el cenit respectivo si el *tempo* es algo lento, lo que no es otra cosa que una más o menos latente subdivisión del último tercio de cada parte.

Practíquese con mucha claridad el compás de cuatro tiempos, para evitar la monotonía frecuente y la indefinición de muchos directores que parecen reducir todos los compases a un tiempo. En las Antologías Corales se encuentran las siguientes obras:

- Himno *O salutaris hostia* (3 v.i.) de Giovanni Battista Martini (C) (Ant. Coral III, p. 18).
- Canción *Szellő zúg* (3 v.bl.) de Lajos Bárdos (C) (Ant. Coral III, p. 28).



- Coral *Ich will hier bei dir stehen* (4 v.m. y Orq.), nº 23 de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach (C) (Ant. Coral IV, p. 22).
- Lied *Auf ihrem Grab*, Op. 41 nº 4 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (C) (Ant. Coral IV, p. 33).
- Lied *Abschied vom Walde*, Op. 59, nº 3 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (C) (Ant. Coral IV, p. 35).
- Canon *Wenn der schwer Gedrückte klagt* (4 v.m.) de Arnold Schönberg (C que mejor debe ser llevado a cuatro partes) (Ant. Coral IV, p. 41).
- *Cantiga de Santa María* (3 v.m.) de Manuel Castillo (C) (Ant. Coral V, p. 25 y VI, p. 38).
- Canción *Narrat omnis homo* (3 v.m. y B.c.) de Valentin Rathgeber (4/4) (Ant. Coral VI, p. 24).
- Antífona *Pueri Hebraeorum* (3 v.m. y C. Gregoriano) de Felipe Gorriti (C) (Ant. Coral VI, p. 28).
- Himno *Gloria, laus et honor* (3 v.m. y C. Gregoriano) de F. Gorriti (C) (Ant. Coral VI, p. 30).
- *Kyrie y Agnus Dei* de la *Missa "Laudate pueri"* (3 v.m. y órg.) de Kees Bornewasser (4/[4]) (Ant. Coral VI, p. 36 s.).
- Motete *Ave, verum corpus* (4 v.m. y Orq.) de W.A. Mozart (C que mejor debe ser llevado a cuatro partes) (Ant. Coral VII, p. 48).
- Motete *Zum Abendsegen* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (C) (Ant. Coral VII, p. 53).
- Canción *Un Cygne* (4 v.m.) de Paul Hindemith (C) (Ant. Coral VII, p. 68).
- Coro *So aber Christus in euch ist* (3 v.m.) del Motete nº 3 *Jesu, meine Freude* de J.S. Bach (12/8) (Ant. Coral VIII, p. 28).
- Salmo *Miserere* (3 v.m. y C. Gregoriano) de W.A. Mozart (Nº 1, 5, 13, 15 y 19) (C) (Ant. Coral VIII, p. 35 ss.).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de F. Gorriti (C) (Ant. Coral VIII, p. 44).
- Improperios *Popule meus* (3 v.m.) de F. Gorriti (C) (Ant. Coral VIII, p. 46).
- *Kyrie y Sanctus* de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (4/2) (Ant. Coral VIII, pp. 53 ss.).
- Variaciones *Punctum contra punctum (Contrapunctum I-II-III)* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (C) (Ant. Coral VIII, pp. 59 s.).
- Canción *Ignoro el color de la sombra* (3 v.m.) de Katalin Székely (C) (Ant. Coral VIII, p. 62).
- Canción popular andaluza *La Tarara* (3 v.m.) de R. Rodríguez (C) (Ant. Coral VIII, p. 67).
- Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de R. Rodríguez (C) (Ant. Coral VIII, p. 70).
- Canción *Yo voy soñando caminos* (3 v.m.) de K. Székely (C) (Ant. Coral IX, p. 56).
- Canción en canon *As en Krink, so loopt de Tiden* (3 v.m. y piano) de Hellmut Wormsbächer (C) (Ant. Coral IX, p. 62).

COMPASES DE MÁS DE CUATRO TIEMPOS, O COMPASES COMPUESTOS. Prescindiendo de la terminología de compás *compuesto*, sobre la que no todos entendemos lo mismo, y sin entrar en polémica, llamaremos compás compuesto al integrado por dos compases distintos de entre los compases anteriores. En este compás (compuesto de dos compases simples) todas sus partes son *isócronas*, o sea, tienen la misma duración.

Estos compases, prácticamente no usados en la música coral, salvo alguna obra de carácter nacionalista o de experimentación rítmica, se reducen a dos:

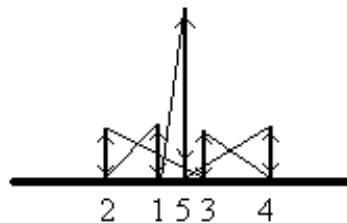
Compás de 5/4: Es un compás de cinco partes, formado por la yuxtaposición de un

compás de 3/4 más otro de 2/4, o viceversa (2/4+3/4). La alternancia de estos dos compases puede ser constante o, por el contrario, aleatoria, cosa que se deducirá de una cierta rítmica constante, o de signos de acentuación puestos por el compositor en el caso de alternancia aleatoria. A veces se emplea una barra divisoria secundaria punteada para indicar esta división interna.

De cualquier forma el director marcará este compás como 3/4+2/4, o por el contrario 2/4+3/4, constantemente, si la alternancia es también constante. En el caso de alternancia aleatoria o no constante, el director marcará uno y otro compás en el orden sugerido por la acentuación del compositor.

También puede marcarse como un compás unitario de cinco tiempos, como se muestra en el diagrama inferior, de la siguiente manera: la parte 1ª hacia el centro del director (1); el rebote busca la parte 2ª hacia el lado interno del director (2); su rebote busca la parte 3ª que se pulsará de nuevo hacia el centro (3); el rebote buscará la parte 4ª hacia el lado externo del director (4); el rebote de ésta buscará la 5ª y última parte hacia el centro, cuyo rebote será más elevado por ser el *arsis* del compás siguiente.

Barra de la  
dirección:



Como ejemplo, véase el canon *New oysters* a 3 v., tradicional de Inglaterra, que se transcribe a continuación:

New oy - sters, new oy - sters, new Wale - fleet oy - sters. At a goat a peck, at a  
goat a peck, Each oy - ster worth two pence. Fetch us bread and wine that we may eat, Let us  
lose no time with such good meat, A ban - quet for a prince!

En la literatura instrumental, aunque poco frecuente, se pueden recordar dos conocidos ejemplos del uso de este compás:

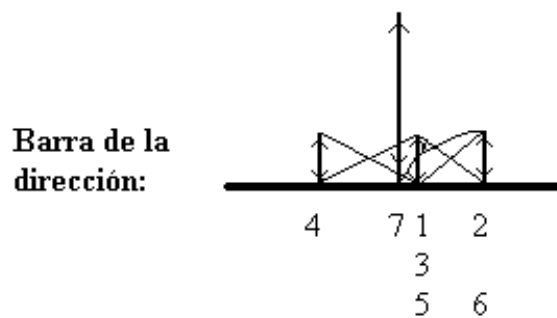
- El 2º tiempo (*Allegro con grazia*) de la Sinfonía nº 6 en Si m., Op. 74, “Patética” de P.I. Tschaikowsky.
- El movimiento 1º (*Marte, el Mensajero de la Guerra*), de la Suite *Los Planetas*, Op. 32, de Gustav Holst.

El director que tenga que dirigir una obra escrita en este compás deberá someterla a un buen proceso de estudio rítmico, y después de ensayo de brazos en casa para acostumbrarse a la pulsación, antes de pasar a ensayar al coro y hacerse un lío de pulsaciones. Puede ser útil practicar algunos de los ejercicios propuestos en cualquier método o teoría del solfeo, de la rítmica o del lenguaje musical. Es especialmente bueno el capítulo X de la obra “*Adiestramiento elemental para músicos*” de Paul Hindemith (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1981) dedicado a estos compases

**Compás de 7/4:** Es un compás de siete partes formado por la yuxtaposición de un compás de 4/4 más otro de 3/4, o viceversa (3/4+4/4). Pero también puede estar formado así: 2/4+3/4+2/4. Estas alternancias pueden ser constantes o, por el contrario, aleatorias, cosa que se deducirá por la presencia de barras divisorias secundarias punteadas, o por una cierta rítmica constante, o por los signos de acentuación puestos por el compositor.

El director marcará este compás como 4/4+3/4, o por el contrario 3/4+4/4, o incluso 2/4+3/4+2/4, (según las conclusiones del análisis rítmico de la pieza) constantemente, si la alternancia es también constante. En el caso de alternancia aleatoria o no constante, el director marcará unos y otros compases en el orden sugerido por la acentuación del compositor.

También puede marcarse como un compás unitario de siete tiempos, aunque no estamos seguros de su claridad, salvo con ensayo suficiente. Sería de esta manera, según el diagrama puesto a continuación: la parte 1ª hacia el centro del director (1); el rebote busca la parte 2ª hacia el lado externo del director (2); su rebote busca la parte 3ª que se pulsará de nuevo hacia el centro (3); el rebote busca la parte 4ª hacia el lado interno del director (4); el rebote de ésta busca la 5ª parte, de nuevo en el centro (5); su rebote busca la 6ª parte, de nuevo hacia el lado externo del director (6); por fin su rebote irá de nuevo al centro donde pulsará la 7ª y última parte (7), cuyo rebote será más elevado por ser el *arsis* del compás siguiente.



Ante la falta de obras corales, se proponen, si se quiere practicar este compás, dos ejercicios sacados del ya citado libro de P. Hindemith “*Adiestramiento Elemental para Músicos*” (Edit. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946). En el primero (escrito en clave de  $\text{b}\text{3}$  en 4ª línea, pág. 169), el compás 7/4 está subdividido constantemente en 3/4+4/4 por medio de barras punteadas:



El segundo ejercicio es solamente rítmico y no tiene ningún signo para la división interna del compás, por lo que sería lo mejor marcar el compás como se ha expuesto en la explicación del diagrama anterior:



COMPASES DE AMALGAMA. Designaremos por este nombre a los compases de partes de duración no igual, porque unas son de subdivisión binaria y otras de subdivisión ternaria. Su presencia en la música coral es anecdótica en el compás de 5/8 y prácticamente nula en cualesquiera otros, a no ser en obras de vanguardia experimental.

Compás de 5/8: Es el compás de la danza vasca conocida como *zortzico*. Este compás tiene dos partes desiguales (3/8+2/8): La primera, más larga (♩ ♩ ♩) y la segunda, más breve (♩ ♩). Quizá sea más propio decir que el compás 5/8, cuando es *tiempo de zortzico*, tiene tres partes desiguales (1/8+2/8+2/8): la primera, breve (♩), la segunda, larga (♩ ♩) y la tercera, igualmente larga (♩ ♩).

Puede practicarse este compás con la célebre canción *Maite* (3 v.bl.) de Pablo Sorozábal (Ant. Coral III, p. 26).

Otros compases de amalgama. Una de las tendencias de la música contemporánea es la búsqueda de nuevos esquemas rítmicos, cuya métrica no encaja en los compases tradicionales. Esto se consigue:

a) dividiendo las figuras internas de los compases normales de forma diversa a la convencional. Por ejemplo:

- El compás de 8/8, a tres partes, podrá marcarse de alguna de estas tres maneras:

$3/8+2/8+3/8 \parallel 2/8+3/8+3/8 \parallel 3/8+3/8+2/8$

- El compás de 9/8, a cuatro partes, podrá marcarse de alguna de estas cuatro maneras:  
 $2/8+2/8+2/8+3/8 \parallel 2/8+2/8+3/8+2/8 \parallel 2/8+3/8+2/8+2/8 \parallel 3/8+2/8+2/8+2/8$
- El compás de 12/8, a cinco partes, resultarán tres de ellas breves (♩) y dos, largas (♩♩). Las combinaciones de estas cinco partes pueden ser variadísimas:  
 $2/8+3/8+2/8+3/8+2/8 \parallel 2/8+2/8+2/8+3/8+3/8 \parallel 3/8+3/8+2/8+2/8+2/8 \parallel 3/8+2/8+3/8+2/8+2/8 \parallel 3/8+2/8+2/8+3/8+2/8 \parallel$  etc.

b) inventando nuevos compases, con numeradores variables y denominador, por lo común, 8 (♩) ó 16 (♩♩). Por ejemplo:

- Compás de 7/8, a tres partes:  $3/8+2/8+2/8 \parallel 2/8+3/8+2/8 \parallel 2/8+2/8+3/8$ .
- Compas de 10/8, a cuatro partes:  $3/8+2/8+3/8+2/8 \parallel 3/8+3/8+2/8+2/8 \parallel$  etc.
- Compás de 15/16, a seis partes:  $3/16+3/16+2/16+3/16+2/16+2/16 \parallel$  etc.
- Y otros varios más que se exponen en los tratados de Lenguaje o Rítmica Musical, o que pueden inventarse.

La mayoría de las veces estos compases no son la base uniforme de una composición musical, sino que se les emplea de modo aislado en el contexto de un compás normalizado, o como uno más dentro de una composición que cambia constantemente de compás. Las complejidades rítmicas que pueden ocurrir con el empleo libre de este tipo de compases pueden acercarse al infinito.

Véase el siguiente pasaje de *Las Bodas* de I. Stravinsky:

The image shows a musical score for three voices: Alto (A. I-II), Tenor (T. I-II), and Bass (B. I-II). The music is in a complex, irregular meter. The lyrics are: "lesboucles à dé-fair Sain-te mè-re, sois bon-ne, viens Saint mère en per-son - ne,". The score includes dynamic markings like *ff* and accents.

Pero también es cierto que muchos de estos compases pueden simplificarse por medio de compases menores (un compás de 10/8 puede ser equivalente a dos compases de 5/8, o a un compás de 4/8 más otro de 6/8, etc.).

El empleo de estos compases también puede deberse al prurito de poner métrica visible a una música que tiene el ritmo libre (al estilo del Canto Gregoriano, que algunos quieren

escribirlo sometido a compás):

Véase la impropiedad del himno *Ave, maris stella* (estrofa 1ª) sometida a la métrica de compases:

A - ve, ma - ris stel - la, De - i ma - ter al - ma  
at - que sem - per vir - go, fe - lix cae - li por - ta.

Mucho más escandalosa, musical y estilísticamente hablando, sería la reducción métrico-acompasada del *iubilus* o gran melisma de un *Alleluia*, por ej.: *Alleluia. Pascha nostrum* de la Misa del Domingo de Resurrección (Gradual Romano, p. 197):

Al - le - lu - ia.  
Al - le - lu - ia.

LA SIMULTANEIDAD DE COMPASES. Es muy difícil encontrar en la música coral obras o fragmentos en los que simultáneamente se superpongan dos o más compases. En la música orquestal puede ser algo más frecuente: se trata de metros diferentes superpuestos que coinciden en ciertos momentos, originando lo que conocemos por *polirritmia*.

Un ejemplo muy claro de este caso se da en el comienzo de la *Danza Final* de *El Sombrero de Tres Picos* de M. de Falla: unas voces instrumentales interpretan en 3/4, mientras que otras lo hacen en 6/8, superponiéndose ambos ritmos métricos. La dirección de fragmentos así es compleja, quedando para directores muy experimentados, que decidirán la elección del pulso en tres partes binarias (3/4) o en dos partes ternarias (6/8), según el mayor o menor número de instrumentos que tocan en uno u otro compás, o la importancia de ellos, y juzgando a la vez con el oído si los otros instrumentos que tocan en el compás no marcado, interpretan según él.

Lo que, en nuestro criterio, no puede hacer el director es desdoblarse corporalmente, llevando con una mano un compás y con la otra el otro, como algunos maestros quieren exigir a sus alumnos; cuando estos maestros dirigen, de hecho no se desdoblan y, si lo intentan, el resultado es un movimiento robotizado y algo grotesco, que no ayuda precisamente a clarificar, sino a todo lo contrario.

Esta polirritmia originada por la interpretación de voces musicales en metros o compases diferentes pero simultáneos, es un hallazgo y una querencia propios de la música contemporánea. No tenían esa preocupación los autores antiguos, ni podían sospechar siquiera la posibilidad de polirritmia, cuando, a pesar de ello, escribían simultáneamente en dos compases distintos distintas

voces musicales: lo hacían simplemente como recurso para simplificar la escritura. La interpretación actual de estas obras no debe buscar esa polirritmia, que es sólo gráfica, aparente, pero no real (como a veces se nos quería inculcar en los años de nuestra formación, para tormento de nuestras interpretaciones).

Me permito recordar dos ejemplos, ambos de J.S. Bach:  
 - Coral *Jesus bleibet meine Freude* de la Cantata BWV 147 (cc. 10-13):

The image shows a musical score for the vocal parts and piano accompaniment of the chorale 'Jesus bleibet meine Freude' from J.S. Bach's Cantata BWV 147. The vocal parts (Soprano Alto and Tenor Bass) are written in 3/4 time, while the piano accompaniment is in 9/8 time. The lyrics are: 'mei - nes Her - zens Trost und Saft,'.

La parte vocal (el coral propiamente dicho) está escrito en el compás de  $3/4$ , como es lógico, y con esta métrica se interpretaría en una versión *a cappella*, sin acompañamiento. El acompañamiento superior (violines I y oboe al unísono) está escrito en compás  $9/8$ . Este diseño viene a ser característico y comenta y expresa musicalmente la alegría que supone la presencia de Jesús en el alma, constituyendo la pieza, en su conjunto, una fantasía sobre el coral. Al superponer la fantasía y el coral, J.S. Bach no pretendió de ningún modo el carácter tenso y artificioso de una polirritmia sino el carácter risueño y placentero de un conjunto en el que todos los elementos musicales o voces deben incorporarse con naturalidad al motivo característico de la alegría en  $9/8$ : Las voces en ritmo binario serán transformadas con toda naturalidad en ternario cuando colisionen polirrítmicamente, haciéndose la siguiente interpretación:

The image shows a musical score for the vocal parts and piano accompaniment of the chorale 'Jesus bleibet meine Freude' from J.S. Bach's Cantata BWV 147. The vocal parts (Soprano Alto and Tenor Bass) and the piano accompaniment are all written in 9/8 time. The lyrics are: 'mei - nes Her - zens Trost und Saft,'.

Pero no cabe duda que esta escritura coral es menos clara y más costosa de escribir para un copista.

- Aria de bajo *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* con Coro, de la Pasión según S. Juan (nº 60).

El Coro es el Coral *Jesu, der du warest tot* (en compás **C**), incrustado admirablemente dentro del aria (el bajo solista y la Orquesta en compás **12/8**). Véase la escritura de los cc. 33-35:

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts: S.A. (Soprano Alto) and T.B. (Tenor Bajo). The lyrics for these parts are: "gib mir nur, was de ver - dient,". The third staff is for the B. solo (Bass solo) with lyrics: "sa - gen, vor Schmer zen, war nichts sa - gen, doch nei - gest du das Haupt, das Haupt, doch nei - gest du etc.". The bottom two staves are for the piano accompaniment, with the right hand starting with a treble clef and the left hand with a bass clef. The piano part includes the lyrics "etc." at the end of the system.

De igual manera la interpretación correcta no consistirá en buscar la precisión polirrítmica, sino, por el contrario, buscar el buen acoplamiento del coral dentro de la trama rítmica general de la pieza que, en este caso es ternaria, lo que dará la interpretación siguiente:

The second system of the musical score is identical in notation to the first system. It shows the vocal parts (S.A., T.B., and B. solo) and the piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "gib mir nur, was du ver dient," for S.A. and T.B.; "sa - gen, vor Schmer zen, war nichts sa - gen, doch nei - gest du das Haupt, das Haupt, doch nei - gest du etc." for the B. solo; and "etc." for the piano part.



Si el Coral se interpretase sólo *a cappella*, se debería hacer con los valores puestos en el compás C (binarios).

SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES. Es el recurso que adopta el director en los aires o tiempos demasiado lentos: si la duración de las partes del compás no es suficientemente clara por la lentitud, su pulsación ya no sirve de guía para aunar la interpretación del conjunto: la energía acumulada en el rebote de una pulsación se pierde al tardar demasiado en encontrar la siguiente pulsación. En ese caso el director subdivide las partes del compás o, lo que es lo mismo, pulsa a unidades menores y, por tanto, más rápidas para clarificar la marcha del discurso musical.

El director de orquesta subdivide los compases con bastante más frecuencia que el director de coro; ello es debido a varios factores, unos técnicos y otros estéticos:

Entre los factores técnicos pueden estar: la mejor formación que normalmente tiene el director de orquesta sobre el de coro (la subdivisión es una práctica difícil), o el menor número de ensayos de la orquesta profesional, mientras que el coro ensaya a veces exhaustivamente, sabiendo la obra prácticamente de memoria.

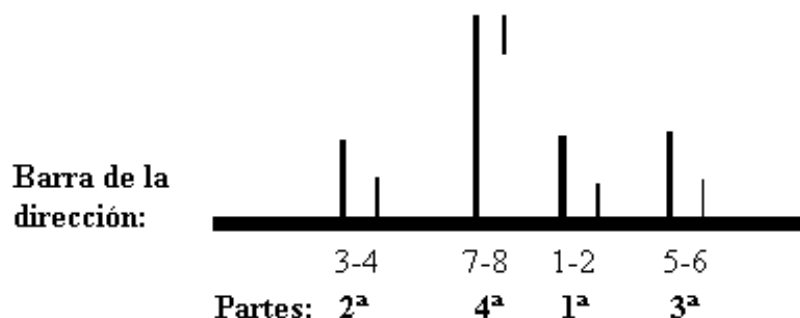
Entre los factores estéticos y quizá definitivos para la no adopción normal de la subdivisión por parte del director de coro está la gran diferencia entre la música coral y la instrumental: el carácter *cantabile* de la música coral, expresiva de un texto, normalmente sobre tiempos moderados o lentos, que llega a formar un hábito o *praxis* interpretativa de este tipo de *tempi*, en los directores y en los cantores; frente al carácter más virtuoso y menos expresivo de los instrumentos, cuya *praxis* interpretativa fundamental son los tiempos rápidos (*allegros* de Sonata, Sinfonía o Concierto, *Scherzos*, *Rondós*, etc.), por lo que los tiempos moderados o lentos son casi excepcionales. Precisamente estos tiempos instrumentales moderados o lentos reciben con frecuencia el calificativo de *cantables*, para expresar la intención de que se interpreten expresivamente a la manera de la música vocal.

Aunque nadie habla de ello, estamos convencidos de que hay **dos tipos de subdivisión** de los compases, y la utilización de uno u otro tipo conforma la diferencia entre la música coral y la instrumental:

- **Subdivisión latente:** es una subdivisión muy desdibujada, poco o blandamente pulsada y no constante, en la que no hay cambio de unidad métrica de la pulsación: ésta sigue siendo la fundamental del compás. Este dato es muy importante con vista a la marcación del *arsis*: en este tipo de subdivisión (la que a veces se adopta en la interpretación coral) la unidad métrica del *arsis* es la unidad de parte sugerida por el compás, por ejemplo ♩. en el compás 3/8, como ocurriría con el Motete nº 2 *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226) de J.S. Bach.
- **Subdivisión real:** es la subdivisión bien marcada y constante en la que la unidad métrica de la pulsación ya no es la fundamental correspondiente al compás de la composición, sino la nota base de la subdivisión, por lo que el *arsis* debe corresponder a la pulsación real que es la subdividida; en el mismo ejemplo, la ♪ en el mismo compás de 3/8. Esta subdivisión es la adoptada normalmente en la música instrumental y clarifica mucho el movimiento, pero da un carácter más marcado a la interpretación. Compárese la diferencia de interpretación (aunque sea a nivel de audición interna) del mismo Motete de Bach antes aludido con una u otra subdivisión.

Así como nos hemos extendido bastante en otros aspectos, no queremos extendernos en éste de la subdivisión, dado su poco uso:

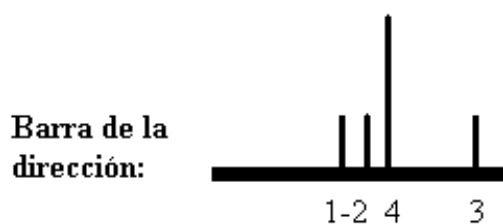
La subdivisión latente se hace pulsando, como se ha dicho, muy blandamente por segunda o tercera vez (según sea la subdivisión binaria o ternaria) en los mismos lugares de la barra ideal de la dirección en que se pulsan los tiempos fundamentales. Se emplea sólo la articulación de la muñeca para estas subdivisiones, mientras el brazo realiza su movimiento normal sin subdividir. Véase, por poner un sólo ejemplo, el diagrama de un compás de C ó 4/4 subdividido:



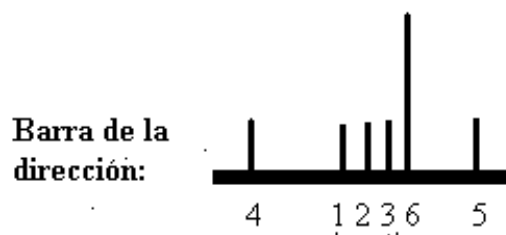
La segunda pulsación de cada parte (en trazo delgado y más corto), en la que consiste la subdivisión, se pulsa en el mismo sitio que la pulsación fundamental (en trazo más grueso y largo), con excepción de la última subdivisión (en este caso la 8ª) que ya se pulsa en la región alta por estar la mano elevada por el rebote de la última parte y *arsis* del siguiente compás.

En la subdivisión real todos los golpes tienen la misma intensidad de rebote y los tiempos sufren alguna modificación del lugar de marcación en la barra de la dirección, con vistas a que la última parte de cada compás adquiera un dibujo peculiar consistente en que la penúltima subdivisión caiga fuera del cuerpo (a la derecha del director) y la última vaya al centro con el gran rebote ársico característico para comenzar el compás siguiente.

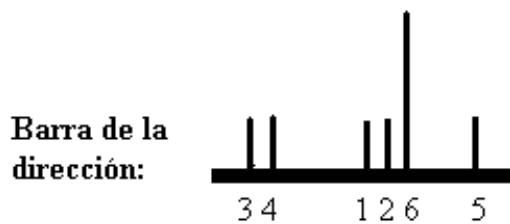
Compás de 2/4 subdividido:



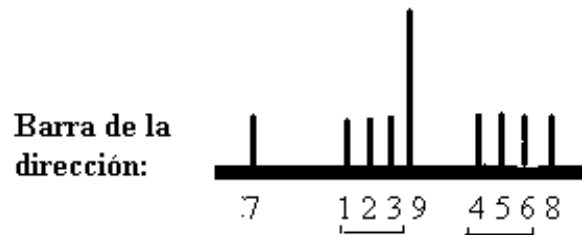
Compás de 6/8 subdividido:



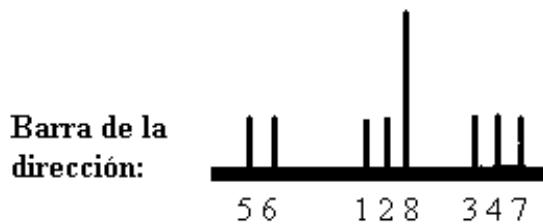
Compás de 3/4 subdividido:



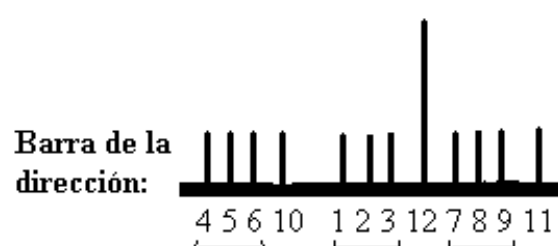
Compás de 9/8 subdividido:



Compás de C ó 4/4 subdividido:



Compás de 12/8 subdividido:



Para entender estos diagramas, se debe seguir el número de los tiempos subdivididos (1, 2, 3, 4, etc.) y su colocación en la barra imaginaria de la dirección. Se podrá observar que en los compases de subdivisión ternaria, la última parte se descompone en un compás de tres tiempos.

Cuando el director decida subdividir una obra, o una sección de la misma, deberá ensayar bien en su casa el gesto de la dirección subdividida, pues la falta de costumbre puede llevarle, o a *manotear* demasiado (mover las manos en cualquier sentido), o a pulsar constantemente a un tiempo, perdiendo la dirección, en cualquier caso, la claridad a la que está llamada; tanto más cuanto que en las obras lentas los valores, o son más largos, o son más abundantes, y los intérpretes necesitan saber con más claridad en qué parte o subdivisión de parte del compás se encuentran.

### 7.3. CAMBIO DE COMPASES.

Ya se ha comentado en varias ocasiones que la marcha del movimiento musical conlleva una inercia que, por un lado facilita el progreso de la obra sin tener que estar constantemente *empujándole*, pero por otro lado puede conducirnos a un descuido que la hace maquina y fría. El movimiento musical en su aspecto rítmico se concreta en la adopción de un compás determinado que el director va pulsando para conducir la obra.

El cambio de compás durante el transcurso de una obra supone un cambio del metro rítmico que lleva la obra, en el que nos sentimos cómodamente inmersos, y el intérprete sufre un pequeño o gran trauma, que depende de la -llamémosle- cantidad de cambio que produzca y de la velocidad del movimiento (el cambio del metro rítmico es más notable en los movimientos rápidos que en los lentos).

El cambio de compás ha existido siempre en la música con el sentido de cambiar la marcha rítmica de la obra, al menos desde el Renacimiento.

Comenzaremos en primer lugar a hablar del cambio de compases desde el segundo Barroco (finales del S. XVII) hasta nuestros días, es decir, cuando el compás adquiere las connotaciones rítmicas modernas, tal y como se estudian en los tratados de Lenguaje Musical:

CAMBIO DE COMPASES CON UNIDAD MÉTRICA IGUAL: Es el caso más sencillo de solucionar pues, aunque cambie el número de pulsos o partes del compás, no cambia la duración de la unidad métrica ni su subdivisión. Por la misma razón es el caso más frecuente y el que menos se nota en la audición, a no ser que el *tempo* sea algo rápido. Ejemplos:

- (a) 2/4 | 3/4 (♩=♩)  
 (b) 2/4 | 2/8 (♩=♩) ó (♩=♩)  
 (c) 6/8 | 9/8 (♩.=♩.)

En estos casos el director sólo tiene que cambiar el número de las pulsaciones de un compás a otro, cuidando la buena ubicación de esas pulsaciones en la barra ideal de la dirección, según la naturaleza de cada compás: (a) y (c) de un compás de dos tiempos a otro de tres tiempos; (b) de un compás de dos tiempos a otro de un tiempo, etc.

- Véanse algunos ejemplos de este supuesto presentes en las Antologías Corales:
- Madrigal Sacro *Lo que vos queráis, Señor* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IV, p. 45ss.): Cambios frecuentes entre  $\mathfrak{C}$  y 3/2 (♩=♩).
  - Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, p. 72s.): Aunque el autor no pone compás alguno en la obra, es evidente que la unidad métrica fundamental es la negra y que los cc. 1-17 están en (3/4); el c. 18 cambia a cuatro partes (4/4) y en él se sigue hasta los cc. finales (27-29) en los que de nuevo se vuelve al (3/4) (♩=♩).
  - Canción *El Viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 74ss.): Cambios frecuentes entre 3/4 y 2/4 (♩=♩).
  - *Sanctus* y *Benedictus* de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant. Coral VIII, p. 54ss.): Cambios entre compases 4/2 | 3/2 | 2/2 (♩=♩).
  - Canción popular de Granada *Un amor tenía yo* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral VIII, p. 66): Cambios entre 2/(4) y 3/(4) (♩=♩).
  - Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 70): Cambio entre la introducción en C y la copla en 2/4 (♩=♩).
  - Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Zoltan Kodaly (Ant. Coral IX, p. 42ss.): Cambio constante en secciones de estribillo (*Gaude, Emmanuel...*) del 2/2 habitual a 3/2 y vuelta a 2/2 (♩=♩).
  - *El Pastorcico*, (3 v.m.) 2ª parte de la *Trilogía Mística* de J.A. García (Ant. Coral IX, p. 49ss.): Alternancia ocasional entre los compases 3/(4) y 4/(4) (♩=♩).

CAMBIO DE COMPASES CON UNIDAD MÉTRICA PROPORCIONAL: Estos casos abundan menos

y cuando se presentan son más difíciles, pues su solución requiere un rápido raciocinio sobre la marcha, que deberá facilitarse por el estudio de mesa del problema y el ensayo personal de la solución en casa, antes de pasar al ensayo con el Coro o la Orquesta.

La dificultad puede estar:


- a) En la distinta duración del pulso; por ejemplo, en el cambio de **3/4 a 6/8** ( $\text{♩}=\text{♩}$ ): los pulsos del compás **6/8** son proporcionalmente más lentos (duran una corchea más) que los del **3/4**; además cambia el número de pulsos o partes de un compás a otro. No cambiaría el número de partes, pero sí la duración, entre los compases **2/4 y 6/8** ( $\text{♩}=\text{♩}$ ).
- b) En el cambio de subdivisión del pulso, aunque éste conserve la misma duración; por ejemplo, en el cambio de **2/4 a 6/8** ( $\text{♩}=\text{♩}$ ). Los pulsos o partes del compás siguen siendo dos, su duración es idéntica, pero la subdivisión del pulso cambia de binaria a ternaria (aparición de aceleración, pues las corcheas del compás ternario son más rápidas que las del binario), o viceversa, si cambiamos de **6/8 a 2/4** ( $\text{♩}=\text{♩}$ ) (aparición de frenazo).

En los casos de cambio de compás con unidad métrica proporcional es imprescindible la expresión de igualdad/proporcionalidad que nos suministre el compositor ( $\text{♩}=\text{♩}$  ||  $\text{♩}=\text{♩}$ . ||  $\text{♩}=\text{♩}$  ||  $\text{♩}=\text{♩}$  || etc.), cosa que no siempre ocurre. Cuando tal referencia falta, deberá decidir el buen criterio del director. Hay dos casos en los que se suele omitir el dato de proporcionalidad:


- En los cambios de compás **6/8 a 3/4** o viceversa, o simplemente, cuando se yuxtaponen al principio de una pieza, se da por supuesto que la equivalencia es ( $\text{♩}=\text{♩}$ ); se trata de dos maneras distintas de ordenar las seis corcheas que componen estos compases (3+3 ó 2+2+2).
- En los cambios de compás **2/4 a 6/8** o viceversa, suele considerarse invariable la duración del pulso, dándose por supuesta la equivalencia ( $\text{♩}=\text{♩}$ ); se trata de dos maneras distintas de subdividir un pulso igual a sí mismo.

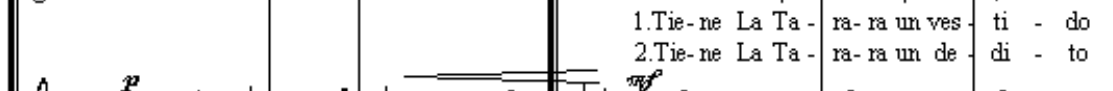
Así debe tomarse el cambio de compás **2/4 a 6/8** presente entre las secciones de canción y las de danza de la


- Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 70ss.).
- Canción popular andaluza *La Tarara* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 67), en los cc. 11-12 se produce un cambio de **C a 2/4**, en el que a pesar de que la unidad de parte es la misma ( $\text{♩}$ ), cambia la velocidad del *tempo* (*Moderato - Allegretto*): Lo más riguroso hubiera sido poner una equivalencia, que podría ser ( $\text{♩}=\text{♩}$ ):

**Barra de la dirección**  etc.

(c. 9) **(Moderato)**  $(\text{♩}=\text{♩})$  **Allegretto** etc.

Mujer   
 1. Tie-ne La Ta - ra - ra un ves - ti - do  
 2. Tie-ne La Ta - ra - ra un de - di - to

Tenor   
 a - la, a - la, a - la, etc.

Bajo   
 a - la, a - la, a - la, etc.

En este ejemplo, el director, que viene marcando a la ♩, debe subdividir la 4ª parte del compás 3º (11º de la obra), para hacer *arsis* en la 2ª subdivisión (corchea de T.B.); esta subdivisión (♩) es la nueva unidad métrica (♩) del compás 4º (2/4).

CAMBIO FRECUENTE DE COMPASES. En las obras con frecuente cambio de compases, que suelen ser de nuestra época, el director debe estar pensando siempre en el *valor máximo uniforme*, o que pueda ser común a todos los compases que se vayan presentando; el pulsar o no ese valor máximo uniforme dependerá de su comodidad o conveniencia métrica. Examínense los siguientes ejemplos:

- (a) C :: 3/4 :: 2/4 :: 4/4 :: 1/4 :: C :: (♩)
- (b) 12/8 :: 9/8 :: 6/8 :: 12/8 :: 3/8 :: 12/8 :: (♩)
- (c) C :: 3/2 :: 4/4 :: 5/4 :: 2/2 :: 7/4 :: (♩)
- (d) C :: 3/8 :: 2/4 :: 9/8 :: 5/8 :: 3/4 :: (♩)
- (e) C :: 3/2 :: 6/8 :: 7/4 :: 12/8 :: 4/2 ::

En el caso (a), el valor máximo uniforme es la negra (♩).

En el caso (b), el máximo valor uniforme es la negra con puntillo (♩).

En el caso (c), el máximo valor uniforme es la negra (♩).

En el caso (d), el máximo valor uniforme es la corchea (♩).

En el caso (e), y otros casos complejos de cambios de compases, el valor máximo uniforme irá cambiando y, si la relación de valores no está clara, el autor deberá poner las equivalencias convenientes.

Como en nuestras Antologías Corales no encontramos un ejemplo de semejante dificultad, proponemos para su análisis y práctica un fragmento de la obra *New Hills and Lochs and Shores* (de *Solstice of Light*, 4 v.m. y Órgano) de Peter Maxwell Davies, difícil, y no sólo bajo este punto de vista:

L'istesso tempo ♩ = 92, flessibile  
*p dolce*

S./A.  
 We are the new hills and lochs and shores, Lis-som shapes from ice.

T./B.  
 We are the new hills and lochs and shores, Lis-somshapes from ice.

Órg.  
 L'istesso tempo ♩ = 92, flessibile  
*p*

*sf pp*

The gray hands of the ice lie fol-ded now, far north.

The gray hands of the ice lie fol-ded now, far north.

*sf ppp*

EL CAMBIO DE COMPÁS EN EL RENACIMIENTO.

En el Renacimiento y en el primer Barroco, el signo del compás no indica la duración de éste, ni el número de partes que lo integran, y mucho menos la naturaleza de éstas partes, sino la

proporción entre las distintas figuras, proporción que sólo puede ser binaria o ternaria: tal figura vale el doble o el triple de la otra, o vale la mitad o el tercio de la otra.

La teoría de los compases renacentistas es muy compleja, y de ella se hablará en la parte 4ª de este tratado. Probablemente, por ahora, el director moderno deberá tener en cuenta:

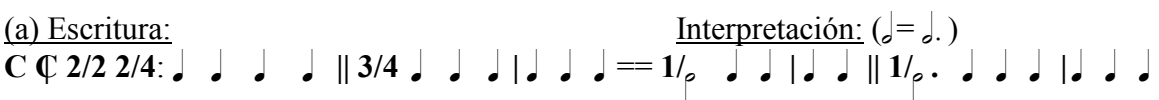
- Que las obras del Renacimiento se pulsan a una sola parte, que es el *tactus* o pulsación.
- Que esta parte única o *tactus* se pulsa en la barra imaginaria de la dirección.
- Que esta parte no es fuerte ni débil (este aspecto dependerá de la coincidencia o no con el acento tónico de la palabra).
- Que ese único pulso o *tactus* puede ser binario o ternario (en su subdivisión).
- Que los siguientes compases: C, Ċ, 2/2, 2/4, 2/1, (transcripción del *tempus imperfectum*) son de subdivisión binaria. El que aparezcan uno u otro de estos compases puede depender del gusto del transcriptor o de la edición utilizada. La unidad métrica del *tactus* la debe decidir el director de acuerdo con su buen criterio para conseguir un estilo ligado y fluido acorde con el género y carácter de la obra.
- Que los siguientes compases: 3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 6/8, 6/4 (transcripción del *tempus perfectum*) son de subdivisión ternaria y se marcan todos a un sólo pulso ternario. La elección de uno u otro de estos compases depende, como antes, del gusto del transcriptor de acuerdo con la abreviación de las figuras originales o de la edición utilizada. La unidad métrica del *tactus*, como es ternaria, es única según el compás puesto, por ejemplo: si el compás es 3/4, la unidad métrica será la ♩; pero si es 3/1, la unidad métrica, aunque pueda parecer extraño, será la triple redonda (♩ = ♩♩♩).
- Si un compás de éstos se llevara a tres tiempos, como lo hacen algunos que ignoran este sistema, pierde su carácter de ritmo ternario, pues la subdivisión de cada uno de los tres pulsos o tiempos ya es binaria.
- Que una vez establecida la velocidad del pulso para una obra, éste es uniforme, a no ser que ocurran cambios de carácter en ella que sugieran el cambio de velocidad, cosa que sólo puede ocurrir en las formas grandes y de evolución del texto, como Motetes, Madrigales y formas derivadas.
- Que los autores cambian de proporción binaria a ternaria, o viceversa, en una misma obra por medio del cambio de compás; pero el cambio de proporción no supone cambio de velocidad del pulso, sino de ordenación métrica de valores (los valores ternarios, cualesquiera que sean sus figuras, parecerán más rápidos que los binarios; y al contrario, los valores binarios, parecerán más lentos que los ternarios).

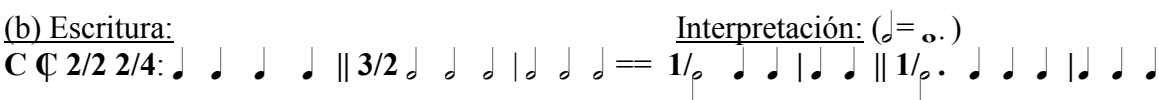
De acuerdo con estos principios hay que reconocer que son excepcionales las buenas versiones de obras del Renacimiento, en cuanto al problema de la resolución de los cambios de compás.

La regla definitiva deberá ser: Se pasa del compás binario (cualquiera que sea) al ternario (cualquiera que sea), manteniendo el valor o velocidad de la pulsación y cambiando su proporción de binaria a ternaria. En ello está el elemento de variedad métrica y agógica (o de velocidad) que introduce el cambio de compás en esta época. Por el contrario, se pasa del compás ternario (cualquiera que sea) al binario (previo establecimiento de la nueva unidad métrica), manteniendo el valor de la pulsación o *tactus* y cambiando su proporción ternaria a binaria.

Dos esquemas rítmicos de cambio son los más frecuentes:



(a) Escritura:  Interpretación: (♩ = ♩.)

(b) Escritura:  Interpretación: (♩ = ♩.)

Un ejemplo tan conocido como arbitrariamente interpretado, nos lo proporciona el villancico *Din di rin, din di rin* (4 v.m.) de autor anónimo, que nos ha llegado en el Canc. Mus. de Palacio, nº 359: La primera sección (estribillo), en compás 3/4 (♩3 en el original), debe llevarse a una única pulsación ternaria, con aire alegre, pero no grotesco por su elevada velocidad; la segunda sección (copla) cambia el compás a C o pulsación binaria; establecida la nueva unidad métrica, que en buen criterio debe ser la blanca (♩), previa una unidad métrica vacía de carácter ársico (cesura) tras el calderón, de la misma velocidad anterior, se sigue esta copla a dos negras por pulso (como si fueran *dosillos* con respecto a lo anterior: sensación de desaceleración). En el c. 13 tenemos de nuevo el cambio al compás 3/4, que seguiremos, sin solución de continuidad, a la misma velocidad, a tres negras por pulso (como si fueran *tresillos* con respecto al ritmo anterior: sensación de aceleración). Este final de la copla debe ser idéntico en velocidad al estribillo, como lo es temáticamente, cosa que rara vez ocurre.

En el *Sanctus* de las Misas es frecuente el cambio del compás binario al ternario en la sección final *Hosanna in excelsis*. Se debe intentar la proporcionalidad métrica explicada, a no ser que, por la presencia de valores muy pequeños en la sección ternaria, se vuelva inviable; en ese caso el director adoptará otra proporción *imperfecta* (subdivisión binaria = subdivisión ternaria) algo más lenta, pero donde se se sigue sintiendo el carácter ternario del fragmento.

En las Antologías Corales se pueden estudiar los siguientes casos:

- Villancico *Ola ao barquero* (2 v.m. y B.c.) de José Ruiz Samaniego (Ant. Coral II, p. 19ss): Cambio de 3/(2) a C (♩. = ♩) en los cc. 67-68. En el paso del estribillo (C) a las coplas (3), la proporción se invierte.
- Canción *De pecho sobre una torre* (3 v.i.) de autor anónimo del Canc. Mus. de Turín (Ant. Coral III, p. 17): Cambio de 9/4 (ternario) a ♩ (♩. = ♩). (El paso del 6/4 al 9/4 no implica cambio rítmico, pues ambos son ternarios).
- Ensalada *Deus in adjutorium* (3 v.m.) de Juan de Triana (Ant. Coral V, p. 4): Cambio de 3/4 a C (♩. = ♩). Al final, cambio contrario con inversión de la proporción.
- Villancico *¡Oh qué bien que baila Gil!* (3 v.m.) de autor anónimo del s. XVII (Ant. Coral VI, p. 16): Cambio de 2/4 a 3/4 (♩. = ♩.); más adelante, cambio contrario con inversión de la proporción.
- Villancico *Navecilla que sales del puerto* (3 v.m.) de Matías de Durango (Ant. Coral VI, p. 18ss.): Cambio de 3/2 a ♩ (♩. = ♩).
- Ensalada *Una montaña pasando* (4 v.m.) de Garcimuñoz (Ant. Coral VII, p. 4ss.): Frecuentes cambios de ♩ a 3/2 (♩. = ♩.), que se tornan a la inversa.
- Villancico *Endechas* (3 v.m.) de Juan Bautista Comes (Ant. Coral IX, p. 25s): Cambio del romance en ♩ al estribillo en 3/4 (♩. = ♩).
- Motete *Ave, María* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, p. 33): La 2ª parte (*Sancta María*) adopta el pulso ternario (3/4 ó 3/2 en otras ediciones): este pulso es difícil

relacionarlo con el anterior (en C) por la presencia de la cadencia que altera y suspende el *tempo* (*Jesus Christus*). Se tomará moderadamente por ser obra de género religioso, y al pasar de nuevo al C (c. 32) aplicaremos la proporción (♩ = ♪). Aunque concretamente en esta obra proponemos, como excepción a la regla, la proporción imperfecta (♩ = ♪) en razón del carácter de *armonización de Canto Gregoriano* que parece tener la obra en este momento y parece más aconsejable la igualdad del *tempus primum* o negra (♩). (Es sabida la duda sobre la paternidad de esta genial obra, pero ¿quien puede ser su autor, sino el genial T.L. de Victoria? Estilísticamente es indudable).

Aunque es poco frecuente, existe en el Renacimiento el cambio del compás C al compás Ċ. En este caso, la velocidad se duplica (♩ = ♪), mientras que, si es al contrario, la velocidad disminuye en la mitad.

#### 7.4. FUNCIÓN DE LOS BRAZOS.

En el capítulo 4º apartado 5 de este tratado se ha hablado ya ampliamente de los brazos y se enunciaron y explicaron los principios que rigen su movimiento, que volvemos a resumir:

- Principio de utilidad: movimiento de los brazos/manos en un plano frontal, vertical y visible para los intérpretes.
- Principio de economía: utilizar el mínimo de elementos necesario: una mano sola, en lugar de las dos, gestos más reducidos, en lugar de ampulosos.
- Principio de independencia: funcionamiento autónomo y especializado de cada mano: la mano derecha se encarga de la agógica o movimiento, esto es, la marcación del compás o del *tactus*, de las subdivisiones cuando éstas procedan y de las modificaciones agógicas. La mano izquierda es expresiva: se encarga de la dinámica o intensidad y sus modificaciones; descansará cuando no tenga nada especial que señalar, y ayudará a la derecha en momentos de especial fuerza, o dando entradas y cortes a las voces/instrumentos de su sector en las obras de contrapunto o estructura heterofónica.

Ampliando en este capítulo, en el que hablamos de todo lo que pasa en el transcurso de la obra musical, la información sobre el funcionamiento de los brazos, diremos:

- El ataque primero de la obra se da con ambos brazos, para mayor concentración de la atención de todos los intérpretes. De la misma manera los ataques importantes de los sucesivos momentos importantes, secciones y partes.
- Pero si la obra comienza con una sola voz (v.gr. tenores), o instrumento (v.gr. flauta), o grupo instrumental (v.gr. violonchelos), la entrada se dará con sólo la mano que corresponda según su ubicación.
- El brazo y la mano derecha deben ser educados en su cometido métrico y rítmico tendiendo a su automatización, a prueba de cualquier distracción mental motivada por otro problema que se superponga, por ejemplo, una desafinación o, lo que es más grave, una entrada falsa o a destiempo de una voz (lo que pone muy nervioso a un director en su

intento de reconducirla o hacerla callar). La mano derecha debe ser capaz de pulsar con corrección y seguridad mientras la mente se concentra en cualquier otra cosa.

Brian R. Busch<sup>1</sup> propone algunos ejercicios para formar esta automatización, por ejemplo:

1. Dirigir un compás determinado, concentrándose bien en el movimiento del brazo, muñeca y mano; seguir marcando, mientras se piensa mentalmente en otra cosa; al volver la atención al gesto, comprobar que es el mismo que se dejó. Alargar progresivamente el tiempo de paréntesis mental.

2. Dirigir un compás determinado, concentrándose bien en el movimiento del brazo, muñeca y mano; seguir, leyendo en voz alta y expresiva cualquier texto; al volver la atención al gesto, comprobar que es el mismo que se dejó. Alargar progresivamente el tiempo de lectura.

3. Dirigir un compás determinado mientras se camina; mantener el pulso constante, variando la velocidad del paso, etc.

- El brazo y la mano izquierda, para comunicar eficazmente la expresión, deben ser educados:

1. En su capacidad de tensarse gradualmente para transmitir energía, o destensarse para comunicar suavidad.

2. En ir saliendo lentamente (no por salto) de su posición baja de descanso hacia una posición superior y viceversa; de una posición media a otra más alta y viceversa.

3. En ir cambiando gradualmente la palma de la mano de la posición hacia abajo a la posición hacia arriba, sin carga de tensión en ese cambio, y con carga gradual de tensión al cambiar; de la misma manera en sentido contrario.

4. También en la función métrica para ayudar a la mano derecha: marcar bien los compases, dar *arsis* de entradas y de cortes, etc.

- Esta comentada independencia de las manos no es matemática, ni puede ser constante, pues daría gran rigidez y maquinismo a la dirección. El gesto *en espejo*, en el que la mano izquierda es simétrica con la derecha, se puede usar con provecho, sobre todo en pasajes de gran fuerza, pero no se debe abusar de él por la pérdida de eficacia que conlleva.

- En ocasiones las funciones de las manos son exactamente las contrarias, o se acude a movimientos originales o que no coinciden exactamente con ninguno de los descritos.

- El director debe tener gran libertad de acción y de invención e improvisación, pero nunca debe caer en la imprecisión rítmica, ni menos en el caos gestual.

- La dirección coral puede usar de la *quironomía*, liberándose del marcaje estricto del compás con sus partes bien dibujadas espacialmente. Esta dirección quironómica es más indicada:

1. En la dirección del Canto Gregoriano (en este caso es obligada y la única posible).

2. En la música del Renacimiento y primer Barroco, ya que la marcación del compás con sus diversos tiempos e intensidades es contraria a la naturaleza de la polifonía de estas épocas.

3. En obras o secciones de movimiento lento o moderado, suaves, de especial lirismo y

---

<sup>1</sup> B. Busch: *El Director de Coro*, p. 43.

expresividad.

- El marcaje del compás es más conveniente:
  1. En la música de carácter de danza o en la militar (en este caso, obligada).
  2. En obras o secciones de movimiento rápido, o de carácter rítmico o picado, de dinámica fuerte, etc.
- Como en las obras musicales (sobre todo en las de grandes dimensiones) puede haber secciones, partes, momentos distintos y diferentes, la dirección puede y debe ser distinta, combinada, ajustada a lo que la música requiere en cada momento.
- La dirección en el ensayo tiene mucha mayor libertad que en el concierto; entre otras libertades usa de la libertad suprema de interrumpir la interpretación, cuando lo estime oportuno. Por la misma razón la entrega de los intérpretes en el ensayo no es total, ni lo puede ser, pues la interrupción de la interpretación con entrega total sería traumática. Por esa razón se necesita hacer un *ensayo general* en el que todo, la dirección mucho más técnica y precisa, y la entrega correspondiente de todos los intérpretes, sin posibilidad de interrupción, serán semejantes al concierto, pero sin público.

#### 7.5. EL GESTO Y LA AGÓGICA.

El movimiento, velocidad o *tempo* al que debe ser llevada una obra musical es una de las más importantes responsabilidades del director. En otro lugar de esta obra ya se ha comentado cómo puede desgraciarse una obra por equivocarse su velocidad.

El director debe tener una apreciación lo más objetiva posible de la velocidad que indican los términos italianos usuales. Esta apreciación objetiva se va haciendo, como todo, con el mucho estudio de partituras de cualquier tipo de música y la mucha práctica coral e instrumental. El uso del metrónomo en casa, durante la fase de estudio de mesa, ayudará a formarse esa apreciación objetiva.

Pero nótese que hablamos de *apreciación* del movimiento. Siempre quedará la parte imprescindible de *interpretación subjetiva* de esa apreciación, en el ensayo y en el concierto, que modificará el movimiento apreciado de manera más o menos sensible, por circunstancias subjetivas (estado moral del director o del coro) u objetivas (resonancia o sequedad sonora del local, etc.).

Recordemos los términos más usuales con los que se expresa la velocidad del movimiento de las obras corales y su correspondencia metronómica:<sup>2</sup>

**Largo / Grave** = Muy lento = Metrónomo (40-50 puls./minuto).  
**Lento / Adagio** = Lento, despacio = Metr. (50-60 p/m).

---

<sup>2</sup> La correspondencia de las unidades metronómicas con los *tempi* no es la que suelen dar los tratados de Teoría de la Música, sino el fruto de mi experiencia interpretativa.

<i>Moderato</i> <sup>3</sup>	=	Moderado	=	Metr. (60-70 p/m).
<i>Andante</i>	=	Velocidad normal del paso	=	Metr. (70-100 p/m).
<i>Allegro</i>	=	Alegre, aprisa	=	Metr. (100-152 p/m).
<i>Presto / Vivace</i>	=	muy rápido	=	Metr. (152-208 p/m).

Estos términos, que pueden indicarse también por medio de superlativos (*Prestissimo*) o diminutivos (*Andantino*)<sup>4</sup> indican siempre un movimiento que debe ser conservado uniformemente hasta una indicación siguiente de sentido cambiante.

Para clarificar mejor el sentido de los términos anteriores, se les puede anteponer o posponer alguno de los siguientes adverbios o locuciones:

<i>Assai</i>	=	Bastante	Ejemplos: <i>Largo assai / Assai vivace</i>
<i>Meno</i>	=	Menos	<i>Meno allegro</i>
<i>Molto</i>	=	Muy	<i>Allegro molto / Molto moderato</i>
<i>Non troppo</i>	=	No demasiado	<i>Allegro ma non troppo</i>
<i>Più</i>	=	Más	<i>Più adagio / Più vivace</i>
<i>Poco</i>	=	Poco	<i>Poco adagio / Poco allegro</i>
<i>Quasi</i>	=	Casi, como	<i>Allegro quasi presto.</i>

Un movimiento ya establecido uniformemente puede sufrir cambios en su velocidad. Estos cambios pueden ser graduales en doble sentido:

- Progresar hacia una mayor velocidad; los términos que expresan este cambio son: *accelerando (accel.)*, *animando (anim.)*, *affrettando (affret.)*, *stringendo (string.)*.
- Progresar (o retroceder) hacia una velocidad menor; Los términos que lo expresan son: *ritardando (rit.)*, *rallentando (rall.)*, *ritenendo (riten.)*, *slargando (slarg.)*, *smorzando (smorz.)*, *morendo..*
- La nueva velocidad alcanzada con uno de estos cambios graduales puede estabilizarse con un nuevo nombre, por ejemplo: *Allegro - ritardando - Moderato*.
- Por el contrario, después de un cambio gradual de velocidad, puede volverse bruscamente al *tempo* inicial, lo que se expresa con los términos *A tempo / Tempo primo / I tempo / I° Tempo*, por ejemplo: *Allegro - ritardando - I Tempo*.

Los cambios de velocidad del movimiento también pueden ser bruscos o súbitos, sin preparación progresiva.

El movimiento o *tempo* de una obra no afecta al gesto, sino en lo relativo a la velocidad de las pulsaciones del compás correspondiente, o a la necesidad, en su caso, de subdividir los tiempos o reunir varios tiempos en una sola pulsación.

El gesto se ve mucho más afectado por el parámetro de la *dinámica* o expresión, de la que

<sup>3</sup> El término *Moderato* también se usa como calificativo de otros *tempi*, por ejemplo: *Allegro moderato*.

<sup>4</sup> Para ampliar nociones sobre la teoría del movimiento, consúltese cualquier buena Teoría de la Música.

se tratará en el apartado siguiente.

Proponemos algunos ejemplos de obras corales, en los que salen diversos casos relativos a la agógica, como comprobación y práctica..

OBRAS EN TEMPO LENTO (*Largo / Grave / Lento / Adagio*):

Son bastante abundantes en la música coral, por el especial carácter *cantabile* de estos tiempos. A veces es necesario acudir a la subdivisión para clarificar la marcha musical. Lo más frecuente es que estos *tempi* estén asociados a dinámicas en *p* o *pp*, para obtener un carácter contemplativo, emotivo o poco activo, y por necesidades fisiológico-respiratorias. Si están asociados a dinámica en *f*, será en fragmentos breves, por la dificultad del mucho gasto de aire.

Estas obras suelen ser muy tensas para los cantores y el director, por la necesidad de aguantar la velocidad lenta, que todos querrían acelerar para ir más descansados. Es necesaria, por tanto, madurez interpretativa en el director y en el coro para interpretar bien, con calidad y carácter, obras como las siguientes:

- Canción *Szellő zúg* (3 v.bl) de Lajos Bárdos (Ant. Coral III, p. 28): *Andante tranquilo* (♩=56).
- Himno *Ave, maris stella* (4 v.m.) de L. Bárdos (Ant. Coral IV, p. 42): *Tranquilamente* (♩=46).
- Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, p. 44): *Largo e sostenuto*.
- Himno *Vexilla Regis prodeunt* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral V, p. 23): *Grave*.
- Motete *Ave, verum corpus* (4 v.m. y Orquesta) de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, p. 48): *Adagio*.
- Canción *Un Cygne* (4 v.m.) de P. Hindemith (Ant. Coral VII, p. 68): *Lento* (♩=60-66).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de F. Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 44): *Grave*.

OBRAS EN TEMPO NORMAL (*Moderato / Andante*):

Estas constituyen la inmensa mayoría del repertorio coral: En ellas, el gesto de marcación de los compases o el *tactus* es el que se ha explicado como prototipo.

En las Antologías Corales pueden consultarse cualesquiera obras, con la práctica excepción de las puestas en los grupos anterior y siguiente.

OBRAS EN TEMPO RÁPIDO (*Allegro / Presto / Vivace*):

Son realmente una minoría en el repertorio coral, por ser menos *cantables*; tienen muchas veces un cierto carácter juguetón o de exaltación rítmica, con perjuicio de otros valores melódico-armónicos, que sufrirían mucho con la rapidez, pues la voz no es un instrumento excesivamente ágil. Quizá la mayoría de las obras de este grupo la constituyan las versiones corales de canciones populares

Las obras en *tempo* rápido no están necesariamente asociadas con la dinámica en *f*.

Cuando la rapidez es excesiva, el marcaje del compás se vuelve no claro, además de incómodo, por lo que es mucho más práctico y efectivo acudir a la concentración de partes, por ejemplo: un compás de 3/4 *Allegro molto* pierde eficacia a tres partes: debe llevarse a una parte (♩).

Las pocas obras que se pueden sacar de las Antologías Corales no son nunca excesivamente rápidas, pero será bueno practicarlas:

- Canción popular granadina *Canción Galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral III, p.

- 34): 3[4] *Allegretto* (unidad métrica = ♩).
- Canción popular asturiana *En San Vicente* (3 v.i.) de Rafael Benedito (Ant. Coral III, p. 35): 3/8 *Allegro* (u.m. = ♩).
  - Canción popular española de Navidad *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de Luis Urteaga (Ant. Coral V, p. 35): 2/4 *Allegretto* (u.m. = ♩).
  - Canción *Viva tutte le vezzose* (3 v.m.) de Felice Giardini (Ant. Coral VI, p. 26): 2/4 *Scherzando* (u.m. = ♩).
  - Canción popular toscana (Italia) *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant. Coral VI, p. 43): 2/4 *Piuttosto mosso* (u.m. = ♩, o quizá ♩).
  - Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 90): 3/4 *Mosso* (♩ = ca.120).

EL ACCELERANDO / ANIMANDO / AFFRETTANDO / STRINGENDO:

Consiste en un apresuramiento **gradual** de la velocidad. Algunas normas gestuales para su consecución son:

- La pulsación, en principio, comienza a ser gradualmente más rápida; o, lo que es lo mismo, se comienza acelerando poco a poco el marcaje de las partes del compás.
- Si la aceleración se prolonga, o es bastante pronunciada, será necesario llegar a la supresión de pulsaciones o simplificación del compás, para dar mayor sentido de velocidad y claridad de pulsación. Ya se ha dicho que la pulsación muy rápida de las partes del compás confunde, más que ayuda.
- Por tanto, aunque parezca contradictorio, la aceleración del movimiento, si es muy prolongada, o corta pero muy pronunciada, requiere una pulsación cada vez más dilatada:



- Hay que insistir en el carácter de **gradualidad** de este efecto acelerador para no producir un efecto de aceleración brusca: *accel.* ≠ *Presto sub.*
- El *accelerando* es un matiz meramente agógico, que a veces va unido a un *crescendo*; pero esto no es obligado, ni equivalente, es más podría ser al contrario: *accel.* ≠ *cresc.*

Se pueden proporcionar unos pocos casos de aceleración del movimiento en las Antologías Corales:

- Canción *Sólo tengo una voz invicta* (2 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral II, p. 30): Sección 2ª (*Canon*): *cresc. ed accel. sempre.*
- Canción *El Viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p.74, cc. 3-5 y 19-22): *Accelerando y cresc.*

EL RITARDADNDO / RALLENTANDO / RITENENDO / SLARGANDO:

Consiste en una disminución **gradual** de la velocidad. Algunas normas gestuales para su consecución son:

- La pulsación, en principio, comienza a ser gradualmente más lenta; o, lo que es lo mismo, se comienza lentificando poco a poco el marcaje de las partes del compás.
- Si la retención se prolonga, o es bastante pronunciada, será necesario llegar a la aceleración de las pulsaciones o subdivisión de las partes del compás, para dar mayor sentido de la desaceleración y claridad de pulsación. También se ha dicho que la pulsación muy lenta de las partes del compás pierde el sentido de guía métrica.
- Por tanto, aunque parezca contradictorio, la desaceleración del movimiento, si es muy prolongada, o corta pero muy pronunciada, requiere una pulsación cada vez más acelerada:



- Hay que insistir en el carácter de **gradualidad** de este efecto retardador para no producir un efecto de desaceleración brusca: *rit. ≠ lento sub.*
- El *ritardando* es un matiz meramente agógico, que a veces va unido a un *diminuendo*; pero esto no es obligado, ni equivalente, es más podría ser al contrario: *rit. ≠ dim.*

Por las leyes naturales del fraseo, normalmente todo final de obra lleva consigo un descanso agógico que se materializa en un leve *ritardando*, que muchas veces ni se anota en la partitura. El carácter final de otras obras parece impedir tal descanso agógico, y en otras ocasiones se prescribe el no retardar (*senza rit.*).

Unos pocos ejemplos de *ritardando*, sacados de las Antologías Corales, para ser practicados:

- Canción *Szellö zúg* (3 v.bl.) de Lajos Bárdos (Ant. Coral III, p. 28): final de la obra (cc. 26-29): *poco a poco allargando*.
- Habanera popular de Matanzas (Cuba) *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. solo) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 97, c. 41): *rit. molto*.
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 44 y 46): cc. 46-48 *rall.*; cc. 88-94 *gran rallent. y dim.*
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IX, p. 50): cc. finales *rit. molto*; p. 51, sist. 2, cc.5-7 *dim. e rit.*; p. 55, cc. finales *rit. poco a poco*. En esta extensa obra hay otros muchos momentos en retardo menos importantes.

#### CAMBIOS SÚBITOS DE TEMPO:

Queremos ver en este apartado los cambios de tempo que se producen con brusquedad, sin estar preparados por *accelerandos* o *ritardandos* que conduzcan progresivamente al *tempo* nuevo.

Pueden darse varios casos:



- Que en el momento del cambio de velocidad haya algún o algunos silencios: Este caso ya fue estudiado en el capítulo anterior, como uno de los casos de corte parcial. Recordando lo dicho entonces, el último silencio se convierte en *arsis* acomodado a la velocidad del nuevo *tempo*.
- Que el cambio súbito se produzca tras un acorde de duración más o menos larga, o acorde con calderón: También fue estudiado este caso en el mismo apartado, o en el del corte con calderón: el corte del final de la nota larga o del calderón se convierte en *arsis* conveniente a la velocidad de la nueva unidad métrica. (Este *arsis* es una unidad métrica no escrita o *cesura* imprescindible).
- Que el cambio súbito se produzca sin nota larga previa sobre la que aplicar el proceso anterior. Si es posible hacer una *cesura* (de la que también se habló en el capítulo anterior), o, lo que es lo mismo, introducir una unidad rítmica no escrita en el momento del cambio, esa unidad rítmica que se introduce se convierte en el *arsis* conveniente a la velocidad de la nueva unidad métrica.
- Si no es posible la introducción de una *cesura*, el caso es más complicado, pues siempre tiene que haber un *arsis* previo con el que el director comunique a los intérpretes su decisión de la *cantidad* de cambio de movimiento.
- Si el cambio súbito sin *cesura* se produce **de lento a rápido**, la solución es la subdivisión del último pulso del tiempo lento. Esta subdivisión originará dos partes o pulsos desiguales: la 1ª corresponderá en velocidad al *tempo* que se abandona (lento); la 2ª subdivisión será más breve, pues será el *arsis* correspondiente al nuevo *tempo* que se ataca (rápido). Se puede asimilar a este caso un proceso de *rit. ... Tempo I*.
- Si el cambio súbito sin *cesura* se produce **de rápido a lento**, el caso es mucho más difícil, pues no es posible la subdivisión del pulso previo al cambio, por la supuesta rapidez del *tempo* del que venimos. La única solución que nos parece posible es algo extraña: la subdivisión del primer pulso del nuevo *tempo* (lento) para frenar el movimiento (rápido) sobre el que se venía y aunar a todos los intérpretes en el nuevo aire (lento). Esta subdivisión originará también dos pulsos desiguales: El 1º será rápido, igual a la pulsación del *tempo* anterior; el 2º pulso de esta subdivisión será más lento, como la mitad (subdivisión) del nuevo *tempo* lento; seguirá una segunda subdivisión en la siguiente parte del compás, estabilizando así el nuevo movimiento. Este difícil caso es desde luego muy extraño en la literatura coral. Se puede asimilar a este caso un proceso de *accel. ... Tempo I*.
- En el período clásico (segunda mitad del S. XVIII) los cambios de velocidad dentro de un mismo movimiento de la obra están claramente relacionados: unas veces por relación directa (por ejemplo: ♩ = ♪ ó ♩ = ♪); otras veces la relación es proporcional (por ejemplo: ♩ = ♪). Esto es todavía un resto de la costumbre que procede del antiguo *tactus* invariable del Renacimiento. Los compositores suelen dejar algún silencio para que se produzca con claridad el *arsis* de nuevo *tempo*.<sup>5</sup>

Los ejemplos de cambio de movimiento que podemos encontrar en las obras contenidas en las Antologías Corales no son demasiado difíciles, pero son buenos para empezar a solucionar

---

<sup>5</sup> Esta idea está muy desarrollada por H. Swarowsky en su obra “*Dirección de Orquesta*”, p. 67-73 (Real Musical. Madrid, 1988).

bien este problema:

- *Variaciones "Papageno"* (2 v.bl.) de Carlos Villasol (Ant. Coral I, p. 32 ss.): Cambio de *tempo* en cada una de las variaciones con silencios en el compás inicial de cada variación. Entre cada variación se puede intercalar un pequeños descanso.
- Motete *Hodie Christus natus est* (2 v.m.) de Antonio Martínez Oliva (Ant. Coral II, p. 32 s.): sist. 2, cc. 1-2 *Andante mosso - più lento* (con silencio con calderón en la barra de separación); sist. 5, cc. 4-5 *Più lento - 1º Tempo* (no hay calderón, pero debe suponerse como la primera vez).
- Canción *El lagarto* (3 v.bl.) de Alejandro Yagüe (Ant. Coral III, p. 29 ss.): cc.14-15 *rit. ... Tempo I*; cc. 30-31  $\text{♩} = 72$  aprox. -  $\text{♩} = 120$ ; cc. 34-35  $\text{♩} = 120$  - *Primo Tempo*. (A continuación se vuelven a repetir los mismos cambios).
- Canción popular toscana *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant. Coral VI, p. 43): sist. 2, cc. 5-6 *rall. ... Vivamente*; sist. 3, c. 4 *raddolcendo e rall. ... a tempo*; sist. 4, c. 2 *Vivamente - Lento*.
- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 72 s.): cc. 10-11 *Adagio, no demasiado - Poco más movido*; c. 20 *rit. ... 1º tempo*; cc. 24-25 *1º tempo - Più mosso*.
- Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m. de J.A. García (Ant. Coral VII pp. 90 ss.): sist. 2, c. 1 *Mosso - Poco meno mosso*; c. 5 *Poco meno mosso - Tempo*. Otros muchos cambios se producen a continuación que hacen a esta obra muy difícil por la inestabilidad del movimiento, prácticamente un *rubato* constante.
- *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant. Coral VIII, pp. 53 ss.): *Kyrie*: secuencia de cambios (*Andante - rit. - a tpo. - rit. - Mosso - rit. - D.C.*). *Sanctus*: (*Andante mosso - Mosso - Lentamente*). *Benedictus*: (*Declamato - Lento*). *Agnus Dei*: (*Andante - rit. - D.C.*).
- Canción popular andaluza *La Tarara* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VIII, pp. 67 ss.): cc. 11-12 *Moderato - Allegretto*; cc. 26-27 *Allegretto - Moderato*; cc. 28-29 *Moderato - Andantino*; cc. 45-47 *Andantino - Moderato- Allegretto*; cc. 62-63 *Allegretto - Moderato*; c. 74 *Moderato - Allº deciso*.

## 7.6. EL GESTO Y LA DINÁMICA.


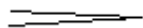
El director necesita hacerse cargo de la riqueza expresiva que constituye la gama de intensidades que posee el arte musical, para acomodar su gesto a cada una de ellas y exigir del coro u orquesta, con el trabajo de ensayo necesario, el volumen sonoro correspondiente.

La gradación de intensidades que utilizan las partituras normales, desde lo más suave a lo más fuerte, se expresa con las siguientes abreviaturas y palabras italianas:

<b>ppp</b>	=		=	extremadamente suave.
<b>pp</b>	=	<i>pianissimo</i>	=	muy suave.
<b>p</b>	=	<i>piano</i>	=	suave.
<b>mp</b>	=	<i>mezzo piano</i>	=	medio piano.
<b>mf</b>	=	<i>mezzo forte</i>	=	medio fuerte.
<b>f</b>	=	<i>forte</i>	=	fuerte.

*ff* = *fortissimo* = muy fuerte.  
*fff* = = extremadamente fuerte.

Estos signos determinan planos sonoros o terrazas de intensidad no variable. Pero la intensidad puede ser progresiva en sentido ascendente hacia la fuerza, creando tensión, o en sentido descendente hacia la suavidad, creando distensión y descanso. Las abreviaturas o signos empleados para expresar el aspecto progresivo de la intensidad son:

*cresc.* = *crescendo* = creciendo =   
*dim.* = *diminuendo* = disminuyendo = 

MÚSICA DE INTENSIDAD SUAVE (*p*, *pp*, *ppp*):

- El gesto es pequeño o pequeñísimo, muy blando y ondulado.
- Apta para que los dedos trabajen.
- Las manos están muy cerca del cuerpo.
- Ocasionalmente las manos están muy cerca de la cara, para que ésta colabore con las manos y dedos en la intimidad sonora que se pretende.
- Las palmas de las manos están normalmente hacia abajo.
- Ausencia total de tensión en cualquier elemento corporal.
- Puede ser de ayuda taparse la boca con la mano izquierda, o poner el dedo índice delante de la boca, en petición de poco sonido.
- Este matiz dinámico está relacionado normalmente con un *tempo* o aire lento o moderado, pero puede haber excepciones.
- Si la intensidad suave está unida a un *tempo* rápido, se dirige con sólo la mano (con los dedos pulgar e índice unidos), dejando inmovilizados el codo y el antebrazo.

Algunas obras que se pueden caracterizar por su suavidad, aunque siempre tendrán alguna variación dinámica derivada del fraseo natural, son las *Canciones de cuna*, *Nanas* o *Berceuses*, como las siguientes:

- *Nana de la Negra Flor* (3 v.bl.) de Manuel Pérez Rodríguez (Ant. Coral III, p. 32).
- Canción popular sevillana *Nana de Sevilla* (3 v.bl.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Cotral III, p. 38).
- Canción popular gallega *Canto do Berce* (4 v.m. y S. sola) de Rogelio Groba (Ant. Coral IV, p. 51).
- *Berceuse* (4 v.m.) de Edward Grieg (Ant. Coral VII, p. 60).

Otras obras caracterizadas por su intensidad fundamental suave, con pocas gradaciones dinámicas:

- Improperios del Viernes Santo *Popule meus* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral IV, p. 15): sobre todo su primera sección (cc. 1-10).
- Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, p. 44): (*Largo e sostenuto*).
- Himno *Vexilla Regis prodeunt* (3 v.m. y C. Gregoriano) de Felipe Gorriti (Ant. Coral V, p. 23): (*Grave*).

- Motete *Ave, verum corpus* KV 618 (4 v.m. y Orquesta) de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, p. 48): (*Adagio*).
- *Graduale* (4 v.m. y Orquesta) del *Requiem en Do m.* de Luigi Cherubini (Ant. Coral VII, p. 50): (*Andantino largo*).

MÚSICA DE INTENSIDAD MEDIA (*mp*, *mf*):

- Es la intensidad más natural y normal en las obras musicales.
- Pueden tener cualquier tipo de *tempo* o aire, aunque en la música coral, prevalecerá el tiempo moderado.
- El gesto de la dirección es igualmente el más normal y académico: el gesto mediano, situado en el centro del campo o ámbito gestual.
- Se dirige con el antebrazo (flexionando el codo) y con la mano (flexionando la muñeca).
- En esta música se da la dirección más bella y expresiva, con sus vaivenes fraseológicos.
- En general, toda la técnica de la dirección explicada en los capítulos anteriores es de aplicación en esta música.

Las obras de intensidad media son la inmensa mayoría del repertorio, y llenan las Antologías Corales. Por esta razón no creemos necesario proponer ejemplos concretos para su práctica, aunque naturalmente son sobre las que más hay que practicar, para hacerse con el gesto correcto de la dirección. Las obras de intensidad general suave (vistas en el apartado anterior), o de intensidad general fuerte (que se verán en el apartado siguiente), son obras excepcionales.

MÚSICA DE INTENSIDAD FUERTE (*f*, *ff*, *fff*):

- El gesto se sitúa en el extremo opuesto del apartado primero (intensidad suave).
- El gesto es amplio, o muy amplio, y separado por tanto del cuerpo para poder describir movimientos amplios.
- Es natural el gesto cargado de energía y tensión: no hay movimiento de dedos, ni siquiera de la mano; ésta forma un bloque rígido con el antebrazo (flexión de hombros).
- La palma de la mano izquierda está hacia arriba.
- Excepcionalmente entra en acción el tronco para una mayor contundencia sonora.
- Si la música tiene dureza, se cierran los puños.
- Este matiz dinámico está normalmente unido a un *tempo* rápido, pues la mucha potencia consume mucho aire, aunque naturalmente puede haber excepciones que crean gran tensión.

Los directores de coro están poco habituados a este tipo de dirección enérgica y deben practicarla, pues puede salir en cualquier sección de una obra normal. Las obras corales caracterizadas en su conjunto por su fortaleza y energía son excepcionales, como ya se ha dicho, pues son menos cantables, y el coro necesita una buena preparación vocal para cantar en *f*, y una mejor para el *ff*, por el peligro de descontrol de la calidad vocal y la agresividad de los timbres.

Sin llegar a la gran intensidad, en las Antologías Corales podemos encontrar alguna obra caracterizada por su potencia (con alguna frase menos potente):

- Motete *Regina caeli* (4 v.m.) de Antonio Lotti (Ant. Coral IV, p. 20): sobre todo las frases 1ª-3ª

y *Alleluia*(s) finales.

- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31): (*Allegro molto moderato*).
- Motete *Pueri Hebraeorum* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VI, p. 28): (*Jubiloso*).

EL CRESCENDO (*cresc.*):

- Es un **efecto gradual**, no súbito, con el que la obra va aumentando su volumen sonoro.
- El gesto va aumentando gradualmente su amplitud, alejando las manos del cuerpo.
- Las palmas (mano izquierda) van cambiando gradualmente de abajo a arriba.
- El gesto va adquiriendo energía y tensión gradual.
- Las pulsaciones van adquiriendo un carácter más marcado.
- Ir tomando conciencia progresiva de un contacto cada vez más fuerte de los pies con el suelo, por la creciente energía de los gestos.
- Se insiste en la **gradación** de este matiz, para no convertir el *crescendo* en *forte subito* (*cresc. ≠ f sub.*)
- Atención a **no acelerar el movimiento mientras se crece el sonido**: con frecuencia ambos parámetros, agógico y dinámico, van juntos, pero esto no es obligado (*cresc. ≠ accel.*)

Todas las obras musicales, por muy pequeñas que sean, tienen pequeños *crescendos* normales de fácil interpretación y dirección, como elementos naturales del fraseo. En este sentido cualquier obra puede servir para la práctica de este matiz expresivo. Se proponen a continuación algunas en las que el *crescendo* es algo más dilatado:

- Canción *Sólo tengo una voz invicta* (2 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral II, p. 30): sección 1ª (*Improvisación*) sin aceleración, y sección 2ª (*Canon*) con aceleración.
- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31 s., cc. 5-9 y 18-final).
- Canción *Abschied vom Walde, Op 59 n° 3* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 35s., cc. 3-5; 10-12).
- Madrigal sacro *Lo que Vos queráis, Señor* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IV, p. 45): sección inicial (cc. 1-5).
- Canción *Un Cygne* (4 v.m.) de Paul Hindemith (Ant. Coral VII, p. 70, cc. 15-17).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 45, cc. 15-18).
- *Contrapunctum V de Punctum contra Punctum* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 61): largo *cresc.* durante toda la frase 3ª.
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 42 ss.: cc. 6-12; 64-67; 79-83).

EL DIMINUENDO (*dim.*):

- Invirtiendo todo lo explicado en el apartado anterior, es un **efecto gradual**, no súbito, con el que la obra va debilitando su volumen sonoro.
- El gesto va reduciendo gradualmente su amplitud, acercando las manos al cuerpo, incluso a la cara.
- Las palmas (mano izquierda) van cambiando gradualmente de arriba a abajo.
- El gesto va perdiendo energía y tensión gradual.

- Las pulsaciones van adquiriendo un carácter más blando y ondulado.
- Hay un progresivo relajamiento general del cuerpo.
- Se insiste en la **gradación** de este matiz, para no convertir el *diminuendo* en un *piano subito* (*dim.* ≠ *p sub.*)
- Atención a **no retardar el movimiento mientras se disminuye el sonido**: con frecuencia ambos parámetros, agógico y dinámico, van juntos, pero esto no es obligado (*dim.* ≠ *rit.*)

Como se ha comentado antes, todas las obras musicales, por muy breves que sean, tienen pequeños *diminuendos* normales de fácil interpretación y dirección, como elementos naturales del fraseo, consecuentes a los *crescendos*. En este sentido cualquier obra puede servir para la práctica de este matiz expresivo. Se proponen a continuación algunas en las que el *diminuendo* es algo más dilatado:

- *Estásimo 4ª* de la Música Incidental para *Edipo Rey* (3 v.m. y Arpa) de Juan-Alfonso García/Ricardo Rodríguez (Ant. Coral V, p. 26): largo *dim.* al principio de la obra: ***ff - p*** (cc. 1-36).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 45, cc. 27-30).
- *Contrapunctum V* de *Punctum contra Punctum* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 61): largo *dim.* durante toda la frase 4ª.
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 44 ss.: cc. 42-48 *dim.* y *rall.*; cc. 91-final).
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de J.A. García (Ant. Coral IX, p. 50: cc. finales: “*el pecho del amor muy lastimado*”).
- Canción popular alemana *As en Krink, so loopt de Tiden* (3 v.m., Cuerda *ad lib.* y Piano) de Hellmut Wormsbächer (Ant. Coral IX, p. 62 ss., cc. 12-16; cc.39-final *dim. al niente*).

EL FORTE SÚBITO (*f sub.*) Y EL SFORZANDO (*sf*):

- Es el paso brusco, no gradual, de un estado dinámico más suave a otro más fuerte (sin *crescendo* previo). Es un recurso sorpresivo propio de la expresión romántica..
- En el *forte subito* (*f sub.*) este nuevo matiz permanece hasta nuevo aviso, mientras que el *sforzando* (*sf*) sólo afecta al sonido sobre el que se coloca.
- La dirección de estos efectos expresivos consiste en el marcaje de un poderoso *arsis* sobre la unidad métrica anterior; si la velocidad o *tempo* lo permite, esta unidad métrica se subdivide en 2 (ó en 3): la 1ª mitad (o subdivisión) se marca con la intensidad de la frase que termina (*p*), mientras que la última mitad (o subdivisión) es el *arsis* poderoso, que se apartará bruscamente del cuerpo y adquirirá energía para atacar el *f sub.* o el *sf*.
- El mismo sistema de subdivisión se adopta cada vez que hay un cambio dinámico de sentido creciente en terraza o sin preparación, aunque no tenga la importancia sorpresiva del *f sub.*

Algunos ejemplos para su práctica:

- *Variación 4ª* de las *Variaciones “Papageno”* (2 v.bl.) de Carlos Villazol (Ant. Coral I, p. 34, c. 74).
- Canción *El lagarto* (3 v.bl.) de Alejandro Yagüe (Ant. Coral III, p. 30 s., cc. 31, 33; 65 y 67).
- Coro inicial de *Orpheo y Euridice* (4 v.m., solistas y Orquesta) de C.W. Glück (Ant. Coral IV,

- p. 26, c. 3; p. 27, c. 6).
- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan de Montes (Ant. Coral IV, p. 37 ss., cc. 10, 22, 49, 54, 59 y 60).
  - Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 90 ss.): abundantes *sf*.
  - Improperios *Popule meus* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 46, c. 14; p. 48, c. 17).
  - Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 73, c. 78).
  - Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 43, c. 30; p. 44, c. 48).
  - Canción popular granadina *Que te tengo que querer* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral IX, p. 61, c. 26).

EL PIANO SÚBITO (p sub.):

- En términos opuestos a lo anterior, el *piano subito* (*p sub.*) es el paso brusco, no gradual, de un estado dinámico más fuerte a otro más suave (sin *diminuendo* previo). Es un recurso sorpresivo igualmente propio de la expresión romántica.
- De idéntica forma a lo anterior, la dirección de este efecto expresivo consiste en adelantar un *arsis* de carácter leve sobre la unidad métrica anterior; si la velocidad o *tempo* lo permite, esta unidad métrica se subdivide en 2 (ó en 3): la 1ª mitad (o subdivisión) se marca con la intensidad de la frase que termina (*f*), mientras que la última mitad (o subdivisión) es el *arsis* leve, que se acercará bruscamente al cuerpo y perderá la energía anterior para atacar el *p sub.*
- El mismo sistema de subdivisión se adopta cada vez que hay un cambio dinámico de sentido decreciente en terraza o sin preparación, aunque no tenga la importancia sorpresiva del *p sub.*

Practíquense algunos ejemplos:

- Canción *Alla caccia* (2 v.bl.) de Saverio Mercadante (Ant. Coral I, p. 24, sist. 5, c. 6)
- Coro inicial de *Orpheo y Euridice* (4 v.m., solistas y Orquesta) de C.W. Gluck (Ant. Coral IV, p. 26, c.7).
- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31, c. 5; p.32, c. 4).
- Canción *Auf ihrem Grab* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 33, c. 3; p. 34, c. 3).
- Canción estudiantil *Cohors generosa* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral VI, p. 33, c. 10).
- Madrigal *Matona mia cara* (4 v.m.) de O. di Lasso (Ant. Coral VII, p. 28 ss.): la 2ª repetición de cada estribillo siempre es más suave que la primera; de la misma manera, en todas las repeticiones marcadas (||: :||), la segunda vez siempre será más suave que la primera, según la *praxis* interpretativa del Renacimiento y del Barroco.
- Motete *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, p. 33): las repeticiones respectivas de *Sancta Maria* y *ora pro nobis* son más suaves, por la misma razón anterior.
- Canción *El viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 76, c. 27).
- Canción popular granadina *Que te tengo que querer* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral IX, p. 61, c. 18 y 23).

NOTA FINAL. En todo cambio expresivo, gradual o brusco, el gesto de los brazos y manos

debe ser ayudado por los demás elementos corporales del director: ojos, cabeza, flexibilidad o rigidez de su cuerpo, etc.

### 7.7. EL GESTO Y EL CARÁCTER.

El carácter ordinario y fundamental de las obras musicales es el LEGATO. Este carácter, por ser el de interpretación normal, no se indica, se supone salvo indicación contraria. Algunos autores cuidan de poner *ligaduras expresivas* o *ligaduras de fraseo*, pero insistimos en que esto no es necesario para que nuestra interpretación sea ligada.

El *legato* se interrumpe por los silencios, los finales de frase y las respiraciones necesarias dentro de una misma frase.

Sobre el gesto para la dirección del *legato*, nada hay que decir; todo lo explicado con todas sus posibilidades y variantes se aplica a esta manera de ser normal de la música.

Los caracteres fundamentales alternativos y contrastantes con el *legato* son pocos y aparecen excepcionalmente en la música coral. Sus efectos son sensaciones nuevas y sorprendidas que el director debe orientar y moderar con sus explicaciones en el ensayo y a las que debe corresponder un gesto peculiar.

#### EL PICADO O STACCATO:

Es un carácter excepcional en la literatura coral.

En la dirección del estilo *picado*, la mano deberá percutir más o menos fuerte, según proceda, y pararse bruscamente en el rebote de cada parte del compás o subdivisión (a la manera de un picotazo), sin pasar a la pulsación siguiente hasta el último momento.

El director debe cuidar con su oído que las notas *picadas* duren la mitad de su valor, pues es frecuente que duren menos de lo debido.

En este estilo picado deben cantarse, aunque no conste en las partituras, todas las secciones de obras antiguas o modernas o populares que tienen *La, la, la* ó *Tra, la, la* como soporte textual. En las Antologías Corales encontramos las siguientes:

- Canción popular granadina *Canción Galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral III, p. 34).
- Canción popular asturiana *En San Vicente* (3 v.i.) de Rafael Benedito (Ant. Coral III, p. 35).
- Canción popular andaluza *Los muleros* (3 v.i.) de Manuel Castillo (Ant. Coral III, p. 36).
- Chanson *La, la, la, je ne l'ose dire* (4 v.m.) de Pierre Certon (Ant. Coral IV, p. 11).
- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan de Montes (Ant. Coral IV, pp. 37).
- Canción popular granadina *Ojos traidores* (4 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 52).
- Canción popular andaluza *Adiós olivarillos* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral V, p. 38).
- Madrigal *Matona mia cara* (4 v.m.) de O. di Lasso (Ant. Coral VII, p. 28): el estribillo onomatopéyico.
- Canción popular malagueña *La canción del columpio* (4 v.m.) de M. Castillo (Ant. Coral VII, p. 78).
- Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 70).



Aparte de los *La, la, las* y *Tra, la, las*, el efecto *picado* es poco frecuente.

EL *SOSTENUTO* (*sost.*) O SUBRAYADO:

Es una manera menos excepcional de interpretación coral, que indica un apoyo pequeño sobre las notas subrayadas o el conjunto de notas a las que afecta el carácter *sostenuto*. Creemos que también va acompañado de una desaceleración pequeña y momentánea del movimiento.

Cuando la abreviación *sost.* se pone sobre un acorde final de frase, tiene el significado de un calderón (∩) de corta duración.

Como el gesto de la dirección deber expresar esta pequeña carga intensiva o apoyo sobre cada sonido, estimamos que se debe dirigir con las palmas hacia abajo, pulsando no las partes del compás, sino acorde por acorde (los pasajes en *sost.* o subrayado suelen ser homorrítmicos), como quien aplaca o aplasta algo contra la línea de la dirección, flexionando sólo los codos, pero no las manos ni los dedos, que formarán un bloque con el antebrazo, con o sin tensión dependiendo de la dinámica del pasaje.

Como la descripción de este tipo de gesto puede quedar poco clara, es imprescindible observar al profesor cómo lo hace prácticamente, y trabajarlo con él.

Juan-Alfonso García utiliza con abundancia en sus obras el *sostenuto* o subrayado. Véanse las dos obras siguientes, en las que sería muy prolijo citar todos los casos en que aparece este carácter::

- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) (Ant. Coral VII, p.72 s.): muchas veces, prácticamente en todos los compases.
- *El Pastorcico* (3 v.m.), II parte de la *Trilogía Mística* (Ant. Coral IX, p. 49 ss.): en bastantes notas sueltas; pero hay toda una frase de la Sección D en ***Sostenuto, sempre f e con aspezeza*** (p. 53, sist. 2-3, hasta el *Calmato*).
- Véanse también los cc. 69-70 del Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 45): ***Sost. ... tempo.***

EL *MARCATO* (*MARC.*) O PESANTE:

Es una manera aún más excepcional de interpretar que afecta a acordes o sonidos aislados, o grupos de ellos, que sufren una carga grande de intensidad en su principio, casi un golpe intensivo que después se retira. Es una derivación del efecto del *sostenuto*, pero mucho más intenso y duro.

Además de las palabras *marcato* o *pesante* y sus abreviaturas *marc.* o *pes.*, se utiliza el ángulo de marcaje > ó ^ sobre o bajo las notas.

El gesto para dirigir estos efectos es derivado del que se ha comentado para el *sostenuto*, pero con más sentido de percutir o hincar algo. Siempre es un gesto tenso, que al menos unirá los dedos pulgar e índice de ambas manos, pero que a veces puede requerir percutir la barra de la dirección con los puños cerrados, para transmitir la sensación de dureza o pesadez de un acorde, o quizá de varios.

Algunos casos de este carácter exagerado:

- Motete *Pueri Hebraeorum* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VI, p. 29, sist. 2, c. 3).

- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, p. 72 s., cc. 9, 10, 19-20).
- *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant. Coral VIII, pp. 53 ss.): el signo > acompaña abundantemente a los acentos del texto.
- *Punctum contra punctum* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 59 s.): El *Contrapunctum II* íntegro (***Un poco movido y marcado***); y el *Contrapunctum IV* también íntegro (*Destacar cada ataque de sílaba*).
- *El Pastorcico* (3 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral IX, pp. 49 s.): Final de la sección A: varios signos >.

## APÉNDICE.

Añadimos esquemáticamente, como colofón de este largo capítulo, algunos gestos para corregir sobre la marcha de la interpretación algunos defectos sonoros en el Coro.

Estos son gestos a los que habrá que acudir en el concierto, cuando no hay alternativa, pues en el ensayo lo mejor es cortar la interpretación, exponer el defecto y proponer la solución.

### GESTOS PARA CORREGIR UN MAL TIMBRE O UNA MALA ARTICULACIÓN:

- Señalar con la mano izquierda a la voz o persona a la que se ha de corregir.
- Mientras la mano derecha sigue marcando el compás.
- El director señala su boca con la mano izquierda y redondea la mano, para expresar la posición del velo del paladar elevado, o hace señales articulatorias abriendo y cerrando los dedos.
- Se debe procurar discreción en estos gestos de corrección, para evitar que el problema trascienda al público.
- No descuidar jamás el *tempo* de la obra.
- Jamás se perderán los nervios por ello: el director puede estropear la obra entera por su desconcierto.

### GESTOS PARA CORREGIR EL DESEQUILIBRIO CORAL O HACER DESTACAR UNA VOZ:

- Señalar con la mano izquierda a la voz a la que se ha de corregir o se quiere destacar.
- Mientras la mano derecha sigue marcando el compás.
- Gesto de la mano izquierda de aplacar (palma abajo) o de elevar (palma arriba).
- Se debe procurar discreción en estos gestos de corrección.
- No descuidar jamás el *tempo* de la obra.