

1ª Parte:

**LA FIGURA Y LA TÉCNICA
DEL DIRECTOR DE CORO**

Capítulo 1º. EL DIRECTOR DE CORO.

1.1. INTRODUCCIÓN TERMINOLÓGICA E HISTÓRICA.

El director es, ante todo, un intérprete de la música y, como tal, un medio, un puente entre el compositor y el público. En el arte de la Música el cantante, el pianista o el concertista de cualquier instrumento constituyen un puente directo e inmediato; el director de coro, como el de orquesta, lo son de forma mediata: necesitan de la colaboración de otras personas para ejercer su función interpretativa. No es lo mismo un piano para las manos de un pianista que un coro o una orquesta para el director: aquél es un instrumento mecánico, muerto y obediente a la voluntad técnica del pianista, mientras éstos están compuestos de personas con inteligencia, sentimientos, alma en definitiva. La relación es *instrumental* y de servicio en el primer caso; *humana* y de colaboración en el segundo.

El director de un coro o de una orquesta es la figura que aparece como centro de estos conjuntos y capta en seguida la atención del público que asiste a un concierto. Da la impresión, hacia afuera, de ser la persona que *manda* y organiza el grupo musical. Y efectivamente lo es en un grado mucho más alto de lo que vulgarmente y desde fuera puede suponerse: es el responsable último, el intérprete definitivo de la música que produce un conjunto de personas, cada una de las cuales es, a su vez, no un instrumento, sino un intérprete también, aunque parcial. Para ello el director está dotado de unas especiales cualidades físicas, intelectuales, musicales y humanas, y practica una peculiar forma de comunicarse silenciosa pero eficazmente con los agentes del sonido, los cantores del coro o los profesores/instrumentistas de la orquesta.

"Dirigir es, ante todo, transmitir órdenes. Pero es también guiar, prever el obstáculo y pararse, si es posible, antes de que se produzca el accidente. Si éste se produce, neutralizar inmediatamente los efectos. Dirigir es vigilar constantemente el mecanismo complicado de una máquina, tanto más delicada cuanto que las ruedas gozan de una independencia y de una libertad voluntariamente locas en principio, pero que pueden dominarse de nuevo aun inconscientemente".¹

Se precisa de un *director* siempre que se interpreta música de conjunto o en conjunto, aunque su persona no siempre trascienda o sea visible; en un grupo de cámara de dos intérpretes, violín y piano por ejemplo, o piano a cuatro manos, por poner un grupo mínimo, uno de los dos intérpretes actúa como director, es decir: establece el *tempo*, el momento del ataque o de la conclusión del sonido, etc. Aunque hayan pactado unos criterios comunes de interpretación y hayan ensayado exhaustivamente la solución de todos los problemas que plantea la obra, la coordinación de los problemas anteriores se decide en el momento de una interpretación concreta (ensayo o concierto) por parte de uno de los dos intérpretes que actúa verdaderamente como

¹ Le Guennant, A.: *Notes pour servir à la direction d'une schola*. Citado por T. de Manzárraga: *Dirección Coral*. CO.CUL.SA. Madrid, 1959). Muchas de las citas de este capítulo están sacadas de los Capítulos I y IV de esta obra de T. de Manzárraga).

director, mientras el otro es dirigido. Este hecho es además patente para un oyente-observador atento.

Si el grupo musical se agranda, más notable o visible comienza a ser la figura del director, aunque puede permanecer a la vez como intérprete. Así ha ocurrido en los grupos instrumentales del pasado: El *maestro de capilla* se sentaba al teclado del clave o del órgano y desde allí organizaba y guiaba la obra musical. Más tarde, al desaparecer el *bajo continuo*, era el *concertino* o primer violín el que ejercía la misma misión, y la sigue ejerciendo en grupos y orquestas de cámara.

La orquesta romántica ha agrandado el número de componentes hasta casi el centenar y ha hecho imprescindible la visibilidad de la persona del director quien, ante la complejidad de la organización sonora de tal agrupación y la responsabilidad que desde finales del siglo XIX se ha dado a la interpretación de una obra como recreación personal, ha abandonado todo instrumento y se ha especializado exclusivamente en su oficio y arte de dirigir. Su función es hoy imprescindible en la orquesta y su figura, social y comercialmente, se ha agigantado de una manera desmesurada, eclipsando a los intérpretes instrumentales o profesores de la orquesta.

El director de coro y el de orquesta nacen de una figura común con larga trayectoria histórica: el *maestro de capilla*, que desde el siglo XV tiene reguladas sus funciones de enseñanza, composición e interpretación de toda la música necesaria para el servicio litúrgico de las Iglesias Catedrales, Colegiatas, etc. Su oficio es de importancia capital: además del cuidado de los *seises* o niños cantoricos, se responsabiliza de la *Capilla musical*, entidad compuesta por cantores *-capellanes-* e instrumentistas *-ministriles-*, constituida para interpretar el *canto de órgano* o polifónico, a los que "enseña, ensaya y lleva el compás". Su formación es la más alta, como es también su autoridad musical, muy lejos de la de los cantores, instrumentistas y el mismo organista. Las oposiciones para ocupar dicho puesto son durísimas, con pruebas que aterrían a un director y compositor actual.

La función de maestro de capilla eclesiástico pasa a los palacios y grandes casas de la nobleza para ejercer lo propio con la capilla musical de la corte, con un doble cometido: religioso -hacer la música en las funciones litúrgicas-, y social -hacer la música de entretenimiento normal y de los actos protocolarios especiales-.

Andando el tiempo, al entrar la música civil o cortesana en el ámbito social de la burguesía, esta música civil adquiere mucha mayor importancia que la eclesiástica, se vuelve preponderantemente instrumental y continúa una marcha artística y social ascendente y origina la transformación del clásico *maestro de capilla* civil en el *director de orquesta* actual, totalmente profesionalizado y virtuoso de su arte.

El *director de coro*, en el sentido actual, es el heredero directo del *maestro de capilla* eclesiástico -prácticamente especializado en la música vocal-polifónica-, al que se le ha añadido la no profesionalización del coro, producto del movimiento romántico, a principios del siglo XIX. Es en este sentido en el que queremos presentar la figura grande del director de coro como una síntesis del profesional perfectamente preparado para un determinado campo de la interpretación musical, maestro de otros intérpretes -a veces, también profesionales-, constructor de un instrumento que no se adquiere en comercios y muchas veces no se le da hecho, y *líder* carismático de personas vinculadas libremente con él y con el coro.

El director de coro necesita una formación musical específica; un lenguaje gestual idéntico al del director de orquesta, una preparación pedagógica para formar técnica y

musicalmente a sus colaboradores cantores, y unas cualidades humanas especiales para convocar y *trabajar* con unas personas no obligadas profesionalmente a tal trabajo. Además tiene el deber y la responsabilidad de hacer ascender el arte coral de un estado habitual de baja categoría y consideración musical a un estado de igualdad artística e importancia con las demás manifestaciones musicales, normalmente en manos de profesionales. La materia está servida: un repertorio que es el más extenso e importante de toda la historia de la Música, y unos intérpretes, los cantores, que, aunque no profesionales -pueden estar perfectamente preparados, o el director debe hacer que lo estén-, tienen una entrega al trabajo musical objeto de su afición que supera con frecuencia al de los profesionales.

El estado de la música coral está en relación directa con la preparación de los directores de los coros; esto es lo que quiere decir el conocido axioma: *un coro es el reflejo de su director*.

Es por ello que la figura ideal del director de coro se presenta aquí grande hasta la utopía o la irrealidad; como una meta altísima, inalcanzable en su totalidad, a la que todo director debe intentar acercarse con todo su esfuerzo, siendo mejor el que de manera global y armónica ascienda más grados en este conjunto de cualidades.

1.2. CUALIDADES DEL DIRECTOR DE CORO.

1.2.1. Vocación.

El director es una persona con inclinación innata a dirigir. Normalmente esta inclinación o llamada a la dirección se da en el caso de cantores de coro con cualidades musicales excepcionales, que viven intensamente la vida coral, siguen los ensayos ocupados en la lectura total de la partitura, no sólo de su voz, atentos a todo lo que pasa en todas las voces, que tienen sus propios criterios sobre la marcha del ensayo, la interpretación, la solución de los problemas, criterios que se comparan tácita y constantemente con los del director, y a veces en diálogo privado o público con él.

Hay que insistir en el grado extraordinario que han de tener las cualidades musicales del director o del que siente vocación a serlo, por lo que se le va a exigir en este terreno, y huir de ciertas apariencias personales que, sin ellas, conducen al intrusismo y a la baja calidad coral tan frecuente.

Es señal de vocación a la dirección la sensación indecible de gozo al encontrarse al frente de un coro, orquesta o cualquier grupo musical. Este gozo es alegre y constructivo por las iniciativas y proyectos que se tienen al respecto, y no orgulloso y prepotente por tener a otras personas bajo su dominio, o por la especial importancia social o, mucho menos, por ser el centro de atención en un escenario.

Igualmente, el no encontrar dificultad en principio para el gesto es síntoma de vocación verdadera: la dirección es para él la cosa más sencilla y natural. Sus gestos tienen la soltura, la claridad y la decisión de los actos naturales, como si se tratara de un lenguaje que se ha aprendido espontáneamente y se ha hablado siempre. La persona que siente inhibición o vergüenza en ponerse ante un grupo musical no es apta para este cometido, se siente más dirigida que directora y es muy difícil que pueda imponerse habitualmente a su propio temperamento. Cierta timidez es natural en los comienzos y naturalmente se supera con la práctica. La inhibición es

consecuencia de una falta de carácter no superada, y la sensación de vergüenza es sentida por quien no está convencido del papel que realiza, de que lo que se dice o hace sirve para poco o no sirve para nada.

1.2.2. Formación musical perfecta.

Se dice con frecuencia que *el director nace y no se hace*; dicho de otro modo: no se puede ser director sólo estudiando para ello. Como tantos axiomas son sólo parcialmente ciertos. Con frecuencia vemos a directores con buenas cualidades naturales pero con ignorancia más o menos grande -a veces total- de la música que hace o de cómo se interpreta, dando una lastimosa impresión de insensatez o vergüenza ajena. Hay que decirlo hoy con toda rotundidad: No se puede ser buen director sólo por las dotes naturales; sobre ellas debe crearse una sólida y amplia formación musical por medio del estudio.

La formación musical de un director de coro debe abarcar:

- el *Lenguaje musical* o ciencia de los sonidos, su entonación, interválica, métrica, dinámica, tímbrica..., y ello con total agilidad mental y práctica. El sonido lo producen los cantores, pero el director debe estar haciendo correcciones constantes sobre todo en su altura, pues el cantor es un instrumento humano que afina por intuición y formación, pero no por selección de teclas, posiciones, llaves, etc. propias de los instrumentos mecánicos, que no suelen equivocar el sonido.

- la *Armonía* o ciencia de la relación polifónica de los sonidos, el mundo de los acordes, sucesiones, enlaces, modulaciones. Es continuación de la ciencia anterior y el director de coro ve aumentada su dificultad al ir sumando voces y voces polifónicas: los cantores producen frecuentemente errores involuntarios de sonidos, a veces con apariencia de buenos armónicamente, que deben ser, primero, detectados y, después, corregidos con agilidad. Este problema no se da normalmente en el mundo de la orquesta; la técnica del intérprete y la mecánica instrumental suelen dar solucionado ese problema al director de orquesta. Éste puede tener el del equilibrio sonoro entre instrumentos de distinto timbre, pero también el director de coro padece algo o mucho de este problema por los timbres y volumen de las diversas voces.

- la *Historia de la Música*, que dará al director el conocimiento de las características peculiares de cada período y su incidencia en la interpretación, los procedimientos estilísticos de las diferentes escuelas, la evolución biográfica de cada compositor y lo que ella puede afectar a un grupo de obras o, incluso, a una obra concreta. La ausencia de esta ciencia histórica global y concreta, es causa de la extendida costumbre de presentar programas de concierto que son un vagar por obras de muchos géneros y épocas mal ordenados e interpretados. La buena formación histórica gustará de presentar preferentemente programas más tendentes a la unidad estilística o temas monográficos en los que director y coro se sumerjan durante una temporada de trabajo en una época, género, autor, forma musical, etc. y temporalmente se especialicen en ella con la consiguiente mejora de la interpretación.

- las *Formas musicales* y la *Composición*, que ayudará al director a descubrir la estructura o construcción interna de la obra y sus implicaciones interpretativas, comprender y seguir el pensamiento del autor, valorar su obra y ser su fiel intérprete.

1.2.3. Oído musical fino.

No se habla aquí del sentido físico del oído: es natural que la falta del oído físico impide dirigir. Beethoven se empeñó en hacerlo con su disminuida capacidad auditiva y fracasó rotundamente; ante la imposibilidad de seguirlo, los intérpretes se ponían de acuerdo para ser dirigidos discreta pero realmente por el concertino. Y circula alguna anécdota -triste por lo que supone de lucha del hombre por superar su minusvalía- sobre el hecho de que Beethoven seguía dirigiendo cuando ya la obra había terminado y el público aplaudía. Y no le faltaban dotes naturales, formación musical y demás cualidades de un buen director.

Pero el acto de la dirección es, sobre todo, un ejercicio del *oído musical*: un análisis instantáneo del sonido que se produce que conduce a un juicio constante sobre su bondad o malicia. La falta de este oído musical -por el que una persona adecua su sonido interno o mental con el externo y real- hace imposible su labor al director de coro, cuyas correcciones deben hacerse a viva voz para que sean realmente válidas. Y este oído musical se precisa excepcional en quien quiere ser director ya que, como antes se ha dicho, debe percibir con rapidez la mínima desafinación de un acorde, saber cuál es la voz que desafina, y proponer ágilmente la solución correcta. Éste no es más que un caso concreto de la aplicación del oído musical del director; piénsese en el tema del equilibrio del conjunto vocal o instrumental, en las complejidades rítmicas inherentes a un tejido polifónico, etc.

El buen oído musical es un don natural, pero también se perfecciona. De ello tratará el tema siguiente.

1.2.4. Buena voz.

Al buen oído musical debe acompañar una voz convenientemente buena para el ejercicio de la dirección de coro. No es necesario que el director sea un excelente solista, pero sí que, al menos, sepa "sacar bien la voz" para las muchas correcciones que se hacen en el curso de un ensayo, correcciones que, salvo excepciones, siempre se harán de viva voz, nunca con un instrumento con un sonido ajeno y extraño al que se está manejando y que los cantores deberán convertir en sonido vocal por un complicado proceso mental. No se insistirá ahora en esta técnica del ensayo, que tendrá su lugar en otro capítulo. El proceso de imitación funciona en el coro de una manera muy silenciosa pero eficaz, y la buena o mala manera habitual de cantar de un director se contagia a la colectividad del coro, como la manera habitual de hablar de los padres se contagia a los hijos (niños con el mismo *deje* o *tonillo*, emisión nasal o gangosa, etc. que sus padres).

Además el director debe formarse en una técnica al menos *elemental* de la voz para, a su vez, formar a los cantores que, con frecuencia, aún teniendo una buena voz natural, carecen de la técnica del canto coral; esta técnica no es superior, no requiere una carrera de canto, es elemental pero imprescindible para obtener buena calidad sonora del conjunto. También se tratará de ella en el capítulo correspondiente, pero adelantando elementos programáticos debe abarcar la formación en la respiración, emisión, articulación, etc., por lo que es totalmente aconsejable, si no necesario, que el director se plantee hacer cursos o cursillos de Canto y Técnica Vocal aplicada. Si el director de coro es además con frecuencia un docente, que tiene que hablar en voz alta varias horas al día, es un motivo añadido para su preocupación vocal, por lo que esto añade de desgaste y cansancio de la voz para el ensayo. Pero es que ¡la voz es el

instrumento de trabajo del docente! y su mala o defectuosa utilización puede llevarle a la imposibilidad de ejercer su trabajo. Es frecuente el caso del profesor que necesita al cabo de unos años la terapia de un foniatra que lo "enseña" a respirar o a emitir.

La buena voz es una cualidad característica del director de coro; el director de orquesta normalmente no tiene que cantar para corregir defectos o problemas instrumentales. El director de coro profesional, que tiene que hacer largas sesiones diarias de trabajo coral, necesita una adecuada formación vocal para conservar la voz en buen estado durante toda su vida profesional.

1.2.5. Asimilación de la obra.

Esta cualidad es común al director de coro y de orquesta. Consiste en la capacidad de tener la obra en la cabeza o, dicho de mejor modo, poder oír la obra interna o mentalmente. "El director debe tener una audición interna de la obra tan perfecta como la tuvo su autor" (H. Scherchen). Después debe lograr el más perfecto acuerdo entre esta imagen interna y su realización acústica externa.

La facilidad en la asimilación de una obra musical es una cualidad en gran manera intuitiva y natural, como la del oído musical, cuando esta asimilación viene por la audición de la obra. Pero la manera más normal y a la vez técnica de llegar a esa asimilación es por un largo proceso de estudio de la partitura musical, coral en nuestro caso, del que se tratará también en otro tema, pero que, en síntesis, comprenderá:

- Los aspectos técnicos fundamentales (aire o *tempo*, tonalidad, compás...).
- Estudio melódico de cada voz (interválico, rítmico, fraseológico, dificultades que puede presentar, puesta de las respiraciones...).
- Estudio armónico-polifónico del conjunto de las voces (sonoridades, enlaces, modulaciones, dificultades que pueden presentarse...).
- Estudio contrapuntístico (temas, multiplicidad de las diversas entradas, frases, cadencias, dificultades que pueden plantearse...).
- Estudio rítmico del conjunto polifónico.
- Estudio del texto (articulación, sentido, puesta musical, nuevas dificultades que plantea...).
- Estudio de la expresión (signos, planos sonoros, equilibrio, cumbres...).
- Estudio formal (temas, secciones, partes, lo principal y lo secundario...).
- Estudio estilístico e histórico (carácter, modo de interpretación...).
- Estudio de la *gran forma* o globalidad de la obra como entidad con un ciclo vital completo y propio.

1.2.6. Memoria musical.

Los grandes virtuosos de la interpretación del siglo XIX, como N. Paganini en el violín o F. Liszt en el piano, causaron gran admiración, entre otras cosas, porque por primera vez en la historia tocaban de memoria. En el siglo XX algunos directores de orquesta empezaron a dirigir también de memoria con la consiguiente admiración. Hoy es bastante frecuente tanto el hecho de la interpretación como el de la dirección de memoria.

La memoria es una cualidad y como tal el director la debe poseer, en el sentido de la facilidad para llegar a la memorización de la partitura a través del único medio posible: su

profundo estudio, del que la memoria es una consecuencia lógica: es natural memorizar una obra después de haberla estudiado muchísimo. Sin embargo no es imprescindible: Muchos buenos directores dirigen con la partitura delante, aunque observaremos cómo se comunican visualmente con los cantores o instrumentistas, señal de una amplia memorización de la partitura, que sin embargo la tienen para ciertos momentos difíciles o, simplemente, por motivo psicológico de confianza.

1.2.7. Estudio de la técnica de la dirección.

La dirección de coro y de orquesta es un arte de la comunicación y transmisión de órdenes e intenciones con vistas a ir obteniendo momento a momento la puesta en acto sonoro de la obra musical. Como toda comunicación y transmisión de ideas, es un lenguaje, que en este caso no se puede articular por un medio sonoro o ruidoso (la palabra) que estorbaría a la misma música producida como sonido artístico, sino que necesariamente tiene que ser articulado en el silencio, y es el lenguaje amplio, rico y expresivo del gesto. Ambos lenguajes -como otros posibles- son producto de la naturaleza racional del hombre, se han materializado en una serie más o menos compleja de códigos que son recibidos por algún sentido -la vista en el lenguaje gestual, el oído en el hablado- y son decodificados por la inteligencia del que los recibe para su comprensión.

El lenguaje gestual, como el oral se transmite espontáneamente por la convivencia, la observación, el mimetismo. Se aprende, pero no se enseña; sólo se puede modificar, perfeccionar a quien ya lo posee. En sus aspectos fundamentales es intuitivo y no necesita explicación para ser entendido.

Se debe suponer que toda persona normal es expresiva y se ayuda de los gestos para comunicar o enfatizar su comunicación ideológica. Toda persona que accede a la dirección debe tener un gesto fundamental, que además es el suyo personal, le caracteriza y le identifica, le diferencia de cualquier otro individuo. Basándose en ese gesto, el profesor tratará de modelarlo y moderarlo, darle precisión y claridad, enseñarle a partir de él otras derivaciones más sutiles, para que la comunicación ideológica sea más clara, eficaz y universal (debe poder ser entendido en todas partes). De ninguna manera puede pretender el profesor sacar de sus alumnos imitadores gestuales suyos -cosa que no va a conseguir por otra parte-.

Cuando un alumno o aspirante a la dirección *no tiene gesto*, poco puede hacer el profesor de dirección por remediarlo. Lo más probable es que esta carencia se deba a la poca formación musical que le hace no percibir aún con toda la claridad el ritmo, el tempo, la intensidad y mucho menos las variaciones de estos parámetros, o a una timidez, miedo o inhibición personal. La solución de estos problemas está fuera de la competencia normal del profesor, aunque, si éste es un buen pedagogo, puede ayudar enormemente en la solución, sobre todo de los problemas de carácter.

Dejando ya aparte los aspectos filosófico-psicológicos del lenguaje directorial o gestual, tenemos que afirmar la necesidad ineludible de una formación técnica del director de coro que, por tradición y falta de ofertas en este sentido, siempre ha sido un aficionado más o menos voluntarioso, y como tal, impreparado. El director de orquesta es tenido como profesional porque siempre ha hecho cursos y cursillos de dirección. Hoy no basta con lo que se aprenda por observación y la propia deducción, que lleva a la repetición de obras, programas y defectos. Como se ha dicho ya en otro lugar, es urgente elevar el nivel de calidad y programación de

nuestros coros, y esto sólo se consigue con directores técnica o profesionalmente preparados.

Lo ideal hoy es hacer la carrera de Dirección de Coro que ofertan muchos Conservatorios Superiores, en donde gradualmente deben ir apareciendo todos los elementos de formación de un director. Como estos estudios no son accesibles para muchos, como se ha explicado en la Introducción de esta obra, puede suplirse bastante satisfactoriamente esta formación por Cursos de Dirección organizados por Federaciones o Confederaciones corales, que también tienen su sentido de gradualidad y progreso. Por fin están los *cursillos* y *seminarios* que, si están bien organizados, dan luz sobre algún aspecto concreto del mundo de la interpretación coral, pero que, en algunos casos, se reducen siempre a estar empezando por el mismo sitio.

No debe olvidarse que la técnica de la dirección es algo más que la técnica del gesto. Éste sólo puede referirse a ciertos parámetros de la música: métrica, agógica, dinámica, carácter. El control de la afinación, calidad vocal, planos sonoros, dicción del texto, etc. también entran plenamente en el campo de la técnica de la dirección; y no olvidemos los parámetros sociológicos propios del mundo coral por su carácter aficionado o no profesional, por lo que el director debe cuidar la pedagogía del ensayo, las relaciones interpersonales con sus cantores, la organización de la vida artística y a veces la social...: todo esto es el bagaje que se debe manejar en una carrera de Dirección de Coro, en manos de un buen equipo de profesores técnicamente preparados y artísticamente comprometidos en la vida coral.

1.2.8. Práctica.

Todas las cualidades o condiciones hasta ahora expuestas deben estar armoniosa y conjuntamente presentes en el director, pero todavía son insuficientes. Hay que añadirles otra absolutamente necesaria: la *práctica*.

Son necesarios muchos años dirigiendo para que un director llegue a la perfección en su oficio. Mejor es pensar con Schumann que "nunca se termina de aprender". Al principio los gestos son torpes, indecisos, precipitados, confusos. Las entradas y cortes son imprecisos, se deja llevar por el *tempo* que imponen los cantores, la interpretación de conjunto es farragosa, no hay agilidad mental para las correcciones... Como en tantas actividades de la vida, el ejercicio habitual va allanando el camino y fabricando la facilidad y naturalidad en este complejo mundo de la dirección del coro o de la orquesta con vista a la mejor interpretación de la obra musical.

Hay que permitir, dice H. Scherchen, que el aspirante a director haga víctimas de sus experiencias a las obras y al coro, para adquirir el oficio a fuerza de práctica. Para aprender a tocar un instrumento hay que tenerlo en casa y practicarlo a diario. Para aprender a dirigir sería necesario tener siempre a mano un coro o una orquesta para "estudiar la multitud de gestos tan complicados cuando no son intuitivos, gestos que no tienen muchas veces más que la duración de un relámpago y que, sin embargo, tienen una significación precisa, que son el lenguaje del director de orquesta o del coro musical; pero que no existen más que en la aplicación efectiva, y cuya eficacia y valor no se comprenden más que haciendo la experiencia con la misma orquesta o coro musical" (P. Taffanel: *Enciclopédie de la Musique*).

Como no es posible tener semejante instrumento en casa, o a disposición permanente, y el profesor sólo podrá a lo sumo proporcionar algún rato de práctica asistida y vigilada por él a la semana, el director novel debe aprovechar cualquier ocasión que se le presente para dirigir a quien sea, aunque sea un mal coro, o una agrupación musical poco homogénea; así tiene oportunidad de ejercer su oficio mejorando alguno de los muchos defectos que puede tener un

grupo así; (si un director principiante se pusiera al frente de un buen grupo musical, le parecería todo muy bien, no tendría nada que decir, ni mejorar; sería un *dirigido* en lugar de director).

Para conseguir un autocontrol en los movimientos corporales es conveniente dirigir ante el espejo.

Y un complemento inestimable que no todos tienen la suerte de poder vivir: cantar en un buen coro, con un buen director al que observar, preguntar todo tipo de problemas o curiosidades, intimar musicalmente como discípulo y maestro.

1.2.9. Cualidades no musicales.

El director de orquesta es normalmente un profesional que trabaja con unos profesores o instrumentistas normalmente también profesionales, estableciéndose entre ellos unas relaciones laborales reguladas de diversa manera, en las que no tienen o no deben tener cabida el mayor o menor afecto, gusto o prejuicio y antipatía personales de alguna de las partes.

El director de coro puede o no ser profesional -normalmente, en España, no lo es, lo que no significa que no sea un técnico de la dirección perfectamente formado-, pero casi siempre trabajará con cantores no profesionales, sin relación de obligatoriedad de ningún tipo entre ellos, salvo su compromiso libre con el coro con el afán legítimo de ejercer su vocación o afición de cantar bien e integrarse en un equipo musical.

Por esta importante diferencia entre ambos conjuntos musicales, el director de coro necesita la presencia de una serie de cualidades humanas personales para congrega, organizar, animar y entusiasmar al grupo de cantores que constituyen el coro, y después, con las cualidades musicales antes expuestas, hacer con ellos la música coral.

Sin querer ser exhaustivo, algunas de esas cualidades humanas buenas para el director de coro son:

- *Simpatía*, tomada aquí la palabra en su sentido etimológico *sentir con* o *padece con* el coro. Las exigencias artísticas que el director imprime y a las que el coro se sujeta voluntariamente, dependen necesariamente de *comprender y sentir las cosas de la misma manera*. La simpatía es un sentimiento recíproco, que se manifiesta en un estar a gusto trabajando juntos y, por parte del cantor, en una aceptación gustosa de la persona, la autoridad, el estilo, etc. del director. El director, por su parte, porque conoce, siente y padece las circunstancias muy variadas que pueden vivir los cantores, tiene optimismo, vitalidad o paciencia para comunicar siempre entusiasmo y ganas de superación en el trabajo coral.

El director de coro es normalmente un buen amigo de sus cantores, a los que poco a poco va conociendo personalmente y, casi sin darse cuenta, conoce de ellos aspectos personales o familiares muy íntimos que explican perfectamente algunos problemas de rendimiento coral ocultos a sus compañeros cantores.

También el director tiene mucha parte en el estado de *bien-estar* (sentirse a gusto) del coro en general: que los cantores tengan un ambiente de camaradería, amistad mutua, tranquilidad en los ensayos. Por el contrario, un ambiente de malestar, nerviosismo, crispación debidos a la falta de esta cualidad, pueden poner en serio peligro de debilidad o muerte a la entidad coral. Si el cantor viene *gratis* a trabajar coralmente y el trabajo no le resulta *gratificante*, esto sólo podrá soportarse en una situación ocasional y transitoria; de otro modo, el resultado

final será el abandono.

No creo necesario decir aquí que la *simpatía* no es la gracia en contar chistes, pero queda dicho, por si algún ingenuo se deja llevar del equívoco, o cree no ser buen director por no ser chistoso. Aunque un buen chiste a tiempo pueda ser bueno en una ocasión concreta, es probable que un director chistoso pierda la autoridad ante sus cantores.

- *Autoridad*, que es el carácter que inviste al director en razón de su sabiduría musical, honradez personal y servicio a los cantores. En razón de esa autoridad los cantores se someten al director: porque aceptan que es más sabio, que no los engaña y que con él, en definitiva, pueden satisfacer su vocación de ser cantores con su dignidad de personas humanas. El respeto personal a los cantores debe ser algo sagrado para el director.

El director debe combinar en su trabajo dos componentes derivadas de la autoridad que parecen opuestas: firmeza y amabilidad.

Firmeza para exigir toda la colaboración necesaria de los cantores para conseguir la interpretación artística de una obra, o la disciplina imprescindible para aprovechar el tiempo de un ensayo, o para no contemporizar con costumbres interpretativas erróneas, o dar concesiones a la vulgaridad.

Amabilidad y cordialidad en los ensayos y en la corrección de defectos, cometidos siempre involuntariamente y con ánimo de colaboración por parte del cantor.

Por si acaso también en este aspecto alguien se lleva a engaño, debe estar bien aclarado que *autoridad* no es el autoritarismo caprichoso propio del director ignorante, que se impone sobre otros, los cantores, a su vez, también ignorantes, cosa que no es el ideal de un director; ni el mal genio que ha caracterizado a algunos directores de orquesta históricamente pasados, con mal trato de los músicos, cosa impensable hoy, y si alguien lo piensa, imposible de llevar a la práctica. Tampoco es la prepotencia o soberbia del que se cree enfrentado a un grupo de inferiores o ineptos a los que el director hace un favor trabajando con ellos.

Es cometido del director el intento constante por superar el nivel interpretativo del coro, pero esto debe hacerse con pedagogía y gradualidad, sin pedir imposibles.

Es mucho lo que se podría hablar de las cualidades humanas que deben adornar a un director de coro y, desde luego, que todas le vendrán bien a un *líder*, conductor de hombres, tarea difícil y particularmente delicada cuando se trata de artistas.

En su mano está el que la música penetre en ellos y los envuelva profundamente; que a la salida de un ensayo o de un concierto todos se sientan vivificados con la emoción de que dentro de ellos ha sucedido algo grande y maravilloso.

1.3. EL DIRECTOR Y EL COMPOSITOR.

Como ya se ha visto, la figura del *maestro de capilla* aunaba las funciones del director y el compositor; así F. Guerrero, G.P. da Palestrina, C. Monteverdi, J.S. Bach, W.A. Mozart, etc. componían por oficio y dirigían a la capilla musical sus propias obras o las que adquirían de otros maestros. Cuando los músicos se independizan de sus mecenas, siguen componiendo y dirigiendo, como es el caso de L. van Beethoven, F. Liszt, G. Verdi, R. Wagner.. Sin embargo, la figura del compositor superaba a la del director.

Desde finales del siglo XIX ambos papeles se han dissociado: dada la complejidad del mundo sobre todo orquestal, ha sido necesaria la especialización en el campo de la dirección, dando origen al director profesional, completamente iniciado en su oficio y virtuoso en el manejo del sonido. Hoy es poco frecuente ver al compositor y al director reunidos en una misma persona.

Hans von Bülow, discípulo y amigo de R. Wagner es el primer director que ha pasado a la historia sin ser compositor. Según F. Herzfeld, Bülow es el primer músico que se considera a sí mismo *director profesional*. Antes de él, un concierto es un acto de *reproducción* musical: se trata de repetir las versiones de las obras tal y como las hacían sus propios autores. Desde Bülow aparece el arte de la *interpretación*: el director es un *intérprete* de la obra, tiene una palabra sobre ella, la *re-crea*; una misma obra es oída de diferente manera, según el director que la *interpreta*. Una misma obra puede tener distintas interpretaciones -lecturas se dice hoy- y ser buenas todas, o no, dependiendo de la preparación y profesionalidad del intérprete o director.

Esta disociación, necesaria por la alta especialización inherente a cada campo de la música, no debe ser obstáculo para la búsqueda de una relación entre el compositor y el director, igualmente necesaria para que la música, arte mediato, llegue en las mejores condiciones de fiabilidad desde su origen -el compositor- por medio del intérprete -el director- a su destinatario final -el oyente-.

Distingamos tres casos:

1.3.1. Director compositor que dirige su propia obra.

No todo lo que el compositor siente puede ser expresado en signos gráficos para pasar a la partitura. Entre la mente del autor y la partitura se han perdido bastantes elementos de expresividad que sólo él conoce. En principio, pues, no debe caber duda de que si el director es el compositor de la obra que dirige, nadie mejor que él podrá interpretar los sentimientos expresados en ella y los que son imposibles de expresar. H. Berlioz decía que un compositor no puede conspirar contra su propia obra. "¿Quién mejor que el creador puede saber cómo está concebida su obra y conseguir, por tanto, una realización ideal de la misma?" (F. Herzfeld: *La magia de la batuta*.)

Algunos compositores han sido excelentes intérpretes de sus propias obras, según la crítica de su tiempo: G. Mahler o R. Strauss. Hoy los tenemos en el caso de Pierre Boulez o Cristóbal Halffter.

Sin embargo, también se da el caso contrario: compositores que, pensando que saben dirigir bien, estropean sus propias composiciones. El ya citado caso de L. v. Beethoven es ilustrativo. P.I. Tchaikowsky dirigió su *Quinta Sinfonía* en San Petersburgo y no gustó nada, porque la obra, dirigida por su autor, no parecía más que una caricatura de sí misma; en cambio, esta obra dirigida en la misma ciudad por Arthur Nikisch, uno de los grandes directores de su tiempo, obtuvo un éxito delirante. Podemos comparar, para continuar este argumento, los registros sonoros de la *Consagración de la Primavera* de I. Strawinsky, grabados por su mismo autor, con los de I. Markewitch, o los de la sinfonía *Matías el Pintor* de P. Hindemith grabados por el autor y por W. Furtwängler.

Efectivamente, hoy el componer y el dirigir son dos oficios totalmente diferenciados, y un buen compositor puede no ser un buen director, y un buen director ser un mal compositor.

Alguna vez ocurrirá la feliz casualidad de poder contar con la presencia del autor de una

obra que se va a estrenar. En este caso no se debe dudar el aprovechar la oportunidad de invitarlo a presenciar alguno o algunos de los ensayos finales, para que pueda dar su opinión sobre la interpretación que se está dando a la obra, y escuchar sus sugerencias absolutamente únicas; incluso es posible que, tras la escucha de los resultados, quiera modificar lo escrito en algún sentido, sobre todo en lo que respecta a algún momento de la agógica o la dinámica.

Yo he tenido la oportunidad de estrenar bastantes de las obras de quien considero el más importante compositor coral de España en la segunda mitad del siglo XX, mi maestro y amigo Juan Alfonso García; algunas de sus obras se cantan por toda España y el resto se pueden ver en la publicación hecha por el Centro de Documentación Musical de Andalucía y la Diputación Provincial de Granada.² Pues bien, Juan Alfonso ha estado presente en muchos de mis ensayos finales con el Coro "Manuel de Falla", aunque muchas veces se limitaba a decir: "Lo que haces está bien hecho, porque captas perfectamente mi intención".

C.W. Gluck decía que su presencia en los ensayos era "tan imprescindible como el sol a la creación". Pero también consta que sus partituras contenían tantos errores que su presencia en los ensayos era indispensable.

1.3.2. Director compositor que dirige una obra ajena.

Cuando un compositor dirige una obra ajena, si es buen director, tiene la ventaja de contemplar la partitura con su mente dotada de una enorme imaginación creadora que le ayuda a su asimilación mejor que el no compositor; su intuición de compositor le puede revelar también algunas de las intenciones no escritas en la partitura.

El peligro estará en que, si se deja llevar en exceso de esa imaginación creadora, el compositor, director de una obra ajena, la subjetivice y "recrea" de tal manera que la haga distinta de como es en realidad; la haga más suya que del propio compositor.

Otro peligro que tienen los compositores es que, al dirigir, se sumergen en su rico y fantasioso mundo interior en el que todo está bien hecho idealmente, mientras descuidan absolutamente o en gran parte lo que sucede en el mundo sonoro físico y real, que puede que no sea tan bueno. Oyen la música más por dentro que por fuera y éste es un gravísimo peligro que debe evitar el director.

1.3.3. Director no compositor.

Éste es el caso hoy más frecuente en el mundo de la interpretación. Realmente es excepcional el caso de obras interpretadas por sus propios autores, así como el caso de directores que son, a la vez, compositores. Éstos bastante tienen con componer, y a ello han de dedicar todo su tiempo. Éste es el caso del director profesional, perfectamente preparado, también en composición, que dedica su tiempo al estudio y preparación de las obras que interpreta, y a la

² Juan Alfonso García: *Antología Polifónica*. 3 volúmenes. Diputación Provincial de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 1997.

confección de los programas musicales del grupo que dirige, para lo que tiene que conocer y seleccionar entre cientos de obras aquéllas que, por su interés, pedagogía u oportunismo circunstancial, merezcan ser trabajadas en una temporada concreta.

Este director se sitúa ante la obra con todo respeto y objetividad. A veces tienen poca imaginación para hacer una buena asimilación interna de la obra y de todas sus potencialidades, por lo que suelen quedarse en unas interpretaciones simplemente *correctas*, que ya es mucho, o *académicas*. (No hablemos aquí del director impreparado o poco formado, figura que es ajena al objeto de este tratado).

I. Strawinsky odiaba a estos directores que, según él, no son más que *campaneros* que no hacen sino tirar de la cuerda. No mejor aprecio por ellos es el que sentía el virtuoso del violín y compositor navarro P. Sarasate, de quien son estas frases, citadas por el gran director Enrique Fernández Arbós en la prensa de su tiempo: "Recuerdo que cuando empecé a dudar entre el violín y la dirección, mi admirado y llorado amigo el ilustre don Pablo Sarasate, que adolecía de un espíritu de contradicción muy vivo, me decía: 'Se ven cosas verdaderamente fantásticas. Todo es fantástico... Figúrese usted que hay ahora unos señores que viajan con un palito en la maleta, llegan a una ciudad, hacen unos gestos, unos floreos extraordinarios durante toda una noche, y... les aplauden, y no solamente les aplauden, sino que les pagan... ¡Sí, señor! ¡Les pagan! Y de allí se encaminan a otra ciudad donde reproducen los mismos juegos de manos..., y hablan de ellos..., y adquieren gran notoriedad... ¡Farsantes...! ¡Impostores...! Ya quisiera ver a todos esos con palito y sin orquesta... ¡A ver qué hacían!'

Naturalmente que a Sarasate y a quienes piensen como él se les puede torcer el argumento, y veríamos qué hace una orquesta o coro sin director... A estas alturas no creo necesario reivindicar la necesidad absoluta del director quien, con una preparación explícita y una experiencia que no tiene ningún otro intérprete o compositor, se coloca muy arriba en la pirámide de la sabiduría musical.

El director asimila la obra y la interpreta según su temperamento personal, y esto es algo que caracteriza a una obra de arte viva, dinámica, que *es*, se pone en acto sonoro aquí y ahora. Es lo que distingue a la Música de las artes plásticas que son objetivas, pasivas, ya *están* y estarán siempre igual. Una partitura genial podrá guardarse en un museo, como una obra de arte plástico, pero sólo cuando suene será música.

1.4. LA FIDELIDAD ANTE LA OBRA.

Ahondando más aún en la figura del director, y una vez expuestas tanto su necesidad como sus exigencias o cualidades, detengámonos brevemente en algunos aspectos relativos a su *ética profesional*.

1.4.1. Interpretaciones erróneas.

En su calidad de intérprete de la música o mediador entre el compositor y el oyente, el director podría perfectamente engañar a éste con una *interpretación* intencionadamente *falsa*. Si excluimos el caso de ignorancia o incompetencia que, insistimos, queda fuera del análisis de este

tratado (a no ser para remediarlas), no hablaremos de este caso de maldad manifiesta que, cuando exista, deberá ser públicamente denunciada por quien la conozca, y que podría llegar a ser delictiva en cuanto atentatoria de los derechos de autor. A propósito de esta incompetencia o maldad, dice H. Berlioz que "el intermediario más temible entre el compositor y el oyente es el director. Un mal cantante no puede estropear más que su propia parte; pero el director de orquesta (o de coro) incapaz o malévolo lo estropea todo... Nadie puede resistir a la desastrosa influencia de tal tipo. La orquesta (o coro) más maravillosa queda en este caso como paralizada" (H. Berlioz: *El director de orquesta*).

Estoy intentando no emplear la palabra *ejecución* para hablar de la puesta en sonido de una obra musical, pero es aquí donde tendría su sentido más correcto (*ejecutar* = matar, quitar la vida).

Muy cercana a esta interpretación falsa o *ejecución*, aunque sin intención de falsedad, puede estar la que podríamos llamar *interpretación subjetiva*, según la cual, el director "considera la obra musical como materia prima y vehículo de su propia expresión" (F. Herzfeld). El director, creyéndose creador, hace y deshace según su propio criterio y sensibilidad, haciendo una interpretación falseada, cuando no totalmente falsa o auténtica *ejecución* de la obra.

Quiero llamar la atención, en este momento, sobre la sabiduría parcial de muchos directores profesionales: su formación se limita, a veces, a la mera técnica, careciendo de la estilística, y sus versiones de la música llamada "antigua" o de los períodos anteriores al clasicismo son absolutamente falsas por ignorantes e incorrectas. Siempre recordaré la *ejecución* del *Ave, Maria* de T.L. de Victoria por un importante coro dirigido por un muy importante director de orquesta actual en un importantísimo festival internacional: Lamentable y ridículo, tanto más cuanto se pretendía mostrar la superior sabiduría del director de orquesta sobre la de los directores de coro.

Por el otro extremo se sitúa la *interpretación objetiva* que, en palabras del mismo Herzfeld, "transforma en sonidos los signos muertos de la partitura, sin añadir el menor sentimiento o una intención cualquiera por parte del intérprete". Probablemente esta interpretación es humanamente imposible; sería la que haría un *robot* programado, cosa posible en el futuro, o el resultado de una ejecución de una partitura por ordenador *multimedia*. Hecha con expresa intención, el resultado sería una música sin vida, una interpretación *académica*, cosa que suele pasar cuando la obra no gusta al intérprete.

1.4.2. La interpretación fiel.

El concepto de fidelidad a la obra musical es algo delicado, problemático como todo lo inmaterial. Imposible establecer unas reglas fijas que separen la fidelidad de la infidelidad. Estamos en el campo de la ética, de la honradez profesional, con unas coordenadas variables según las épocas. Frente a épocas más o menos permisivas en la libertad interpretativa -con la introducción de ornamentaciones, cadencias, variantes en aras del virtuosismo, etc.- probablemente hoy estemos en un punto opuesto, cercano a la búsqueda de la interpretación objetiva, sin duda influidos por el tecnicismo y la informática que nos inunda.

La fidelidad, como toda virtud, puede estar equidistante de las interpretaciones subjetiva y objetiva, participa de ambas en cuanto las sintetiza, busca el equilibrio humano y artístico entre

ellas. La interpretación fiel respeta la partitura con todos sus signos -no sólo los de altura y métrica-, intenta penetrar *el pensamiento y las intenciones del compositor* -que no están reducidos a signos- y, por fin, pasa a través de la propia personalidad del director, por lo que siempre seguirá siendo verdadera la expresión "escuchamos la obra *X* en la interpretación de *Y*".

"Interpretar significa interpretar el pensamiento del autor; naturalmente a través de la propia personalidad, a la que jamás se debe renunciar, pero siempre inspirados por el concepto informador del compositor" (Tulio Serafin: *El director de orquesta*).

El director, como todo intérprete, añade Paul Dukas, debe "comprender el pensamiento y las intenciones del compositor, haciéndolas sensibles al oyente por medio de su propia originalidad. Sólo así puede ser una interpretación viva y emocionante" (P. Dukas: *Escritos sobre música*).

La interpretación fiel es fruto de la sabiduría, la técnica y un *sexto sentido* del que están dotados los mejores directores para vivir la obra musical como la vivió su autor.

1.5. LA PERSONALIDAD Y RESPONSABILIDAD DEL DIRECTOR.

Cuando algún compositor menosprecia el papel del director musical, como le ocurría a Strawinsky o Sarasate, no parece tener una idea clara de lo que es un coro o una orquesta, como instrumento absolutamente único y extraordinario por su cualidad de humano, de inexistente en la realidad hasta que se reúnen sus miembros, de desordenado y antiestético si esa reunión sonora no se organiza. Pues bien, en esa reunión y organización del sonido vocal e instrumental tiene una palabra definitiva y una actuación insustituible el director.

Corroboramos plenamente la idea del gran director E. Fernández Arbós, ya aludido por otros motivos, de que una orquesta -o un coro en nuestro caso- suena distinto según quién la dirija: "Una misma orquesta, durante un mismo ensayo, cambia de director e inmediatamente suena de otra manera -no digamos peor ni mejor, cosa que depende del mérito de quien la dirige-, cambia, en una palabra". Y como F. Arbós era también excelente violinista, aduce una maravillosa comparación para esclarecer este asunto: "La orquesta (el coro) sufre, como el violín, dos alteraciones: esa, de fácil comprensión para todos, que hace que suene diferente mientras lo toca uno u otro, y la segunda que muchos desconocerán, que es que el artista imprime tanto al violín como a la orquesta (al coro) *su propia personalidad*. Cuando se presta un instrumento y quiere volver a tocarse en él después de haber pasado por otras manos, tiene uno que rehacerlo a su imagen y semejanza, porque durante varios días suena distinto. Lo mismo sucede con la orquesta (mucho más con el coro) que, en suma, es el instrumento del director, como el violín es del violinista". (Citado por T. de Manzárraga).

Pero no es lo mismo tocar un instrumento que dirigir un coro u orquesta; esto es mucho más difícil y, desde luego, el ejercicio de la dirección implica mayor responsabilidad que el de la interpretación personal. Esta responsabilidad tiene diversos niveles o grados, y el director debe examinarse a sí mismo y establecer sus capacidades con vistas a la aceptación o no de algunas actuaciones o compromisos artísticos. Veamos algunos casos:

- La personalidad y responsabilidad del director están en relación, por una parte, con los elementos que se han de dirigir. No es lo mismo dirigir un coro aficionado de calidad baja o

media que dirigir un coro aficionado o profesional de alta disciplina, calidad, celebridad. En igualdad de calidad, no es lo mismo dirigir un pequeño coro de cámara, ágil de respuesta, con el que bastan unos pocos gestos, que dirigir un gran coro en el que el número creciente de cantores parece gravitar sobre los brazos del director y para el que todos los gestos son pocos.

- La personalidad y responsabilidad del director están en relación, también, con las obras que se han de interpretar. No es lo mismo dirigir una obra popular de armonización sencilla, que un madrigal de F. Guerrero. No es lo mismo dirigir un motete de T.L. de Victoria, que una misa completa del mismo autor. No es lo mismo dirigir un concierto *potpurri* convencional, que dirigir uno integrado por ocho *Magnificat* de C. de Morales según los ocho modos, o los seis Motetes de J.S. Bach, o las *Visperas* de S. Rachmaninoff, o uno dedicado a obras contemporáneas sobre poemas de F. García Lorca, por poner ejemplos de conciertos monográficos diversos.

- La personalidad y responsabilidad del director están en relación, cómo no, con la importancia musical y social de un concierto determinado, o del escenario en que se celebra. No es lo mismo dirigir un concierto en el lugar habitual del coro ante sus seguidores ordinarios, que dirigirlo en el Auditorio Nacional, o ante una asamblea política internacional, o ante una reunión especializada de musicólogos y directores.

José Ignacio Prieto, director de la *Schola Cantorum* de la Universidad Pontificia de Comillas, coro muy célebre en la primera mitad del siglo XX, y presidente posteriormente de la Federación Nacional "*Pueri Cantores*", dice en la revista *Tesoro Sacro Musical*: "Todo director que por voluntad propia o ajena ha de enfrentarse con una masa coral o instrumental de consideración, debería previamente examinarse si se halla capacitado para cargo de tanta responsabilidad. Al director se le suele llamar "maestro", título nobilísimo; y es porque debe serlo y sentirse investido por la naturaleza y el trabajo para tan alto puesto... El maestro tiene en sus manos el fracaso o el éxito, 'la ruina o la resurrección' de aquéllos que se ponen en sus manos, y a su espalda se sienta el tribunal que inmediatamente ha de juzgarle de manera implacable. Además, en aquel momento, el director es el representante auténtico del autor de la obra que tiene delante. Crece, pues, de punto la responsabilidad que pesa sobre él".

A veces hemos sentido el malestar de ver la insensatez de directores que exponen a sus cantores a la vergüenza pública al presentarlos en foros y actuaciones para los que no están preparados. No les importa; ellos, los directores, han satisfecho así su vanidad.

Terminemos, a modo de resumen de este capítulo, con las autorizadas palabras de uno de los más importantes directores de coro y maestro de directores actuales, Eric Ericson, palabras entresacadas de su ponencia presentada en la Asamblea de la Federación Internacional para la Música Coral (Namur, Julio de 1992): "Antes de nada, quisiera subrayar la importancia del mantenimiento de un buen *status* general del Arte Coral en nuestras Escuelas de Música y en nuestros Conservatorios". Éstos son los lugares donde no sólo se formarán los buenos directores profesionales de todas las categorías y para todos los niveles, sino también el lugar donde se deben concretar los valores y las actitudes fundamentales del Arte Coral.

"En la música coral, como en otros campos musicales, tenemos un legado rico y excepcional que transmitir y del que somos responsables. Es, por ello, muy importante que nos ocupemos de este legado en nuestros Conservatorios más prestigiosos y hacerlo, además, al más alto nivel.

" Si el Arte Coral no está bien representado en estos lugares, no tendrá nunca el lugar que le corresponde en los Conciertos y en la vida musical en general...

"El programa de estudios de un director de coro deberá incluir, a mi juicio, una formación musical general muy completa, además de la técnica de dirección vocal.

"Como director de coro, de entrada debe de tener una concepción musical muy clara de la música que se propone dirigir. Esta concepción es siempre el producto de una larga historia de formación musical, de influencia de experiencias, no solamente como director, sino también como cantor y muchas veces como instrumentista.

"Naturalmente y además de una especialización en el repertorio *a cappella*, debe de haber una proporción suficiente de Dirección de Orquesta en el programa de estudios. Un buen director de coros debe ser capaz de manejar las partituras de las grandes obras corales con orquesta. A mi entender, los directores de orquesta deberían igualmente seguir un programa mínimo de dirección coral obligatoria.

"De alguna manera, las barreras artificiales entre la dirección coral y la orquestal deberían ser eliminadas. Muy a menudo las actitudes negativas de algunos directores de orquesta se explican por el hecho lamentable de que los directores de coro no están habituados a trabajar con orquestas. Debe de haber, indudablemente, especialistas en las dos categorías, pero no hay que olvidar la gran cantidad de música para coro y orquesta que necesita directores que tengan un sentido y un conocimiento de las voces y de los instrumentos..."³

³ Recogido de la revista *Kantuz*.