

Capítulo 11º. LA FUNDACIÓN Y FORMACIÓN DE UN CORO

11. 1. LA FUNDACIÓN DE UN CORO NUEVO.

El coro, que es el instrumento del director, es de difícil adquisición. No se compra en los comercios de música, ni se encarga a un lutier o constructor de instrumentos musicales para su fabricación.

A veces, un coro ya existente hace una proclama de alguna manera pública solicitando un director, por haber quedado vacante este oficio.

Pero la fundación de un coro nuevo es un acontecimiento excepcional que ocurre raras veces. El director que tiene la oportunidad de diseñar la fundación y constitución de un coro a su medida, o a la medida de la institución que lo acoja y patrocine, se puede considerar un privilegiado dentro del reducido número de personas que ejercemos la dirección.

Un coro nuevo nace normalmente por una de estas dos causas:

- Una institución o asociación, pública o privada, que lo precisa para cumplir alguno de sus fines, por ejemplo, una Orquesta Sinfónica para las obras sinfónico-corales de su programación; o una Parroquia o Iglesia para solemnizar los oficios dominicales y otras fiestas. O simplemente una institución o asociación acoge y ampara al coro para darle promoción, formar culturalmente a sus miembros, hacer una actividad cultural y formativa de cara a la sociedad, como puede ser el coro de un Conservatorio, de una Universidad, de un Colegio, de una entidad cultural o económica.
- Un director con personalidad especial e iniciativa para crear un coro de una especial característica, que se supone no existe en la ciudad o en el contexto musical de su entorno. O, aunque existan otros coros semejantes, presenta un proyecto de fundación de un coro en una institución o entidad que aún no lo tiene, por ejemplo en el seno de un Instituto de Enseñanza Media.

Lo más normal es la asociación de ambas causas: la institución que necesita o quiere un coro, y busca un director; o el director que quiere hacer un coro y busca una institución que lo acoja, pues éste tiene unas NECESIDADES PRIMARIAS DE INFRAESTRUCTURA sin las cuales no puede empezar a funcionar.

Para fundar un coro nuevo es preciso tener previsto un local conveniente de trabajo o ensayo, con asientos..., empieza a originar gastos de luz, limpieza..., necesita unas partituras o copias con el repertorio inicial para cada cantor..., un sistema de adquirir o fotocopiar futuras partituras..., un archivo para guardarlas..., etc.; cosas que normalmente proporciona la entidad patrocinadora del coro. En caso de no haber tal patrocinio el director deberá promover la

constitución de una Asociación que, con sus ingresos, provea para alquilar dicho local de ensayo, así como los gastos de luz, limpieza, servicios, mobiliario, partituras o fotocopias, etc.

Por su parte, el director que pretende fundar un coro deberá tener las ideas muy claras: empezando por la IDEA DE ESTABILIDAD Y PERMANENCIA DEL CORO: el director que funda un coro, lo funda en principio para que dure muchos años: para que dure siempre. Es tanto lo que hay que prever, lo que hay que organizar, que el nacimiento de un coro constituye un auténtico parto. No puede arriesgarse todo esto con un director caprichoso o inseguro que no sabe si podrá... si será capaz..., si encontrará los cantores necesarios... Si uno se mete en esta aventura, lo hace con el ánimo convencido de que es posible, con el deseo eficaz de poner los medios para que sea posible. Muchos coros he visto malogrados por la falta de convencimiento personal del director, que no previó todos los detalles y los problemas de una actividad coral continuada.

El director debe tener una muy clara IDEA DEL TIPO DE CORO que quiere o puede crear, según el ambiente, la institución u otras circunstancias. De esto hablaremos más adelante, pero, por poner algunos ejemplos evidentes, diremos que, si el director sólo cuenta para ensayar con el salón de su casa, deberá pensar en hacer un pequeño grupo de cámara; si forma un coro en un colegio de enseñanza primaria, deberá pensar en un repertorio de voces blancas; si es un coro de ambiente popular, no podrá plantear exigencias musicales previas; si es el coro de una iglesia, su trabajo irá orientado hacia la música religiosa primordial aunque no exclusivamente; si es el coro de una Universidad o de un Conservatorio de Música, deberá ser exigente en la selección de los cantores, pues va a representar a la más alta entidad cultural o musical de la sociedad, etc.

El director que quiere fundar un coro deberá FORMAR UN AMBIENTE sobre ello en la institución que lo va a acoger, aprovechando cualquier ocasión para propagar la noticia de tal creación: por medio de charlas, comunicándolo en las clases, o en las misas dominicales, o en los tablones de anuncios, en revistas del centro, en emisoras de radio, o de cualquier modo, según la naturaleza del centro, de forma que los posibles interesados en formar parte del coro como cantores, puedan enterarse. Durante esta etapa de formación de ambiente, el director va perfilando su proyecto de coro, va recibiendo sugerencias diversas, se le van presentando aspirantes interesados, determina las exigencias previas para su pertenencia, etc.

Una vez formado este ambiente, el director o la entidad harán una CONVOCATORIA PÚBLICA DE CONSTITUCIÓN DEL CORO, anunciada de la manera más eficaz posible. En esta convocatoria se debe comunicar el nombre del coro, si está ya predeterminado; la naturaleza del coro que se pretende fundar. para no llevar a engaño a posibles cantores que esperaban otro tipo de coro o de repertorio; se establecerá un plazo razonable de días para que los candidatos o aspirantes a cantores tengan una entrevista o hagan una prueba de aptitud ante el director y, en su caso, algún responsable de la institución; se especificarán los días y horas y el sitio en el que se hará dicha entrevista o prueba; las exigencias musicales mínimas o el contenido de la prueba de aptitud; las sesiones de ensayo semanales, si están ya predeterminadas, para que cada aspirante vea sus posibilidades de tiempo.

En el caso de contar con una infraestructura organizativa buena, como sería el caso de un coro profesional o semiprofesional, se puede hacer una información gráfica por medio de un *tríptico* o algo así, con todas estas noticias sugerentemente puestas y una hoja que deberán

rellenar los aspirantes con sus datos personales, que deberá ser entregada en un sitio determinado. Según proceda, al aspirante deberá esperar a que se le cite, o presentarse libremente en los días y horas señalados para la entrevista o prueba.

A modo de ejemplo, se reproduce a continuación la convocatoria que se hizo en su día para la fundación del *Coro “Manuel de Falla” del Conservatorio Superior de Sevilla*:

***Coro “Manuel de Falla”
del Conservatorio Superior
de Sevilla***

Se va a fundar el CORO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE SEVILLA, que llevará el nombre de “MANUEL DE FALLA”.

Su Director será D. Ricardo Rodríguez, Catedrático de Dirección de Coro y Conjunto Coral.

Su campo de interpretación será la música coral culta de todas las épocas con dedicación preferente:

- a la polifonía del Renacimiento y Barroco, por ser el Coro de un Centro Superior que debe cultivar una investigación interpretativa sobre el pasado,*
- y a la polifonía contemporánea de la Escuela Andaluza, por el nombre de Manuel de Falla que lleva.*

Las sesiones de ensayo habituales serán los lunes y jueves, de 20'00 a 22'00 horas (8 a 10 de la tarde) en el Aula Coral (Nº 17 del Edificio “Turina”).

Se requiere una voz normal y estudios musicales mínimos de Grado Elemental terminado.

Los cantores interesados se podrán presentar para una entrevista con el Director y hacer una prueba de lectura musical los lunes, miércoles y jueves, de 19'00 a 22'00 horas (7 a 10 de la tarde) en la citada Aula Coral, desde el día de la convocatoria hasta el 31 de Octubre actual.

Sevilla, 1 de Septiembre de 1985

El director (con un representante de la entidad patrocinadora, si lo desea) VA RECIBIENDO A LOS ASPIRANTES a cantores haciéndoles las pruebas pertinentes (de las que se hablará más adelante), o simplemente se entrevista con ellos para conocer sus aptitudes, posibilidades y deseos corales, tomando nota de todo, para hacer la selección de los que formarán la plantilla

inicial del nuevo Coro.

Cuando haya terminado el plazo de entrevistas con los aspirantes, el director hará la selección de los Cantores que van a formar el coro, clasificados por voces, la hará pública y los citará personalmente por teléfono o carta para, un día, hora y lugar concreto, tener una SESIÓN CONSTITUTIVA del coro y comenzar la actividad de trabajo coral. En el caso de un coro infantil, la sesión constitutiva será con los padres de los cantores.

Dicha sesión constitutiva será, en primer lugar, una presentación mutua de todos los cantores, que pueden ser desconocidos entre sí; después, la sesión debe pasar a una concienciación por parte del director a los cantores que van a formar su *equipo de trabajo*: sobre la naturaleza y tipo de coro que pretende ser, su repertorio o campo de trabajo preferente o exclusivo, el plan de ensayos, el compromiso personal que requiere de todos y cada uno de los cantores, la organización y ubicación en las voces de Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos (y subdivisiones, si las hubiera), nombramiento de jefes de voz, el modo de trabajo y repertorio inicial, la primera actividad prevista, si la hubiera, la necesidad de organizarse socialmente como *asociación*, sistema de financiación, si hace falta, uso y cuidado de las partituras y cualquier otro material que se entregue a los cantores, etc. En definitiva ser conscientes de la responsabilidad y la suerte de ser los miembros fundadores de un coro.

Por fin, la primera sesión de un coro debería tener ya algo de música coral: al menos prever el ensayo de una obra simbólica y sencilla de acuerdo al nivel de los cantores reunidos, un canon sobre la música, por ejemplo.¹ El Coro “Manuel de Falla” del Conservatorio Superior de Sevilla ensayó en su sesión constitutiva la *Invocatio ad Individuam Trinitatem* (4 v.m.) de M. de Falla, obra que desde entonces es su seña de identidad; con estos sencillos acordes el coro y su director conocieron su primera sonoridad como nuevo grupo.

Para ayudar a la claridad de ideas sobre algunas de las materias, esbozadas en esta introducción, que debe tener el director que recibe el encargo o quiere fundar un nuevo coro, hablaremos a continuación de:

- La naturaleza de las voces corales y su clasificación.
- Los tipos de Coro.
- La conveniente composición numérica de cantores.
- La recepción de cantores y prueba de admisión.

11. 2. NATURALEZA Y CLASIFICACIÓN DE LAS VOCES CORALES.

Un proceso largo ha conducido a las voces corales desde los estrechos ámbitos de registro

¹ En las Antologías Corales I y II hay algunos ejemplos de cánones sobre la Música:
- *Viva la Música* (3 v.) de M. Praetorius (Ant. Coral I, p. 6; Ant. Coral II, p. 7).
- *Musica et vinum* (2 v.) de E. Sartorius (Ant. Coral I, p. 6; Ant. Coral II, p. 7).
- *Sine Musica nulla vita* (3 v.) de A. von Beckerath (Ant. Coral I, p. 28; Ant. Coral II, p. 27).
- *Comienzo solo* (3 v.) Popular de España (Ant. Coral I, p. 35; Ant. Coral II, p. 38).
- *Una voz dos voces...* (3 v.) Popular de Austria (Ant. Coral I, p. 35; Ant. Coral II, p. 38).

de la polifonía del siglo XI hasta la normalización de la armonía a cuatro voces, que utiliza todo el ámbito del registro humano, desde el más agudo de las voces de los niños o las mujeres hasta el más grave de las voces de los hombres.

Aunque las obras polifónicas han multiplicado a veces las voces o partes musicales, especialmente en la polifonía policoral del final del Renacimiento y primer Barroco, sin embargo los coros se vertebran en una división de las voces en cuatro grupos vocales desde el final de la Edad Media. Estas voces, que desde entonces tratan de agrandar su extensión hacia los registros agudo y grave, se conocen hoy con los nombres de **Soprano, Contralto, Tenor y Bajo**.

Esta clasificación, a su vez, viene derivada de otra clasificación anterior, dada por la naturaleza humana: la doble condición de mujer - hombre divide las voces humanas en dos campos primigenios: el de las **voces blancas**, propias de la mujer y el niño/a., que cantan en un registro más agudo que las **voces graves**, propias del hombre adulto. La diferencia de altura entre estos dos grupos de voces viene determinada por el tamaño de las respectivas laringes, y es de una octava aproximadamente.

Por otra parte, en cada uno de estos dos grupos naturales hay ciertos individuos que tienen más facilidad para el registro agudo, mientras otros la tienen para el registro más grave. Esta segunda división, que es igualmente producto de ciertos condicionantes fisiológicos, como la constitución, la estatura, o el sistema nervioso, o la misma formación vocal, da como resultado la ya dicha clasificación de las voces humanas y corales en **Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos**.

La clasificación de un cantor o cantora concretos es un acto de responsabilidad del director o del profesor de canto, pues lo ubica en la *cuerda* o voz en la que se va a encontrar más cómodo, su canto será más expresivo y su rendimiento óptimo, a la vez que su voz se forma mejor. La equivocación del director en el acto al clasificar la voz de un cantor puede llevarle más a hacerle sufrir y no estar a gusto en el acto de cantar, que a un deterioro real de la voz, como a veces se dice por exageración y animadversión hacia la pretendida ignorancia vocal de los directores de coro por parte de los profesores de canto. Realmente un cantor se perjudica más hablando descontroladamente por la calle, o en un bar lleno de ruidos, o dando voces en un campo de fútbol, que cantando aunque sea malamente en un coro donde, al menos, respira acompasadamente, no da gritos, y tiene otros muchos elementos de ascesis que salvaguardan su voz.

Suele ser acertada la primera impresión que el director saca de la conversación inicial con el aspirante sobre *el timbre y la altura de la voz hablada*. Sobre esta impresión, que la experiencia ayuda mucho a definir, están, como es natural, algunos ejercicios vocales para escuchar, y algo así como *medir*, la *extensión*, la *tesitura* y el *timbre* de la voz del o de la aspirante.

La *extensión* de la voz es un parámetro bastante sencillo de medir: se trata de comprobar los sonidos que puede dar, desde el más grave hasta el más agudo, o sea, establecer los límites grave y agudo de la voz del cantor o cantora.

La *tesitura* es el conjunto de los sonidos centrales de su extensión en los que el cantor o cantora se encuentra más cómodo, la voz se muestra más expresiva, y podría cantar largo rato sobre ellos sin experimentar cansancio. Es el *registro central o medio* de la extensión de la voz;

bajo él se sitúa el *registro grave*, y sobre él el *registro agudo*. Ambos registros extremos deben ser usados con moderación, dato a tener en cuenta por los compositores.

El *timbre* es el color o manera de ser de la voz, a la que se aplican unos calificativos extramusicales por falta de términos propios, tales como voz “*cálida*”, “*redonda*”, “*rajada*”, “*clara*”, “*estrecha*”, “*ancha*”, “*abierta*”, “*cerrada*”, y otros.

Es imprescindible la claridad vocal al cantar para poder hacer una clasificación acertada de la voz de un aspirante a cantor, cosa que es muy difícil cuando dicho aspirante no ha cantado nunca, y no sólo no sabe colocar la voz, sino que además canta con la boca semicerrada. Hay que invitarle a que abra y coloque la boca en la posición correcta de velo del paladar elevado, para que comience a mostrarse un poco la voz.

Estos tres parámetros de la voz cantada, *extensión*, *tesitura* y *timbre*, se pueden examinar mediante un sencillo diseño melódico que se hace reproducir al aspirante a cantor/a, ayudándole a colocar la voz lo mejor posible. Este diseño que comienza en una zona media y cómoda, se le va elevando cada vez por intervalos menores hasta llevarlo al límite superior posible. A continuación se vuelve al tono inicial del diseño y se va bajando por intervalos de un tono hasta llegar al límite inferior de la voz. A la vez se comprueba así su buen oído.

Propongo como suficiente el diseño y plan siguiente, en el que el director con su propia voz, o con el piano en los registros que no le sean cómodos, adelanta cada diseño:

La, la, la, la, la. La, la, la, la, la. (simile) (etc.)

La, la, la, la, la. (simile) (etc.)

Digamos también, para la cultura del director, que las voces tienen una clasificación por intensidad o volumen, con esta gradación, desde la más débil a la más potente:²

- Voz común o de micrófono (suele ser la de los cantores de coro).
- Voz de cámara o de *lied*.
- Voz de concierto o de oratorio.
- Voz de gran teatro o de ópera.

Digamos, finalmente, que las grandes voces líricas, o de ópera, se las clasifica por su estilo en subcategorías varias, como *tenor mozartiano*, *soprano wagneriana*, *barítono verdiano*, *mezzo rossiniana*, *voz pucciniana*,³ etc., que indican el especial carácter (tesitura, color, intensidad, resistencia, formación) para interpretar los *roles* de estos autores.

Veamos ahora la pequeña historia de cada una de las voces *corales*. Las voces *líricas*,

² Para todo este apartado vocal, véase la muy interesante obra *Temas del Canto: La clasificación de la voz*, de Ramón Regidor Arribas. Real Musical, Madrid, 1977

³ Cf. *Op. cit.*, p. 99.

siempre profesionales y de técnica mucho más exigente, por su carácter virtuosístico, por la necesidad de amplificar muchísimo su volumen y por tener que aguantar largos papeles musicales, son las mismas fundamentales que las corales, pero se subdividen en muchas categorías para que cada individuo encuentre el repertorio más adecuado a su especialización vocal y su voz, aunque sometida a un arduo trabajo, tenga larga duración profesional.

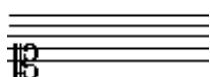
11. 2. 1. **La Soprano.** Es la voz blanca (de mujer o niño/a) con facilidad para ascender al registro agudo. Es la voz superior de la polifonía; su misión actual es sobre todo melódica. Por estar en la cumbre del edificio sonoro, el registro superior, es la voz que más fácilmente llega al auditorio. En la época del contrapunto es una voz más del tejido polifónico, naturalmente la más aguda, que puede proponer el motivo o hacer la respuesta al mismo.

Esta voz ha estado encomendada desde el principio a los niños (varones) en la música sagrada, en la Iglesia, en la que las mujeres no han podido formar parte del coro, hasta prácticamente comienzos del siglo XX. En la música cortesana es la mujer la que canta esta voz superior desde el Renacimiento. En el Romanticismo los coros empiezan a admitir a mujeres para la música coral y sinfónico-coral, aunque en menor número que los hombres.

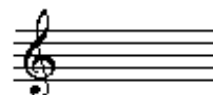
Esta voz recibe el nombre de *Discantus* desde final de la Edad Media. En el Renacimiento ha recibido los nombres de *Cantus*, en el sentido de voz cantable o que lleva el canto; y de *Superius*, con el sentido evidente de voz superior, de donde deriva el nombre actual de *Soprano*. Hacia finales del s. XVI se le empieza a llamar en España e Italia *Tiple*, palabra que probablemente derive del *Triplum* o voz tercera y superior del Motete medieval.

Actualmente se reserva el nombre de *Tiple* sólo para el niño-cantor de registro agudo, mientras se llama *Soprano* a la mujer o la niña del mismo registro.

Históricamente el *Cantus* o *Superius* se ha escrito en la *Clave de Do en 1ª línea*. Si la tesitura era algo más aguda, se usaba la *Clave de Sol en 2ª línea*. (La razón de utilizar claves distintas es el ahorrar el tiempo y el gasto de los copistas, centrandó la escritura musical en el pentagrama y no precisar de líneas adicionales sobre o bajo el mismo).



o menos frecuentemente



Este dato, que deben proporcionar los *incipit* de las partituras transcritas, es interesante para determinar la voz a que va destinada una parte musical que no tiene puesto nombre alguno, cosa frecuente en los manuscritos, o tiene un nombre compositivo, como *Quintus* (la quinta voz), *Sextus* (la sexta voz), etc. A qué grupo vocal esté destinada esta parte se deduce de la clave puesta.

En la actualidad la voz de Soprano se escribe en **Clave de Sol en 2ª línea** y suena en su altura acústica real.

La **extensión** normalizada de una Soprano coral⁴ es del *Do*³ al *Sol*⁴, que con la formación vocal y la práctica debe elevarse al *La*⁴ e incluso al *Si*⁴_b, por la exigencia de ciertas obras y, siempre, para tener garantía de dar con limpieza el *Sol*⁴ y el *Sol*⁴_#. Los sonidos inferiores al

⁴ Sobre la extensión de las voces corales hay una cierta diversidad en los tratados de canto coral o lírico; aún más si le asociamos la tesitura. Sobre esto como sobre tantas cosas, la experiencia del director será, una vez más, definitiva. Las extensiones y tesituras propuestas aquí nos parecen las más apropiadas.

Do^3 son bastante sordos. La **tesitura** más cómoda suele estar entre el Mi^3 y el Mi^4 :



Es bueno que la cuerda de Sopranos esté dividida en dos secciones: **Sopranos 1^{as}**, las más agudas, y **Sopranos 2^{as}**, para los pasajes en *divisae*, u obras que requieran dos partes de Soprano.

La Soprano de escuela (o de ópera) es la voz más especializada, junto con el Tenor, y tiene muchas calificaciones, atendiendo a la altura y agilidad de su voz. Desde la más ágil y aguda hasta la más grave y potente, tenemos esta gama, que proponemos para la cultura general del director, con un personaje operístico como ejemplo:

Soprano *ligera coloratura* (Olympia, de *Los Cuentos de Hoffmann* de J. Offenbach).

Soprano *ligera* (Gilda, de *Rigoletto* de G. Verdi).

Soprano *lírico-ligera* (La Reina de la Noche, de *La Flauta Mágica* de W.A. Mozart).

Soprano *lírica* (Micaela, de *Carmen* de G. Bizet)

Soprano *lírico-dramática* (Salud, de *La Vida Breve* de M. de Falla)

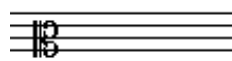
Soprano *dramática* (Leonora, de *Fidelio* de L.v. Beethoven).

11. 2. 2. **La Contralto o Alto**. Es la voz blanca (de mujer o niño/a) con facilidad para descender al registro grave. Es la segunda voz de la polifonía, con una misión generalmente armónica, salvo que por excepción lleve la melodía o tema principal, en cuyo caso hay que hacer un gran esfuerzo en potenciarla para que se oiga sobre la voz más aguda de la Soprano. En la época del contrapunto es una voz más del tejido polifónico, de importancia semejante a cualquier otra, que puede proponer el motivo o hacer la respuesta al mismo.

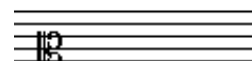
En la música histórica o *antigua* (Edad Media, Renacimiento, Barroco) esta voz era cantada, tanto en la Iglesia, como en las cortes y teatros, por cantores varones adultos en región *superaguda* o *de falsete* (*falsetistas* o *contratenores* actuales). Por esta razón la voz de contralto renacentista y altobarroca no suele ser muy aguda, y muchas veces parece igualarse con el Tenor.

Algunos nombres históricos: **Contradiscantus**, al final de la Edad Media y primer Renacimiento: voz más grave que el *Discantus*. **Altus**, en el Renacimiento y Barroco: indica al varón adulto que canta en registro *alto* (como el registro extremo contrario se llamará *Bassus*).

La **clave** normalmente utilizada para la escritura del *Altus* es la de **Do en 3ª línea**. Si es un *Altus* algo más agudo se escribe en **clave de Do en 2ª línea**, pero esto es poco frecuente; sería una especie de *mezzosoprano* actual:



o menos frecuentemente:



Actualmente el término **Contralto** (o **Alto**) designa tanto a la mujer como al niño cantor del mismo registro. Se escribe en la **Clave de Sol en 2ª línea**, sonando en su altura acústica real.

La **extensión** normalizada de una Contralto coral es del Sol^2 al Re^4 , que con la formación vocal y la práctica debe elevarse al Mi^4 , e incluso al Fa^4 , por imperativo del repertorio romántico y contemporáneo. Pero es mucho más importante trabajar y fortalecer el registro grave y ganar poco a poco el $Fa^2\sharp$ y el $Fa^2\flat$. La **tesitura** más cómoda suele estar entre el Si^2 y el Si^3 :



La Contralto coral engloba a la *Mezzosoprano*, o voz media entre la Soprano y la Contralto.

Como se dijo de las Sopranos, es bueno que la cuerda de Contraltos esté dividida en dos secciones, para pasajes en *divisae* u obras que requieran dos partes de Contralto; la división sería: **Mezzosopranos** y **Contraltos**, o **Contraltos 1^{as}** y **Contraltos 2^{as}**.

Las subdivisiones especializadas de las voces de Mezzosoprano y Contralto en la lírica, para cultura del director, suelen ser (con algún ejemplo operístico):

Mezzosoprano *ligera* (Rosina, de *El Barbero de Sevilla* de G. Rossini).

Mezzosoprano *lírica* (Dorabella, de *Cosí fan tutte* de W.A. Mozart).

Mezzosoprano *lírico-dramática* (Carmen, de *Carmen* de G. Bizet).

Mezzosoprano *dramática* o *Mezzocontralto* (Amneris, de *Aida* de G. Verdi).

Contralto *ligera* (Annina, de *El Caballero de la Rosa* de R. Strauss).

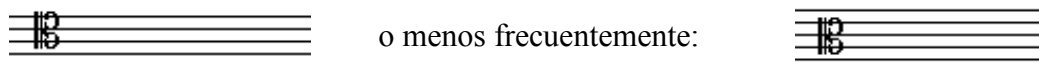
Contralto *lírica* (La Abuela, de *La Vida Breve* de M. de Falla).

Contralto *dramática* (Erda, de *El Oro del Rhin* de R. Wagner).

11. 2. 3. **El Tenor**. Es la voz grave (de hombre adulto) con facilidad para ascender al registro agudo. Es la tercera voz de la polifonía, con una misión generalmente armónica, como la Contralto; por excepción puede llevar la melodía o tema principal. Como las otras voces, en la época del contrapunto ésta es una más del tejido polifónico, de importancia semejante a cualquier otra voz, que puede proponer el motivo o hacer la respuesta al mismo.

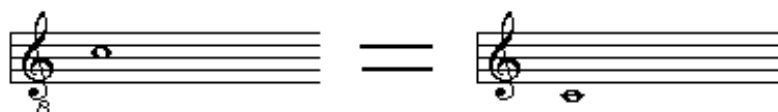
El origen de la palabra *Tenor* (ténor), del verbo *tenere* (= tener o sostener), es el fragmento de Canto Gregoriano que en la polifonía medieval adoptaba valores largos y pesados y se convertía en la voz grave primigenia, sobre la que se edificaban o componían las demás voces. Hacia finales de la Edad Media comienza a designar al hombre adulto que canta en registro agudo natural, no de *falsete* como el *Altus*, permaneciendo desde entonces con este sentido hasta hoy. El nombre, pues, no ha variado en la historia.

En la música del Renacimiento y Barroco, el Tenor se escribe con toda propiedad acústica en la **Clave de Do en 4^a línea**; con menos frecuencia en **Clave de Do en 3^a línea**, que indicaría un registro más agudo (ésta es la clave del *Altus*):



o menos frecuentemente:

Modernamente el Tenor se escribe en **Clave de Sol en 2^a línea** con un **8** bajo la clave para indicar que el sonido real es una octava baja con respecto a la altura de esta clave:



El motivo de la utilización de esta clave es práctico: la clave acústicamente correcta es

la de *Fa* en 4ª línea, pero sería necesario acudir a las líneas adicionales superiores con demasiada frecuencia, con la consecuente incomodidad de lectura.⁵

La **extensión** normalizada de un Tenor coral es semejante a la de la Soprano en su respectiva altura acústica, o sea: del *Do*² al *Sol*³, que con la formación vocal y la práctica debe elevarse al *La*³ e incluso al *Si*³_b, por la exigencia de ciertas obras y, siempre, para tener garantía de dar con limpieza el *Sol*³ y el *Sol*³_#. Los sonidos inferiores al *Do*² son bastante sordos y no se usan. Debe tenerse en cuenta que el Tenor es una voz preparada para subir. La **tesitura** más cómoda suele estar entre el *Mi*² y el *Mi*³:



Como se ha dicho de otras cuerdas, es bueno tener establecida una división de los Tenores en **Tenores 1^{os}** o más agudos, y **Tenores 2^{os}**, para las obras que lo requieran.

La voz del **tenor de escuela** (o de ópera) es una voz muy especializada, al igual que la Soprano, y tiene muchas variedades según su altura, volumen, carácter, etc. Se pone a continuación la gama de esta voz, desde la más aguda y delicada hasta la más grave y robusta, aportando siempre un ejemplo de rol de ópera característico:

Tenor *ligero* (Jaquino, de *Fidelio* de L.v. Beethoven).

Tenor *lírico-ligero* (Tamino, de *La flauta mágica* de W.A. Mozart).

Tenor *lírico* (Paco, de *La Vida Breve* de M. de Falla). (Este tipo de tenor es el héroe de la mayoría de las óperas).

Tenor *lírico-dramático* (*spinto*, *Heldentenor* o tenor heroico wagneriano) (Don José, de *Carmen* de G. Bizet, o Tannhäuser, de *Tannhäuser* de R. Wagner).

Tenor *dramático* (Otello, de *Otello* de G. Verdi).

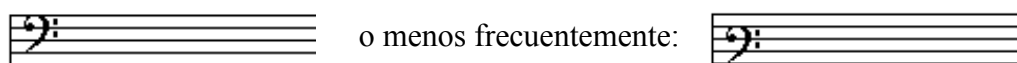
11. 2. 4. **El Bajo**. Es la voz grave o de varón adulto con facilidad para el registro grave. Es la cuarta voz de la polifonía, con una misión armónica muy importante: poner el fundamento o cimiento de la armonía. Por excepción puede llevar la melodía o tema principal. Como cualquier otra voz, en el estilo contrapuntístico ésta es una más del tejido polifónico, de importancia semejante a las demás, que puede proponer un motivo musical o hacer la respuesta al mismo.

El nombre de *Bajo* no es sino la traducción castellana de la palabra latina **Bassus**, con la que en el Renacimiento se designaba al cantor adulto que cantaba *bajo*, o en región profunda, en contraposición al *Altus*. En la Edad Media, la voz más grave de la polifonía se llamó **Contratenor**, o voz más grave que el *Tenor* (de manera semejante a *contrafagot*, más grave que el fagot; o *contrabajo*, más grave que el *bajo* orquestal o violonchelo). Es un nombre que tampoco ha variado en la historia, desde el Renacimiento hasta hoy.

En el Renacimiento y Barroco esta voz se escribe en la misma clave que hoy: **Clave de Fa en 4ª línea**, que responde acústicamente al sonido real que produce la voz. Con poca

⁵ Muchas ediciones corales son poco cuidadas en este detalle, que debe suponerse en caso de su ausencia. En ediciones de la primera mitad del siglo XX encontramos la voz del tenor escrita con una clave mixta, consistente en una clave de *Sol* y una de *Do*, ambas superpuestas. El sentido es el mismo: el sonido suena a la octava baja del sonido escrito en clave de *Sol*.

frecuencia aparece en **Clave de Fa en 3ª línea**, indicando que se trata de un Bajo más agudo, algo así como un Barítono:



La **extensión** normalizada de un Bajo coral es semejante a la de la Contralto, pero en su naturaleza de voz masculina: del Sol^1 al Re^3 , que con la formación vocal y la práctica debe elevarse al Mi^3 , e incluso al Fa^3 , por imperativo del repertorio romántico y contemporáneo. Pero es mucho más importante trabajar y fortalecer el registro grave: el Bajo coral, a diferencia del Bajo lírico, debe estar preparado para bajar y para que esos sonidos graves, fundamento del edificio sonoro, tengan densidad y calidad. Hay que ganar poco a poco el Fa^1_{\sharp} , el Fa^1_{\flat} y el Mi^1 ; si es posible, es bueno tener algunos bajos que lleguen al Re^1 . La **tesitura** más cómoda suele estar entre el Si^1 y el Si^2 :



El Bajo coral engloba también al **Barítono**, o voz media entre el Tenor y el Bajo. La división de los bajos en dos secciones para los *divisi* u obras que requieran dos partes de bajo es muy aconsejable. La división sería en **Barítonos** y **Bajos**, o **Bajos 1^{os}** y **Bajos 2^{os}**.

La división especializada de estas dos voces en el mundo de la lírica es algo más simple: Barítono lírico (Valentín, de *Fausto* de Ch. Gounod).

Barítono dramático (El Holandés, de *El Holandés Errante* de R. Wagner).

Bajo cantante (Don Quijote, de *El Retablo de Maese Pedro* de M. de Falla).

Bajo profundo (Sarastro, de *La Flauta Mágica* de W.A. Mozart).

11. 2. 5. **La voz de los niños** debe ser considerada como *voz blanca*, como la de las mujeres, pero son voces que deben ser tratadas con extrema delicadeza, por ser voces en formación en el sentido biológico. Son voces llamadas a cambiar en la pubertad, tanto si son masculinas (que pasarán a ser *vozes graves*), como femeninas (aunque no cambien de registro en este caso). Son voces menos ricas en armónicos y menos voluminosas por la menor capacidad torácica y respiratoria, y por la menor dureza y densidad ósea.

Con la formación vocal puede apreciarse una diversidad tímbrica entre las voces infantiles masculinas, más directas e incisivas, y las femeninas, más suaves y redondas.

Las voces de los niños nunca deben forzarse por los límites agudo o grave, por lo que las extensiones resultan algo más estrechas que las de las mujeres. De todos modos con los niños se cantaba la polifonía del Renacimiento y Barroco, al menos en la voz superior o *Cantus*, por lo que es necesario para la interpretación de esta polifonía poder dar bien el Sol^4 . El ámbito total de las voces infantiles no debe exceder de dos octavas: del Sol^2 de los/las Contraltos al Sol^4 de los Tiples o las Sopranos:



La mayoría de las obras del Renacimiento para voces iguales están dentro de estos límites. También debe tenerse en cuenta que el diapasón estaba al menos medio tono más bajo que el actual. Pero debe tenerse mucho cuidado con el repertorio romántico, pensado ya para voces femeninas adultas, que suele exceder esos límites y que, sobre todo, pide unas diferencias de intensidades imposibles de obtener con el coro infantil.

11. 3. TIPOS DE CORO.

Son muchas las posibilidades tipológicas corales, o sea, las distintas formas de agruparse voces corales para constituir un coro, bien por el número mayor o menor de cantores que lo integren, bien por la naturaleza vocal de los mismos.

Vamos a desplegar, en lo posible, el abanico de tipos o de grupos corales, para ayudar a esa claridad de ideas, de la que se ha hablado en el apartado primero de este capítulo, que el director debe tener a la hora de pensar en formar un coro, según la infraestructura que posea, la capacidad organizativa de que se considere dotado, o de la disponibilidad y cualidad de cantores para integrarse en dicho coro.

11. 3. 1. **Por razón de la naturaleza de los cantores**, los coros se dividen en dos grupos o tipos primigenios:

- **Coro de voces mixtas:** compuesto de voces blancas (mujeres o niños/as) y voces graves (hombres adultos). Es y ha sido siempre el tipo coral más normalizado y a él está destinado en abrumadora mayoría el repertorio coral, antiguo y moderno, religioso y profano, “*a cappella*”, con acompañamiento instrumental o sinfónico-coral. Su estructuración normal es la clásica, en cuatro voces mixtas (**4 v.m.**): *Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos*.

Esta configuración de la música en cuatro voces fue imitada por los instrumentos que, al nacer, se constituyeron igualmente en familias de cuatro tamaños y, por tanto, registros fundamentales distintos (como las violas, las flautas de pico, los sacabuches, etc.; pero también los modernos instrumentos de la orquesta sinfónica están organizados por familias de cuatro miembros, como la cuerda, el viento-madera y el viento-metal).

- **Coros de voces iguales:** compuestos por cantores del mismo registro vocal. Estos coros son menos habituales y en algunos ambientes o sociedades existen a manera de excepción. También su repertorio es menos abundante (quizá se podría establecer en alrededor de un 20 % del repertorio coral total; pero este porcentaje supone muchas miles

de obras de todo tipo, incluidas obras sinfónico-corales). Este tipo coral se subdivide en tres subtipos:

- **Coro de voces blancas:** Formado sólo por mujeres, tiene una sonoridad cristalina y nítida, sobre todo en la polifonía a tres voces de *Sopranos*, *Mezzosopranos* y *Contraltos*. En el Renacimiento, las dos voces superiores suelen tener una altura idéntica, por lo que la estructuración es en *Sopranos 1^{as}*, *Sopranos 2^{as}* y *Contraltos* (**3 v.bl.**). La interpretación de polifonía a cuatro voces blancas (**4 v.bl.**) es menos frecuente; en este caso la estructuración será: *Sopranos 1^{as}*, *Sopranos 2^{as}*, *Mezzosopranos* y *Contraltos*. El repertorio para este tipo coral es el escrito en general para voces iguales, sobre todo a tres voces (**3 v.i.**), y el escrito específicamente para voces blancas.
- **Coro de voces graves:** Formado sólo por hombres adultos, tiene una sonoridad profunda y redondeada, sobre todo en la polifonía a cuatro voces, que es la más apropiada para esta sonoridad. Su estructura es: *Tenores 1^{os}*, *Tenores 2^{os}*, *Barítonos* y *Bajos* (**4 v.gr.**). La polifonía a tres voces graves requerirá sólo de *Tenores*, *Barítonos* y *Bajos*, o, en el Renacimiento, de *Tenores 1^{os}*, *Tenores 2^{os}* y *Bajos* (**3 v.gr.**). El repertorio para este tipo coral es el escrito en general para voces iguales, sobre todo a cuatro voces (**4 v.i.**), y el escrito específicamente para voces graves.
- **Coro infantil, Escolanía o Coro de Niños Cantores:** formado históricamente sólo por niños varones, hoy se le añaden también las niñas. Es un coro de voces blancas de peculiar timbre y sonoridad por la naturaleza ya descrita de las voces infantiles. Su estructura más normal y práctica es la de tres voces de *Tiple 1^o* o *Soprano*, *Tiple 2^o* o *Mezzosoprano* y *Contralto*.⁶ El repertorio para el coro infantil es el escrito en general para tres voces iguales (**3 v.i.**) y el escrito específicamente para tres voces blancas (**3 v.bl.**). El ámbito más estrecho de la tesitura del coro infantil y la división mayor de los cantores hace menos aconsejable la polifonía a cuatro voces para este tipo coral.

11. 3. 2. **Por razón del número de cantores** que integran un coro, podemos hacer una escala de tipos desde el de menor número posible, hasta el mayor:

- Grupos vocales solísticos, en los que cada miembro es un solista, cantando una parte musical:
- **Cuarteto vocal mixto:** compuesto por una Soprano, una Contralto, un Tenor y un Bajo. En este grupo se logra el equilibrio armónico-sonoro ideal con el mínimo de cantores. Ocasionalmente puede ampliarse para interpretar obras a 5, 6 o más voces mixtas.
- **Trío de voces blancas:** compuesto por Soprano, Mezzosoprano y Contralto; o Soprano 1^a, Soprano 2^a y Contralto.
- **Cuarteto de voces blancas:** Compuesto por Soprano 1^a, Soprano 2^a, Mezzosoprano y Contralto.
- **Trío de voces graves:** compuesto por Tenor, Barítono y Bajo; o Tenor 1^o, Tenor 2^o y Bajo.
- **Cuarteto de voces graves:** compuesto por Tenor 1^o, Tenor 2^o, Barítono y Bajo.

⁶ Recuérdese que al niño no se le suele llamar *soprano* o *Mezzosoprano*, sino *tiple*, quedando reservados los términos anteriores para las niñas.

Haciendo algunas consideraciones comunes a todos estos grupos, diremos que:

- En ellos no se da probablemente un concepto auténtico de *coro*, puesto que cada cantor es un solista.

- Sus miembros cantores, al ser solistas, deben tener una gran preparación musical y vocal para obtener unas interpretaciones que se escuchen con gusto. Por una regla de proporción inversa, a un mínimo número de componentes, se corresponde un máximo de exigencia en ellos. Una calidad y afinación mediocres no se sostienen en un grupo de estas características.

- Estos grupos deben actuar sin director, lo que quiere decir que, aunque uno de ellos sea el director efectivo, a la vez está cantando, y no debe hacer gestos de dirección, salvo los imprescindibles de ataques y cortes, y éstos serán absolutamente discretos y disimulados. El esfuerzo físico del lenguaje gestual hace que no se pueda cantar bien simultáneamente y el esfuerzo mental en seguir todas las partes de una partitura hace que no se defiendan bien la propia parte musical.

- El estilo interpretativo es fruto de una dirección conjunta, por una puesta en común de las opiniones de los cantores.

- Un grupo de estas características puede cantar realmente lo que quiera, siempre que esté de acuerdo con las características de su composición vocal. Pero hay un campo musical que les es propio por naturaleza: la POLIFONÍA CORTESANA DEL RENACIMIENTO Y DEL BARROCO: Nos referimos al abundantísimo repertorio de villancicos, romances, chansons, villanelle, balletti, canciones, madrigales, etc. que se compusieron para el servicio y entretenimiento de la corte y que eran interpretados por los cantores de la capilla musical, solistas, normalmente doblados por instrumentos.

- El **Octeto** o **doble cuarteto vocal**, que está compuesto por dos sopranos, dos contraltos, dos tenores y dos bajos, es un grupo menos frecuente que el Cuarteto porque, por un lado, las exigencias de calidad personal son semejantes a las del Cuarteto; a esto se añade el problema técnico de la dificultad de fusión acústica o empaste entre los timbres de cada uno de las dos individuos de cada cuerda (es más difícil fusionar a dos que a cinco o a diez); por otro lado, el campo interpretativo del Octeto no se agranda, sino que es el mismo que el del Cuarteto: LA POLIFONÍA CORTESANA DEL RENACIMIENTO Y DEL BARROCO. La única ventaja sería la posibilidad de interpretar las obras a más de cuatro voces mixtas, pero en el repertorio dicho esto ocurre poco frecuentemente.
- El **Ochote** de algunos lugares del norte de España (País Vasco y Asturias) es un grupo de ocho voces graves, que canta CANCIÓN POPULAR exclusivamente.
- El **Coro de Cámara** es un coro, de voces mixtas o iguales, de reducido número de cantores: desde al menos tres por cuerda hasta un límite máximo difícil de establecer, que puede estar entre los 25 ó 30 cantores.
Lo importante del Coro de cámara no es tanto el número de cantores, siempre reducido, cuanto su espíritu. El término *de cámara* hace relación siempre a una exigencia de calidad vocal, de repertorio apropiado, de pureza interpretativa.

Sus cantores deben tener buena formación vocal y musical, aunque no se les exige ser solistas.

El director puede ser un cantor, en cuyo caso se integra en el coro, como se dijo del Cuarteto; o puede limitarse a su labor directorial, colocándose entonces frente al coro a la manera

convencional. Nunca la figura mixta, que hemos visto alguna vez, de cantor que desde su sitio hace gestos directoriales, con o sin atril, con la consiguiente merma de sus funciones de director o de cantor. De cualquier modo, el director de un *Coro de cámara* debe tener una especial preparación estilística, literaria, histórica, cultural, además de la específica musical y coral.

Un Coro de cámara puede cantar lo que quiera, siempre que esté adecuado a su configuración vocal, pues normalmente lo hará bien. Por supuesto, la polifonía cortesana del Renacimiento y Barroco, propuesta como excelente para los grupos solísticos.

Pero el Coro de cámara tiene un campo específicamente apropiado de interpretación: el más abundante aún de la POLIFONÍA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO Y BARROCO. Los innumerables motetes, misas, salmos, himnos y villancicos religiosos nacieron para las capillas musicales catedralicias, colegiadas, etc. que eran coros pequeños, lo que entendemos hoy por *coro de cámara*, pero coros en definitiva, nunca cantores solistas, como hoy se pretende interpretar este repertorio religioso por algunos grupos profesionales.

El Coro de cámara es igualmente apropiado para la interpretación de los coros de las óperas, cantatas, oratorios y otras formas asimiladas del Barroco y Clasicismo.

- El **Gran Coro**, compuesto por un número grande de cantores, alrededor del centenar, tiene una doble vertiente, ya explicada en el capítulo 9:
- El **Coro sinfónico**, normalmente de carácter profesional o semiprofesional, con cantores bien formados musical y vocalmente; este coro es necesario, si no imprescindible como se dijo, para la interpretación de LAS GRANDES OBRAS SINFÓNICO-CORALES DEL ROMANTICISMO Y POSTERIORES. Éste es su repertorio normal y su razón de ser. Cuando el Coro sinfónico se sale de este repertorio da la impresión de *no saber estar*, o porque es demasiado grande, en número o volumen sonoro, para las delicadezas vocales de la música coral *a capella*, o porque no sabe sostenerse sin el apoyo sonoro de la orquesta al que está acostumbrado.
- El **Orfeón** o **Masa Coral**, de gran número de cantores sin preparación musical ni vocal. También se ha hablado en el mismo tema de este tipo de coro, resultante de la socialización del arte coral, en el que prima más la cantidad que la calidad de los cantores, o por tener en cuenta, sobre los factores musicales, otras preocupaciones sociales, religiosas, formativas, de integración humana, etc.: cuenta más la promoción humana o social de sus miembros, que el objetivo musical. El repertorio más adecuado para este tipo coral es LA CANCIÓN POPULAR EN VERSIÓN CORAL FÁCIL, en su vertiente profana o religiosa. También podrá cantar obras fáciles de la música coral culta, cuyo resultado musical será siempre insatisfactorio, pero ya se ha dejado constancia de que no es éste el objetivo principal de este tipo coral.
- ¿Dónde situamos el **Coro normal**, ése tan absolutamente frecuente, de número medio de miembros, en torno a los 40, 50 ó 60 cantores? Digamos que en teoría este coro no existe: el coro pasa de la pequeña capilla, técnica y profesional de las épocas históricas (coro de cámara) al gran coro romántico, sinfónico o popular. Sin embargo, en la práctica este coro medio es el más frecuente con mucho. Lo que hay que decir es que, de hecho, este coro participa de uno de los dos espíritus aquí expresados:
- O del *espíritu del Coro de cámara*, nutriéndose de cantores con preparación vocal y

musical suficiente, con unos objetivos claramente musicales y de trabajo interpretativo adecuado a la época de las obras. En principio, este coro es insatisfactorio para la música histórica o antigua, por ser demasiado grande; pero puede llegar a lograr una gran agilidad y elegancia para este trabajo, y por medio de divisiones corales dar diversidad y contraste a las obras. También es insatisfactorio para la música sinfónico-coral romántica o moderna, por ser demasiado pequeño; pero con una buena educación vocal, puede interpretar los obras del Romanticismo temprano (como las misas de L.v. Beethoven o F. Schubert o los oratorios de F. Mendelssohn o R. Schumann), o incluso obras muy posteriores de orquestación moderada (como la *Sinfonía de los Salmos* de I. Stravinsky, o los *Requiem* de G. Fauré o M. Duruflé).

Este tipo coral tiene quizá un repertorio único y envidiable, que no va bien para los coros de cámara ni, por supuesto, para los sinfónicos, ni los de tipo *orfeón*: Nos referimos al mundo del LIED O CANCIÓN ROMÁNTICA Y CONTEMPORÁNEA (F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, M. Reger, etc.; o C. Debussy, M. Ravel, F. Poulenc, P. Hindemith, etc.; o R. Halffter, J.I. Prieto, F. Mompou, V. Ruiz Aznar, M. Castillo, J.A. García, etc.). Las obras de este género se cuentan por cientos y justifican de sobra la existencia de estos coros de mediana composición, pero bien preparados, pues son obras difíciles por su música y por sus textos. También hay que añadirle el amplio repertorio de MÚSICA RELIGIOSA A CAPPELLA O CON ACOMPAÑAMIENTO DE ÓRGANO DEL ROMANTICISMO Y DE NUESTRA ÉPOCA (los autores antes citados, o V. Goicoechea, J. Valdés, I. Stravinsky, B. Britten, F. Martín. A. Copland, M. Duruflé, A. Pärt, y un largo etc.).

- O bien este coro de composición media participa del *espíritu* menos musical y más social del *gran coro* o *masa coral*, en cuyo caso su repertorio es tan limitado como para aquél: La CANCIÓN POPULAR CORAL FÁCIL y aquellas PIEZAS FÁCILES DE CUALQUIER ÉPOCA, que se cantarán siempre de manera muy subjetiva y caprichosa. No negaremos nunca que estos coros ponen en contacto a los cantores con la música, aunque sea de manera menos técnica, y que los cantores pueden llegar al disfrute emocionado de ella, que es la misión de la obra de arte, por lo que estos coros tienen también su razón de ser.

11. 3. 3. Variedad vocal del repertorio a voces mixtas.

Digamos, para terminar este apartado, que aunque el *Coro mixto*, de menor o mayor tamaño, que es el normalizado, se estructura en cuatro voces (Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos), el *repertorio de obras para voces mixtas*, sin embargo, es variadísimo en su composición. Desde luego, la inmensa mayoría de obras para coro mixto lo son *a cuatro voces mixtas (4 v.m.)*.

Pero siempre encontraremos obras escritas para otras composiciones corales mixtas. Si las voces son menos de cuatro, alguna o algunas de las cuerdas callarán; si son más de cuatro, alguna o algunas se dividirán, hasta llegar a la polifonía a ocho voces por la división de todas ellas, o a la *policoralidad*, en la que el coro se divide en dos, tres o más secciones o coros de igual o distinta composición cada uno. Los casos pueden presentarse en combinaciones muy distintas, que harían muy pesada su ejemplificación. Citaremos solamente las posibilidades generales:

- **Obras a dos voces mixtas (2 v.m.)**. Encontramos algunas en los Cancioneros españoles renacentistas y barrocos (Cf. obras varias en Antol. Coral II).
- **Obras a tres voces mixtas (3 v.m.)**: bien Sopranos, Contraltos y una voz grave (Tenor/Bajo) o, por el contrario, una voz blanca (Soprano/Contralto), Tenores y Bajos.

- Obras así, realmente poco abundantes, pueden ser útiles excepcionalmente, si nuestro coro tiene pocas voces graves (1^{er} caso) o blancas (2^o caso). Para Soprano, Contralto y Tenor (1^{er} caso) podemos ver algunos madrigales en el Canc. Mus. de Medinaceli (Cf. obras varias en Antol. Coral VI y IX); para Mujer, Tenor y Bajo (2^o caso), algunas *chansons* de la escuela franco-flamenca y muchísimos villancicos y romances del Cancionero Musical de Palacio (Cf. obras varias en Antol. Coral V y VIII).
- Como **obras a cuatro voces mixtas** con estructuración distinta a la convencional, podemos ver abundantes madrigales y villancicos en el Canc. Mus. de Medinaceli y motetes de R. de Ceballos (2 Sopranos, Contralto y Tenor), que muchas veces pueden ser cantados a cuatro voces iguales (4 v.i.) si el Tenor es cantado por una Contralto grave. De manera contraria, para Soprano o Tiple, Tenor, Barítono y Bajo encontramos obras litúrgicas de autores eclesiásticos de finales del s. XIX y primera mitad del XX, como R. Casimiri.
 - La estructuración de las **obras a cinco voces mixtas (5 v.m.)** puede ser más variable. Abunda con mucho la de 2 Sopranos, Contralto, Tenor y Bajo, de cientos de madrigales italianos del Renacimiento y Barroco, como los de C. Monteverdi. La misma distribución vocal tiene el extenso Motete n^o 3 *Jesu, meine Freude* de J.S. Bach. El Renacimiento abunda en obras a 5 v.m. de diversa composición. Los autores eclesiásticos de los que se ha hablado en el apartado anterior tienen frecuentes obras para Soprano, Contralto, Tenor, Barítono y Bajo (en razón de que en los seminarios y casas religiosas había más voces masculinas adultas que infantiles). J.A. García tiene *Tres Poemas Amorosos* (de G. Diego) para Soprano, Contralto, Contratenor, Tenor y Bajo.
 - Aún son más variadas las posibilidades estructurales o de distribución vocal que ofrecen las **obras a seis o siete voces mixtas (6 ó 7 v.m.)**. J.B. Comes tiene múltiples villancicos a 6 y 7 v.m. de variada distribución. J. Brahms tiene las *Tres Canciones, Op. 42* y algunas de las *Cinco Canciones, Op. 104* para S.C.C.T.B.B.. Muchos autores vascos componen para S.C.T.T.Br.B. La polifonía a 7 v.m. es poco frecuente.
 - Las **obras a ocho voces mixtas (8 v.m.)** abundan más por la división total de las cuerdas corales, resultando una polifonía de densas sonoridades, más propia del estilo acórdico u homofónico que del contrapuntístico. No obstante, en este estilo contrapuntístico, son notables las partes finales a 8 de obras a 6 v.m., como el *Jerusalem* de la *Lectio III* o *Lamentación 3^a* del Sábado Santo de T.L. de Victoria, o el *Agnus Dei II* de la *Missa "Tota pulchra es"* de P. Ruimonte. Como obras modernas pueden verse *Hacia otra luz* (de *Cinco Madrigales*, n^o 3), *Crótalo* (de *Seis Caprichos*, n^o 3), *Qué difícil es* (de *Siete Proverbios*, n^o 4) entre otras obras de J.A. García, o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de F. Remacha.
 - Las **obras para más de ocho voces mixtas** existen por vía de excepción. Alguna obra, como *Mi corazón y el mar* (9 v.m.) de J.A. García tiene una división vocal extraña (S.S.S.T.T.T.B.B.B.). La combinación de **doce voces mixtas** (12 v.m.: S.S.S.C.C.C.T.T.T.B.B.B.) puede ser peculiar de una especie de *sinfonismo coral* o de sonoridad de gran masa, apta para grandes coros capaces de dividir sus cuerdas por tres. Algunos ejemplos: *Visperas* de S. Rachmaninoff (aunque estrictamente a 4 v.m., cada voz se divide frecuentemente en tres secciones). *Épithalame*, extensa obra de A. Jolivet, *Hic requiescit* y *Pauperes vobiscum* de (*Epitafios Granatenses*, n^o 6 y 7) de J.A. García.

- Las **obras policorales** propias del final del Renacimiento y primer Barroco son un fenómeno musical que será estudiado en otro capítulo de este tratado. Por ahora nos basta decir que:
 - Se trata de un repertorio nada estereotipado, sino de gran libertad en la división del número de coros y en la distribución de sus voces; hay un solo dato constante: El coro último (de los dos, tres, cuatro, etc. coros) de la obra es a 4 v.m. de S.C.T.B. Los coros restantes pueden ser de composición diversa vocal o vocal-instrumental.
 - En la época, todos los coros son interpretados por solistas, con excepción del coro último, en el que cantaban todo el resto de cantores de la capilla; pero esto era por razón del pequeño número de cantores disponibles. Hoy la sonoridad y la armonía de estas obras está mejor servida si cada coro es realmente *coral*, con varios cantores por cuerda, salvo que se detecte un carácter solístico por la escritura especialmente adornada o virtuosa de alguno de los coros. Si todos los coros tienen un tratamiento musical semejante en la escritura, debe hacerse un equilibrio de sonoridades entre ellos.
 - Las obras disminuyen en número en relación al aumento de coros. Las obras a 2 coros son habituales en esta época, frente a las unicorales, que existen por excepción. Las obras a 3 coros son algo menos frecuentes, y así en adelante.
 - A veces, algunas de las “voces” o alguno de los “coros” de estas obras son voces o coros instrumentales. El Bajo continuo es obligado siempre.
 - La policoralidad se practica desde las **5 v.m.**; en este caso una voz constituye el Coro I y las otras cuatro (S.C.T.B.) el Coro II; la voz única del Coro I es solística naturalmente. Así es, por ejemplo, la *Missa Bonae voluntatis* de Mateo Romero (el Maestro *Capitán*): 5 v.m. en 2 coros (Coro I: S. | Coro II: S.C.T.B.).
 - **6 v.m. en 2 coros:** dos voces para el Coro I y siempre las cuatro (S.C.T.B.) del Coro II. Ejemplos:
 - Secuencia *Victimae paschali laudes* de A. Xuárez (Coro I: S.T. | Coro II: S.C.T.B.).
 - *Missa a 6 sine tubiis* de A. Soler (Coro I: S.S. | Coro II: S.C.T.B.). En ambos casos el Coro I es de carácter solístico.
 - **7 v.m. en 2 coros:** tres voces para el Coro I y cuatro para el Coro II. Ejemplos:
 - Villancico *Dulce collo pendens* de J. Verdalet (Coro I: S.C.T. | Coro II: S.C.T.B.).
 - Motete *Hodie Christus natus est* de G. Bassano (Coro I: S.S.C. | Coro II: S.C.T.B.). Los dos coros de ambas obras son de naturaleza semejante.
 - **8 v.m. en 2 coros:** La gran mayoría de las obras policorales lo son a ocho voces en dos coros, con dos disposiciones:
 - a) habitual: Coro I: S.S.C.T. | Coro II: S.C.T.B. Ejemplo: Cualquiera de los villancicos de J.B. Comes.
 - b) menos habitual: Coro I: S.C.T.B. | Coro II: S.C.T.B. Ejemplo: Motete *Regina caeli, laetare* de J. Cererols.
 - Desde **9 hasta 11 voces**, las combinaciones corales pueden ser cada vez más variables, por ejemplo:
 - *Missa pro Victoria* de T.L. de Victoria: 9 v.m. en 2 coros (Coro I: S.S.C.T.B. | Coro II: S.C.T.B.).
 - Motete *Dum sacrum pignus* de A. Xuárez: 9 v.m. en 3 coros (Coro I: T. | Coro II: S.C.T.B. | Coro III: S.C.T.B.).
 - Himno *Ave, maris stella* de J. Cererols: 9 v.m. en 3 coros (Coro I: S. | Coro II: S.C.T.B.).

- | Coro III: S.C.T.B.).
- Salmo *Principes persecuti sunt me* de M.G. Camargo: 10 v.m. en 3 coros (Coro I: S.S. | Coro II: S.S.C.T. | Coro III: S.S.C.B.)
 - **12 voces mixtas en 3 coros:** la estructura más frecuente es: Coro I: S.S.C.T. | Coro II: S.C.T.B. | Coro III: S.C.T.B., como la encontramos en la *Missa per oppositos motus* de P. Rabassa.
 - Sin embargo encontramos dos coros solamente en la *Missa de la Batalla "Escoutes"* de C. Patiño (Coro I: S.S.C.C.T.B. | Coro II: S.S.C.T.T.B.).
 - Algunas **obras a 4 coros:** Motete *Exultet jam angelica* de G. Gabrielli: 14 v.m. en 4 coros (Coro I: S.S. | Coro II: S/C.C.T. | Coro III: C.T.B.B.B. | Coro IV: S.C.T.B.).
 - Villancico de Navidad *Terremoto, qué ruido* de J.B. Comes: 16 v.m. en 4 coros (Coro I: S.S.C.T. | Coro II: S.C.T.B. | Coro III: S.C.T.B. | Coro IV: S.C.T.B.).
 - La misma disposición anterior tiene el Salmo *Dixit Dominus* a 16 v.m. de M. Romero (Maestro Capitán), o el Salmo del mismo título de G. Vicente.
 - *Missa "Scala Aretina"* de F. Valls: 16 v.m. en 4 coros (Coro I: S.C.T. | Coro II: S.S.C.T. | Coro III: S.C.T.B. | Coro IV: 2 Vl., Vlon., 2 clnes..)
 - Como **obras extraordinarias** en este campo podemos mencionar:
 - La *Missa Salisburgensis* de O. Benevoli a 35 voces en 5 coros (Coro I: S.S.S.C.C.T.T.B. | Coro II: 2 Vl. y 4 Vlas. | Coro III: 2 Ob. 4 Fl. y 2 Clnt. | Coro IV: 2 Cornt. y 3 Trb. | Coro V: S.S.S.C.C.T.T.B.)
 - El Motete *Spem in alium nunquam habui* de Th. Tallis a 40 voces en 8 coros (cada coro está compuesto por S.C.T.B.B.)
 - Desde el final del Barroco y en adelante hasta nuestra época, la policoralidad se ha seguido practicando, pero ha quedado estereotipada en obras a 2 ó 3 coros de idéntica configuración (S.C.T.B.). Algunos ejemplos:
 - Los Motetes n^{os} 1, 2, 4 y 5 de J.S. Bach.
 - El Oratorio *Israel en Egipto* de G.F. Händel.
 - Los *Tres Salmos Op. 78* de F. Mendelssohn.
 - Los Tres Himnos Festivos *Fest-und Gedenksprüche, Op 109* de J. Brahms
 - *A Hymn to the Virgin* de B. Britten
 - La *Missa* de F. Martin.

11. 4. COMPOSICIÓN CONVENIENTE DEL CORO.

Como se ha visto en el apartado anterior, hay coros pequeños o de pocos cantores, medianos y grandes. En cualquiera de ellos, el ideal es el equilibrio numérico entre las cuatro voces o cuerdas corales.

El desequilibrio por la falta o sobra de cantores en alguna(s) cuerda(s) es fuente de problemas para la conjunción sonora, o para los planes de división de la voz con vistas a la interpretación de una determinada obra. Tal desequilibrio debe considerarse siempre como accidental y pasajero. (Los coros ven con frecuencia como normal el que haya bastantes más mujeres que hombres, a veces en una desproporción escandalosa y desde luego nociva para la equilibrada conjunción sonora).

Cada director o entidad fundadora de un coro debe plantearse con bastante decisión un NÚMERO BASE DE CANTORES POR CUERDA, según el tipo de coro que se pretende o que se cree poder formar. Este número base, que puede ser cualquiera (de 3, de 5, de 8, de 10, de 15, de 25 cantores por voz, o el que se quiera), nos dará la idea del tipo de coro resultante: de cámara, mediano o grande.

Ahora bien, es bueno potenciar con algún o algunos cantores más las voces extremas del coro, o sea, las sopranos y los bajos.

La razón de reforzar las sopranos está en la especial fragilidad de esta voz y el trabajo bastante importante al que se le somete; también es una voz que se divide con más frecuencia que otras.

La razón de reforzar los bajos es la de tener un buen fundamento armónico, para que el coro afine bien y conserve la altura de las obras. Una de las razones de que los coros calen o se bajen es la falta de calidad o número de esta cuerda. Esta es desde luego una opción personal que no todos los directores comparten, pero que nos parece lógica. Recuérdese cómo se potencia esta voz en el Barroco con el Bajo continuo.

Ilustremos este principio con algunos ejemplos:

- Un coro de cámara que tuviera el 3 como número base, podría estar formado por 14 cantores: 4 S., 3 C., 3 T. y 4 B.
- Un coro de cámara, algo mayor, que tuviera como número base el 6, podría componerse así: 7/8 S., 6 C., 6 T. y 7 B. Total: 27 cantores.
- El Coro *Manuel de Falla* de la Universidad de Granada era un coro mediano, de base 9 cantores por voz, y estaba formado por: 12 S., 9 C., 9 T. y 10 B., con un total de 40 cantores.
- El Coro *Manuel de Falla* del Conservatorio Superior de Sevilla tiene una plantilla de 54 cantores y como número base el 12, con la siguiente composición: 16 S., 12 C., 12 T. y 14 B. Es un coro de tipo medio, con suficiente amplitud para atacar incluso obras sinfónico-corales de mediana orquestación. Por otra parte, el número base (12) nos parece redondo para la división de las cuerdas por dos (6 cantores por voz), por tres (4 cantores por voz) o por cuatro (3 cantores por voz), dado que este coro practica abundantemente la policoralidad.
- El Coro de la R.T.V.E. tiene una plantilla (según un programa de concierto) de 106 cantores, con la composición siguiente: 31 S., 24 C., 25 T. y 26 B.
- El Coro Nacional de España tiene una plantilla (también según un programa de concierto) de 126 cantores, distribuidos así: 39 S., 27 C., 33 T. y 25 B.

11. 5. LA PRUEBA DE ADMISIÓN.

El momento de la prueba de admisión es el primer contacto, en muchas ocasiones, del director con el aspirante a cantor del coro. Suele ser un momento algo traumático, de cierto nerviosismo, normal en quien va a ser sometido a una prueba que se desconoce. El cantor comprobará después que este tipo de trauma no ocurrirá más en la vida coral habitual, pues el temor y los nervios previos a un concierto, por ejemplo, son de otra naturaleza, entre otras razones, porque ya no se encontrará en situación de soledad, como ocurre en la prueba de

admisión.

Es necesario que el director saque toda su pedagogía y carácter afable, para intentar tranquilizar al aspirante y darle serenidad para que rinda lo mejor posible en lo que se le va a pedir.

A continuación se propone un modelo de FICHA-TEST, que el director rellenará para sacar posteriormente sus conclusiones. Este test se aplicará más o menos completo en la medida que el director opine, de acuerdo a las exigencias que crea posible poner a sus aspirantes:

FICHA - TEST

I. Datos personales:

1. Apellidos y nombre.
2. (En el caso de niños: Nombres y apellidos de los padres).
3. Fecha de nacimiento.
4. Profesión o carrera que estudia.
5. Posibilidad de asistencia habitual a los ensayos.
6. Dirección (correo electrónico).
7. Teléfono.
8. D.N.I.

II. Conocimiento musicales:

1. Experiencia coral anterior (años, Coros, etc.).
2. Estudios de Lenguaje Musical o Solfeo.
3. Estudios de Canto.
4. Estudios de instrumento.
5. Otros estudios musicales (Armonía, Musicología, etc.).

III. Condiciones corales:

1. Clasificación de la voz.
2. Prueba de afinación y ritmo.
3. Canto de una obra coral con su texto, ya sabida por el aspirante.
4. Lectura y entonación musical.
5. Prueba de afinación armónica.
6. Canto de un *lied* o *aria*.

Comentando algunos apartados de esta *ficha-test*, diremos, en primer lugar, que esta ficha es personal y deberá quedar en poder del director, no en el archivo del coro, para evitar futuros comentarios por parte de las personas que manejen este archivo.

El primer apartado, *datos personales*, es de normal conocimiento en todos los casos, prescindiendo de las muchas o pocas exigencias musicales que después se puedan pedir. Tiene también la misión de facilitar un poco la conversación entre el director y el aspirante a cantor, rompiendo la frialdad de un examen, y dar una primera invitación a la tranquilidad.

Si se trata de un coro infantil, es necesario anotar el *nombre y apellidos de los padres* (I.2.), ya que ellos son los interlocutores naturales en nombre del niño o niña, a ellos se comunicará la admisión, y con ellos se mantendrá en el futuro un contacto más o menos habitual.

Hablar sobre la *posibilidad de asistencia habitual a los ensayos* (I.5) es lógico: si planteado al aspirante el plan de ensayos, éste no puede cumplir con él de manera habitual, sobra ya todo el resto del test, pues no puede ser cantor del coro.

La petición del *Documento Nacional de Identidad (D.N.I.)* (I.8) es útil para confeccionar las listas de cantores en un posible futuro viaje coral, listas que deberán llevar dicho D.N.I., en caso de control policial.

En cuanto al segundo apartado, de *conocimientos musicales*, podrá prescindirse de él si el coro se forma en un ambiente en el que de antemano el director sabe que no hay conocimientos musicales previos. Incluso si los hay, los puntos 3 (*estudios de canto*) y 5 (*otros estudios musicales*) pueden omitirse, si es presumible que no los haya, por ejemplo, en un Conservatorio Elemental en el que aún no se puede estudiar Canto, ni Armonía, Historia de la Música, etc. Pero siempre es posible la sorpresa de algún aspirante que esté más aventajado.

Si se pregunta y se charla sobre este apartado, se seguirá rompiendo el hielo con vistas a hacer lo mejor posible las pruebas del apartado siguiente.

El tercer apartado, *condiciones corales*, es sin duda el más importante y definitivo para la admisión de un aspirante. En él hay pruebas obligatorias en todo caso, como las de *clasificación de la voz* (III.1) y *afinación* (III.2), y pruebas opcionales de menor a mayor grado de exigencia coral según el tipo de coro que se pretende formar.

III.1. La prueba de *clasificación de la voz* se hace siguiendo los criterios y el procedimiento de que se ha hablado en este mismo capítulo (11.2).

III.2. Una prueba de *afinación y de ritmo* es necesaria, con independencia de tener o no conocimientos musicales: sin los requisitos de afinación y sentido rítmico no se puede ser cantor de un coro, aunque no se pueda pedir nada más. Este ejercicio consiste en proponer un tema melódico-rítmico muy sencillo, que el director lo canta o lo propone en el piano tres o cuatro veces, pidiéndole a continuación al aspirante que lo repita, por ejemplo:⁷



Si parece conveniente, se puede proponer de manera semejante el siguiente ejercicio, que es algo más largo y propone más elementos melódico-rítmicos a resolver:



⁷ Los dos ejemplos musicales que se proponen están tomados de A. Russo en *El Director de Coro. Manual para la dirección de coros vocacionales*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979, pág. 94. Nos parecen unos ejercicios ejemplares por los elementos melódicos, interválicos y rítmicos que contienen, que no creemos se puedan mejorar.

III.3. La propuesta de que el aspirante *cante una obra coral ya sabida con su texto* en la voz que le corresponde, es una comprobación más de su buen oído y afinación. Sólo podrá pedírsele si ha sido cantor anteriormente en otro coro. En otro caso se le puede pedir que cante alguna canción que sepa, por ejemplo, una canción popular. Normalmente este ejercicio debe estar anunciado de antemano para que el aspirante pueda preparárselo.

III.4. La prueba de *lectura y entonación musical* ya es exclusiva para seleccionar cantores de un coro que quiere empezar a trabajar desde la lectura directa de partituras. Se pide al aspirante que solfee la parte musical que corresponde a su voz en una partitura coral. Se pueden proponer diversos niveles de dificultad de lectura y entonación, según las exigencias previas que se planteen, por ejemplo:

- una obra de *fácil lectura*: una canción popular.
- una obra de *mediana dificultad de lectura*: un coral de J.S. Bach, o un *lied* de F. Mendelssohn.
- una obra de *difícil lectura*: un *lied* de Brahms, o canción contemporánea.

III.5. La prueba de *entonación o afinación armónica* se propondrá como algo aún más difícil: defender su parte musical dentro de un entorno armónico: el aspirante, mientras solfea su parte musical, es acompañado por el director que canta otra voz, o toca en el piano el resto de las voces. También en este ejercicio hay diferentes grados de dificultad armónica..

III.6. Por fin, para ingresar en un coro profesional o semiprofesional, se pide con frecuencia la interpretación de un *lied* o *aria* con acompañamiento de piano, como ejercicio de virtuosismo o, al menos, de buena formación vocal.

11. 6. EL ACCESO DE UN DIRECTOR A UN CORO FORMADO.

El que un coro, que por cualquier razón se ha quedado sin director, busque un nuevo director, debería ser lo más normal del mundo; y sin duda lo es en las sociedades de larga tradición coral. Por desgracia, en los sitios de menor tradición coral, la ausencia del director-fundador de un coro supone frecuentemente la desaparición del coro mismo, por estar éste demasiado personalizado, demasiado ligado a la figura del director; el coro así es incapaz de seguir viviendo dirigido por otro.

Sin embargo, el acceder a la dirección de un coro ya formado tiene indudables ventajas para el director, algunas de índole musical: los cantores están acostumbrados a cantar juntos, las diferentes voces están razonablemente bien equilibradas, hay un repertorio de obras conocido. Otras ventajas son de carácter social, como una historia de actividades corales, prestigio, etc. Además de tener solucionados los problemas de infraestructura: sede social, local de ensayo con el mobiliario consiguiente, archivo de partituras...

Pero el acceso a la dirección de un coro ya formado tiene unos problemas, originados precisamente por la gran unidad que forman el director y el coro no profesional, de la que se ha hablado. Cuando un coro pierde a su director, normalmente sufre una crisis importante, en los cantores y en la personalidad y actividad del coro. El problema se atenúa cuanto más formación musical y más personalidad social tenga el coro. Una junta directiva responsable que busque un

director, entre los varios posibles, cuyo perfil sea idóneo para las características musicales y personales de su coro, tiene más garantías de mantener la estabilidad coral que un coro sin junta directiva, cuyo exdirector ejerciera además como presidente, gestor de conciertos, tesorero, etc.

De cualquier forma, cuando un nuevo director accede a un coro, éste, si no sufre una nueva fundación en el sentido estricto, al menos entra en una etapa nueva y distinta de su historia particular. El peso del director es tal que, a nuevo director, en la práctica pronto resultará un coro nuevo.

El director anterior puede tener ideas sobre música muy diferentes a las del nuevo, o el coro cantar en un estilo que éste considera deplorable, o el repertorio habitual del coro se separa bastante de los gustos del nuevo director, y muchas cosas más.

Por todo esto nos permitimos dar algunos CONSEJOS SOBRE LA ACTITUD QUE DEBE ADOPTAR EL NUEVO DIRECTOR QUE ACCEDE A UN CORO YA FORMADO:

- El nuevo director debe conocer la historia artística y social del coro, su repertorio anterior, el estilo de interpretación.
- No debe llegar haciendo *borrón y cuenta nueva* de todo esto, sino basarse en todo ello, y asumirlo, si es posible; reconocer los valores de esta historia y las cualidades del coro y atribuir las al director anterior que las ha forjado.
- El nuevo director debe siempre explicar y dar razón de todos los cambios que se introduzcan: de la incorporación de nuevos cantores, de la nueva metodología de trabajo, de la renovación del repertorio, de los cambios en el estilo interpretativo o en la técnica vocal... No es buena pedagógicamente la técnica de la imposición.
- Atribuir los fallos y defectos primeros de funcionamiento musical a la falta de hábito de trabajar en común y al poco conocimiento mutuo...
- Tratar de conocer el ambiente del coro; intensificar el contacto extramusical con los cantores para ir creando una nueva *simpatía* mutua.
- Armarse de paciencia y pedagogía para encajar las inevitables *comparaciones con el director anterior*... quien frecuentemente será un punto de referencia.
- Admitir como cosa natural el hecho de que algunos cantores se marchen del coro; esto ocurre, o por la ya comentada unidad de éstos con su exdirector, o porque estaban esperando una ocasión propicia para desvincularse del coro, y ésta se presenta precisamente con el cambio de director. La marcha de estos cantores supondrá una liberación para el nuevo director, quien
- Debe preocuparse por la incorporación de nuevos cantores, que entran sin ningún tipo de “prejuicios previos”, y para los que él es su director sin más. Con ellos y el resto de los anteriores cantores más liberados pronto se tendrá la sensación de un trabajo musical feliz, y el coro se encontrará en una etapa, sin duda renovadora y enriquecedora de su historia.

11. 7. LA SALUD MUSICAL Y MORAL DEL CORO.

A manera de apéndice, nos permitimos ahora filosofar un poco sobre la entidad coral, como organismo vivo, dotado de cabeza, corazón y miembros.

- La cabeza es el elemento orgánico que planifica, piensa, programa, dirige...
- El corazón es el elemento orgánico que une, coordina, da vida...
- Los miembros, muy variados, llevan a cabo la realización de la acción musical, se relacionan con el entorno...

11. 7. 1. El director - cabeza del Coro.

El director, como cabeza del Coro, encarna la sabiduría, la ciencia, la técnica musical. De su buen estado depende el buen estado del Coro en cuanto a una buena realización musical en todos sus parámetros (calidad vocal, técnica musical, interpretación estilística acertada, etc.)

Es bueno recordar en este momento las cualidades musicales del Director de Coro, referidas en el Capítulo 1º de nuestro tratado, y la necesidad de un exigente y constante perfeccionamiento en ellas.

Estas cualidades eran:

- Vocación.
- Formación musical perfecta en Lenguaje Musical, Armonía, Contrapunto, Historia de la Música, Formas Musicales.
- Buena formación instrumental (principalmente en un instrumento de tecla).
- Fino oído musical y buena voz para ejemplificar y corregir.
- Capacidad de asimilación interna de la obra por su estudio integral.
- Estudios específicos de Dirección
- y Práctica de Dirección para la agilidad mental y claridad gestual.

En el coro profesional la figura del director, aunque es la *cabeza* del coro, no lo es de forma tan definitiva. El director lo es por un tiempo limitado; pasado ese tiempo se designará a otro. El coro profesional tiene a veces dos directores: uno (llamado *repetidor*) que prepara las obras desde su principio informe hasta que quedan bien sonorizadas, y el director principal que lleva a cabo los ensayos finales para dar forma, expresión, estilo correctos, etc., y que dirigirá el concierto.

No es bueno que los coros vocacionales o de aficionados tengan dos directores: la figura del director en ellos es mucho más decisiva e influyente. Sería un organismo con dos cabezas, que no funcionaría bien, a no ser que los directores se dividan estrictamente los campos de interpretación, por ejemplo: un director para la música histórica o *antigua*, y otro para la romántica y contemporánea. Pero incluso esta división podría traer problemas de técnica vocal, por ejemplo.

Sin embargo, es bueno, o mejor, es preciso que el coro tenga un *subdirector* para sustituir al director en casos excepcionales de imposibilidad de éste: así se evita perder un ensayo, cuando los cantores ya están reunidos, con la consiguiente pérdida de tiempo y energías, porque al director le surja un imprevisto; o incluso poder salvar un concierto ya aceptado y comprometido que peligraba por enfermedad sobrevenida al director.

Este subdirector debe ser un cantor del coro de excelente preparación musical que, precisamente por ser cantor, ha estado en los ensayos de preparación del programa, sabe cómo van las obras, el estilo que les da el director, el carácter del coro, etc. y se limita a salvar la emergencia de la falta del director, sin intentar variación alguna que pueda poner en peligro la

interpretación de la obra o el concierto. El poder contar con un cantor de esta naturaleza, preparado para poder sustituir ocasionalmente en la dirección, es una auténtica suerte para un director, quien deberá considerarlo como tal, pidiendo y tomando en consideración sus opiniones.

Los coros profesionales, como las orquestas, tienen un presupuesto para “invitar” a un director, para que prepare un programa determinado con el coro. Esto da oportunidad al coro de conocer estilos diversos de trabajo coral o de interpretación. Incluso, es lógico que un programa especializado sobre un autor o estilo lo prepare y dirija un director especializado en dicho estilo o autor.

El coro no profesional carece de esas posibilidades económicas; pero, aunque las tuviera, el método de ensayos en días discontinuos no admite la presencia de un *director invitado*. No se puede traer a un director especializado de otro lugar durante quince días, para ensayar, por ejemplo, los lunes y los jueves de ocho a diez de la noche. Pero se podría plantear la posibilidad de hacerlo si ese buen director está en una ciudad próxima y puede venir a los ensayos previstos. Los beneficios de novedad, variación de la rutina normal, y de experiencia serían evidentes.

Quizá sea más normal el que una vez en el curso el director, con la Junta Directiva y la Comisión Musical, organicen un cursillo intensivo, de tres días por ejemplo, o de una semana, con un profesor-director invitado. La temática para un cursillo coral puede ser múltiple: desde técnica vocal, hasta un estilo o campo cualquiera de los múltiples posibles en la literatura coral. Por decir algo, el villancico del Renacimiento español, música coral del Romanticismo alemán, o canciones corales del Siglo XX, y tantos y tantos temas por ejemplo.

Para terminar con este comentario sobre el director como cabeza del coro, queremos mencionar que la programación musical del coro, atribución evidente del director, por su coherencia, lógica y pedagogía, es un termómetro para medir el estado de buena salud artística del coro. De ello se hablará en el capítulo 17º de esta segunda parte de nuestro tratado.

11. 7. 2. El Director - corazón del Coro.

El director, como corazón del Coro, encarna la cordialidad y la *simpatía* (en el sentido etimológico explicado en el capítulo 1º) que deben caracterizar al grupo humano y social que constituye el Coro. De su buen estado depende en gran manera ese sentirse a gusto los cantores en el trabajo coral y en las demás actividades artísticas o sociales del coro.

La salud del director como corazón del Coro consiste en ser accesible para los cantores, constituirse en fuente de amistad de los cantores con él y de éstos entre sí.

De nuevo se establece en este parámetro una diferencia importante entre el coro profesional, cuyas relaciones son estrictamente laborales y de profesionalidad, y el coro no profesional, vocacional o de aficionados, en el que el *sentirse a gusto*, o gratificado, muchas veces es definitivo para la permanencia de un buen cantor, que busca, además del coro exigente en el que pueda satisfacer su inclinación al canto y realizar la música, el espacio de fraternidad y compañerismo dentro de la competitividad dura de la sociedad, el momento de la paz y la serenidad dentro de la violencia ambiental, o el espíritu de comprensión para sus problemas personales.

Todo esto es absolutamente legítimo e inconscientemente deseado por los cantores que se responsabilizan con el coro con una parte de su tiempo libre, y quizá con una aportación

económica en forma de cuota o gastos de desplazamiento a los ensayos, etc. Sin que expresamente lo pidan, agradecen que el director sea para ellos verdadero amigo, de quien esperan el objeto de todo arte: el gozo.

El director, al que importan sus cantores como personas, se esforzará por conocerlos personalmente y sus circunstancias familiares, estudiantiles, profesionales, sus gustos y aficiones, aparte de la música. Esta cualidad cordial, de la que algo se dijo en el tema 1º al hablar de las cualidades no musicales del director, es expansiva y se comunica entre todos los miembros de la comunidad coral que insensiblemente se invisten de esta cordialidad.

Desde luego que en todo esto radica una de las grandes riquezas de la vida coral: una experiencia de interpretación musical que puede llegar a ser muy exigente, dentro de un grupo humano en el que uno se puede llegar a sentir plenamente realizado, y por el que uno puede llegar a dar lo que no estaría dispuesto a hacer en el mundo de la profesión remunerada.

11. 7. 3. Los cantores - miembros del Coro.

Los cantores del coro tienen su parte de responsabilidad en la salud y bienestar del coro, tanto individual como colectivamente. Ya sabemos que la salud de un coro es su buen estado artístico y musical y el gozo de trabajar junto a un buen equipo humano.

La buena salud de un cantor consiste en sus buenas cualidades:

- tener buen oído musical,
- tener buena voz,
- progresar en la formación musical,
- tener necesidad de cantar,
- amar la música en equipo,
- aportar su esfuerzo y disciplina,
- aportar su experiencia y criterios para el mejor rendimiento musical,
- aportar su colaboración para la organización social en las tareas administrativas que se le encomienden,
- ser joven de corazón, positivo ante la vida, optimista.

El cantor con defectos (llamémosle enfermedades) resta vitalidad y salud al coro. Estos defectos son, naturalmente, los contrarios a las cualidades antes citadas. Pero reseñemos algunos característicos de la vida coral:

- el espíritu pesimista y negativo ante la vida.
- la suficiencia y la susceptibilidad, propios del cantor o cantora que *se creen estar muy bien preparados*, o que *sólo tienen una buena voz*, pero carecen de técnica y formación musical. Este tipo de cantores tienen una deformación coral, por la que se creen los únicos con derecho a opinar, o a ser siempre los *solistas*, o que el director siempre debe tener en cuenta sus sugerencias.
- la vejez de edad hace que la voz sea temblona o insegura melódicamente. En un coro no profesional la vejez y la veteranía deben dar mucha discreción para saber estar en su justo lugar.