

## Capítulo 13. LA TÉCNICA DE LA MÚSICA

El objeto del coro, como instrumento, es, lógicamente, la interpretación de la música, de la música compuesta y escrita para él: la música coral.

El director de coro trabaja y modela la música con este instrumento, y debe ser consciente de las particularidades concretas que tiene, tanto el instrumento coral para hacer la música, como la música misma escrita para él.

Estas particularidades afectan a los distintos parámetros u *órdenes* de la música: melódico, armónico, rítmico e intensivo. El coro, como instrumento, tiene unas características particulares que afectan a su acústica y a la música que para él se escribe.

Los hechos que queremos mostrar y analizar en este capítulo, para la formación del director de coro, son característicos y específicos del coro y de la música coral, aunque quizá no exclusivos. Cada instrumento tiene sus particularidades que afectan a los *órdenes* de la música, y que el intérprete y el compositor deben conocer; por ejemplo, el piano o la guitarra no pueden mantener los sonidos por largo tiempo, o hacerlos crecer, una vez atacados; a una trompa le puede ser muy difícil una cierta sucesión de sonidos; los instrumentos de cuerda pueden diferenciar distintos tipos de semitonos, etc.

Bastantes de las consideraciones que haremos sobre los parámetros u *órdenes* musicales referidos al coro o a la música coral podrán ser comunes a otros o a todos los instrumentos, y a la orquesta. Y, desde luego, es común a todos los intérpretes la necesidad de buscar el *gran ritmo* de la obra musical, o lo que es lo mismo: *hacer música* al interpretar, por encima de la perfección en los distintos *órdenes* de la música.

Por fin, en el caso concreto del coro, hablaremos de la formación mínima y necesaria en la técnica de la música que el cantor debe tener previamente, o en caso contrario, debe recibir en el seno del coro, para ser un intérprete apto y racional de la música coral.

### 13. 1. LA MELODÍA (*ORDEN* MELÓDICO).

El orden melódico nos pone en relación con la altura absoluta o relativa de los sonidos

y la justeza de la afinación de cada una de las voces o partes de la polifonía.

Algunas consideraciones relacionadas con este *orden*:

- La voz humana no tiene elementos, físicos o fisiológicos, para fijar la altura absoluta del sonido: necesita para ello del auxilio del *diapasón*, o de otro instrumento afinado con el diapasón. Con mucha práctica de la voz y del diapasón se puede llegar a tener lo que algunos llaman el *oído absoluto*, cosa muy difícil y, desde luego, siempre falible, por lo que sería muy arriesgado prescindir de dicho instrumento para dar las entradas de una obra. Sin embargo, gracias a esta característica, que podría parecer negativa, un cantor o una cuerda del coro puede ensayar una obra, o un pasaje de una obra, muy aguda y que se deba repetir varias veces, en una altura más grave de la real para no cansar las voces inútilmente.<sup>1</sup>
- La voz humana no tiene elementos, físicos o fisiológicos, para fijar la altura relativa de los sonidos: la justeza de la entonación de los sucesivos sonidos de una melodía o parte vocal de una composición polifónica es fruto de la formación en la lectura musical y la aplicación constante del oído musical. Las personas con oído musical defectuoso están excluidas del coro.
- El director no puede descansar en su audición, pues con la mejor voluntad un cantor, o toda una voz del coro, pueden erróneamente dar un sonido por otro, creyéndolo correcto. El director, que está llamado a detectar en seguida<sup>2</sup> los sonidos involuntariamente erróneos, deberá poder corregirlos con toda agilidad (prontitud) y claridad.
- El director debe cantar y hacer cantar y repetir los intervalos o pasos difíciles de la voz que se equivoque.
- Desde el punto de vista melódico, hay obras más fáciles y más difíciles. Esta dificultad va creciendo normalmente conforme avanza la historia: las partes vocales, por separado, de una obra del Renacimiento, por muy intrincada contrapuntísticamente que sea ésta, son mucho más fáciles que las de una obra del Romanticismo; una obra contemporánea será normalmente más difícil de entonación que una del Romanticismo.
- En todas las épocas se pueden encontrar obras más fáciles o más difíciles en el *orden* melódico. El director deberá escoger el repertorio en función de la preparación de sus cantores en la lectura y entonación musical.
- La música atonal, serial o no, perfectamente practicable por instrumentos, puede ser difícilísima o prácticamente imposible para la voz por falta de referencias tonales, sin un soporte instrumental que le ayude.<sup>3</sup>
- La voz es un instrumento de afinación *natural*, no *temperada*: puede hacer diferencias sutiles, pero sensibles, en la entonación de los intervalos, por ejemplo, entre los

---

<sup>1</sup> Pronto esa obra o pasaje se deberá ensayar en su altura correcta para acostumbrarse a su colocación y emisión correcta.

<sup>2</sup> Si un error melódico se repite en varias lecturas o ensayos, se aprende así, y puede ser muy difícil su corrección posterior.

<sup>3</sup> No queremos entrar en el problema de si la voz humana es *tonal* por naturaleza, o por formación..

semitonos *diatónicos* (muy cortos y cercanos entre sí) y los *cromáticos* (más amplios y separados); los intervalos de 3ª *mayor* un poco más amplios o brillantes, y los de 3ª *menor* un poco más cerrados... La práctica de esta característica es muy importante para la afinación armónica, para la feliz resolución de las modulaciones, y para mantener el tono o altura de la obra. Por eso no es bueno acompañar los ensayos del coro con el piano habitualmente; el piano como auxiliar del ensayo se debe reservar para ocasiones muy concretas: ausencia de voz en el director, pasajes de afinación o de modulación muy difíciles, etc.

Contra la **pureza melódica** que exige la música coral hay unos **defectos** que el director debe corregir, si son corregibles, o impedir en todo caso:

- El *desafinamiento*, del que ya se ha hablado y que, normalmente, es involuntario. El director llama la atención sobre el intervalo mal dado, lo propone correctamente con su voz y lo hace cantar y repetir lo necesario, normalmente mejor dentro del contexto melódico que el intervalo solo en abstracto.
- El *portando* o *glissando*, que es el deslizamiento vocal entre los sonidos de un intervalo. Esto que es un estilo admitido (?) en el *bel canto*, es absolutamente impropio en la música coral, porque *ensucia* las líneas vocales de cada voz. ¿Cuál sería el resultado de una polifonía, si cada una de las voces cantara *portando*?
- El *legato* o resbalar en melismas o vocalizaciones rápidas por falta de la técnica diafragmática necesaria para su correcta realización. Si no se soluciona bien, la música queda *sucia* por falta de claridad melódica. Este problema es característico de las grandes obras del Renacimiento y Barroco. Pero, ¿cómo sonaría en *legato* el sencillo canon *Alleluia* (3 v.i.) de William Boyce?
- El *vibrato*, o leve oscilación en la altura e intensidad de los sonidos, es una cualidad que poseen por naturaleza algunas voces privilegiadas y otras lo adquieren por formación en la técnica del Canto. Usado con discreción, es una ayuda a la expresividad de la voz, y un cantor o cantora dotado de esta cualidad puede timbrar a toda una cuerda coral. El exceso de *vibrato*, o *voz caprina*, que llega a oscilar un semitono o a veces más por encima o debajo del sonido fundamental, es otro vicio de mal gusto, a veces consentido en el *bel canto*, que no puede consentirse en la interpretación coral, por *ensuciar* la música. ¿Cómo sonaría un *lied* de J. Brahms en un coro en el que todas las voces se produjeran en gran *vibrato*? Pues se escuchan interpretaciones, inaudibles por lo *sucias*, del cuarteto solista de la 9ª Sinfonía de L. van Beethoven, porque cada solista emplea un amplio *vibrato* para hacerse oír.

## 13. 2. LA ARMONÍA (ORDEN ARMÓNICO).

A. El *orden* armónico nos pone en relación con el mundo del acorde o simultaneidad de sonidos, su consonancia o disonancia, los enlaces de acordes, las modulaciones, etc. Concretamente, una obra polifónica es la reunión de los distintos *órdenes* melódicos que contiene

El director es el oyente y el juez de la justeza armónica, que es algo más que la suma de las distintas justezas melódicas. Debe recordarse a este respecto lo que se decía en el tema 3º

sobre la audición interna de la obra: Durante el ensayo el director está haciendo una comparación constante entre el sonido físico que oye al coro y la imagen sonora interna que tiene de la obra por su estudio; y establece un juicio inmediato y momentáneo (porque a un acorde le seguirá otro en seguida), normalmente de bondad y adecuación entre ambos. Cuando el juicio es negativo, o lo que oye no se adecua a la imagen sonora interna, viene la interrupción del ensayo para su corrección.

Algunas consideraciones relacionadas con este *orden* armónico, referido a la justeza de los acordes:

- Hay partituras más fáciles y más difíciles desde el punto de vista armónico. El director debe elegir el repertorio en función de la formación y experiencia del coro y de su propia percepción armónica, o confianza en su propio oído musical para saber ser juez del sonido armónico del coro.
- La facilidad en el *orden* armónico está, por ejemplo, en que la tonalidad esté muy clara y asentada durante la obra, tenga pocas disonancias, éstas se produzcan por *notas de paso*, las modulaciones sean muy elementales, a la dominante o subdominante, etc. Las obras de este tipo suelen ser breves.
- Hay obras difíciles, y muy difíciles, en cuanto al *orden* armónico: con abundancia de disonancias, acordes alterados frecuentes, con poca estabilidad tonal, por progresiones armónicas, porque las modulaciones son demasiado rápidas y breves, o enarmónicas, que se alejan mucho del tono principal, con poca claridad tonal o cercanas a la atonalidad, politonalidad...
- La dificultad de la percepción del *orden* armónico aumenta con la velocidad del movimiento: Una obra de armonía difícil, aunque sea rápida, deberá ensayarse al principio muy lentamente, para que el director pueda percibir la bondad o maldad de los sonidos resultantes (aunque sufran la respiración el fraseo, elementos que se trabajaran después). Incluso en ciertos enlaces deberá detenerse el sonido sobre cada nota o acorde, hasta que el director compruebe que está bien.
- Las obras armónicamente más fáciles abundan más en el Renacimiento; pero también se pueden encontrar en las épocas posteriores, incluso en la música contemporánea: es cuestión de tener una amplia biblioteca de partituras corales para poder encontrarlas. Un coro de relativa poca preparación o experiencia no tiene por qué cantar solamente obras del Renacimiento y canciones populares en versiones corales de *tónica y dominante*.<sup>4</sup>
- La música coral contemporánea abunda menos por diversas causas, entre otras, porque apenas se la interpreta. Es necesario preparar a los coros para poder interpretar el extenso repertorio coral contemporáneo. Así la música coral estará en conexión con la estética que nos rodea.
- La música coral contemporánea debe estar sometida a examen, pues a veces los compositores desconocen el medio sonoro de nuestro instrumento, haciendo obras *incantables*.

---

<sup>4</sup> Las Antologías Corales III-VI contienen obras armónicamente sencillas y breves, de todas las épocas históricas, para diversos grupos corales.

**B.** Directamente relacionado con el *orden* armónico está el problema de la fusión acústica o *empaste* del sonido coral.

Una de las principales preocupaciones del director es la de producir un buen sonido coral; ya hemos hablado algo de ello en el tema anterior. Este sonido bien fusionado y empastado es una meta que el director se plantea y debe comunicar a los cantores, para que pongan su oído al servicio de esta cualidad esencial para que ellos mismos y los oyentes experimenten la belleza estética sonora.

Cada cantor dentro de su cuerda, o cada instrumento dentro de su sección, producen un sonido único. El empaste o fusión sonora se produce cuando dos o más intérpretes consiguen un sonido que se percibe como uno solo.

Conseguir una buena fusión sonora es tarea de oídos entrenados. Los cantores no son ajenos a ello: deben cantar siempre escuchando el sonido de conjunto de su cuerda. Una cuerda bien empastada es aquella en la que todos los cantores son capaces de producir exactamente el mismo nivel dinámico y el timbre parecido.

El empaste también afecta al coro completo: Esto significa que todas las cuerdas suenen en un mismo nivel dinámico, por ejemplo, los bajos tan fuerte como las sopranos. Los oídos de los cantores siguen jugando su papel crítico para decidir cuánta energía debe añadirse o quitarse a la dinámica sonora. Los cantores deben escuchar al cantar a todo el coro.

Pero esto, que es deseable para los cantores, es muchas veces utópico: hay cantores más potentes de voz, otros son más dulces; muchas veces tienen la impresión de no escuchar a nadie en locales de acústica sorda; es frecuente que la plantilla del coro, por su carácter no profesional, no está equilibrada y sobran cantores de una cuerda, mientras faltan en la otra...

El director es una vez más el regulador y juez de la justeza del empaste y fusión acústica del conjunto del coro.

Esta obsesión del director de coro por la fusión sonora lo hace frecuentemente enemigo de la música concertante, entendiendo este término aquí como la confrontación entre voces o instrumentos musicales, o la exhibición de uno de ellos frente a los demás, que deben ponerse al servicio incondicional del protagonista, como ocurre en la forma “concierto” en su aspecto más romántico, o en la ópera en la vertiente más *belcantista*.

Veamos algunas consideraciones sobre la fusión acústica de las voces, para la formación del director; de ellas cada uno sacará sus propias conclusiones:

- La fuerza de todo el coro se amoldará a la de su cuerda más débil. El nivel dinámico que la sección más débil pueda producir bien, determina el nivel dinámico de todo el coro.<sup>5</sup>
- La colocación de las cuerdas dentro del conjunto del coro puede influir a la hora de mejorar el empaste y la fusión acústica (cf. Tema 16).
- Es ideal para facilitar la fusión sonora el buen equilibrio numérico de las distintas voces del coro (cf. Capítulo 11.4)
- Cantar en cuartetos dentro del coro es probablemente la mejor técnica para conseguir un perfecto empaste (cf. Capítulo 16).

---

<sup>5</sup> B.R. Busch: *El Director de Coro*, pág. 246.

- La igualdad de timbres, producto de una técnica vocal común es esencial para el empaste.
- La buena afinación melódico-armónica es igualmente esencial para la fusión de las distintas voces.

La fusión sonora no es una cualidad que el compositor pueda escribir en la partitura, pero la sabiduría armónica de una obra y la experiencia en la sonoridad coral del compositor serán garantía de conseguir dicha fusión en manos de un buen coro conducido por un buen director.

La fusión acústica es perfecta, o se vuelve más fácil, en los casos siguientes:

- Cuando no se oye más que un solo sonido (el unísono): ésta es la sonoridad más simple posible entre dos o más voces.
- En acordes consonantes, producto de los primeros y más potentes armónicos del sonido fundamental, la fusión se acerca mucho a la perfección del unísono. Las obras con abundancia de acordes consonantes son excelentes para trabajar la fusión acústica.
- Cuando todos los cantores emiten la misma vocal, como ocurre en las obras homofónicas o de armonía vertical.
- En las obras o pasajes de movimiento lento.
- En obras o pasajes dinámica suave (de *pp* a *mf*).
- Con las voces en posición cerrada armónicamente.
- En los coros de voces iguales (sólo voces blancas, o sólo voces graves), por la identidad tímbrica. Los coros de voces iguales suenan muy compactos.
- En coros más bien grandes en los que los timbres se diluyen.

Cuantos más factores de esta tabla se sumen, más perfecta será la fusión acústica.

Entre tantas obras posibles, quiero citar dos, una fácil y otra difícil, muy aptas para comprobar la facilidad de la fusión acústica:

- El himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, pág. 44).
- El motete (?) *Alleluia* (4 v.m.) de Randall Thompson (en ciertas secciones que cumplen los criterios anteriores).

Por el contrario, la fusión acústica es más difícil, o se vuelve imposible, en los casos siguientes:

- En acordes disonantes o alterados: la lucha entre los sonidos disonantes se resuelve en la posterior consonancia, si ésta tiene lugar, con la vuelta de la fusión acústica.
- En las sucesiones de acordes o pasajes muy disonantes.
- Cuando las distintas voces cantan simultáneamente vocales y sílabas diferentes, como ocurre con las obras de escritura contrapuntística.
- En las obras o pasajes de movimiento rápido: La velocidad hace cambiar los acordes, las vocales, las texturas, etc. antes que la mente las sintetice.
- En obras o pasajes de dinámica *mf* a *ff*: Se empiezan a advertir las diferencias de potencia y timbre de las distintas secciones del coro, o de los cantores, quienes pueden empezar a perder el control de sus voces.
- Con las voces en posición abierta armónicamente: Comienzan a sentirse los vacíos armónicos entre los sonidos de cada voz.

- En los coros de voces mixtas (voces blancas + voces graves) por la diversidad de timbres. Aún más si los niños sustituyen a las mujeres.
- En los pasajes en los que una voz se divide, pues cada una de esas voces queda reducida numéricamente a la mitad, con la consecuente pérdida de equilibrio sonoro.
- En coros muy pequeños o solistas, en los que los timbres se personalizan totalmente.

De igual manera, cuantos más factores de esta tabla se sumen, más difícil será la fusión acústica.

Entre las muchas obras posibles, también citaré dos de difícilísima fusión sonora y empaste:

- *Crótalo* (8 v.m.) (de *Seis Caprichos*, nº 3) de Juan-Alfonso García.
- *Ronde* (4 v.m.) (de *Trois Chansons*, nº 3) de Maurice Ravel.

No obstante, hay obras en las que el compositor pretende expresamente la ruptura de la fusión acústica, por la potenciación de unos ciertos elementos sonoros sobre otros, por ejemplo:

- Cuando una voz (no las sopranos) lleva el tema y debe destacársela: la buena interpretación será entonces la que consigue ese efecto con claridad, cosa que se escucha muy pocas veces en los buenos coros.
- Dígase lo mismo de las obras del Renacimiento o Barroco compuestas sobre *cantus firmus* o *cantus obstinatus*; o el efecto de *ostinato* en obras más recientes.
- La inclusión de solistas en una obra: es claro que el solista o la solista deben sobresalir sonoramente del conjunto; no tendría sentido decir al solista que no destaque.
- La música contemporánea incluye muchos elementos de ruptura de la fusión acústica, como los recitados o *parlados*, y diversos tipos de sonidos vocales no convencionales, o extravocales, que se superponen sobre la música.

Un ejemplo de obra con mezcla simultánea de texturas muy diversas es el *Contrapunctum VII* de las variaciones tituladas *Punctum contra Punctum II* de Ricardo Rodríguez: en esta variación las sopranos llevan un canto muy fragmentado y en región bastante aguda, en *mf*; los contraltos 1ª hacen un diseño *ostinato* en *glissando* y en *pp*; los tenores 1º y 2º con los barítonos unas armonías en 4ª y 6ª en *pp*; todas estas voces no crecen ni decrecen en toda esta variación. Por último, los contraltos 2ª y los bajos 2º hacen efectos vocales en *parlato* que van creciendo desde el *pp* al *ff*, creando una sensación de intranquilidad, que en su sección final ahogan a todas las demás voces, hasta un corte brusco, en que quedan sólo las voces que *hacen música*, produciéndose una sensación de descanso muy notable.

Salvo estos casos y otros que se justifiquen, el director debe procurar la fusión acústica, el equilibrio y el empaste, tanto cuanto le sea posible, en contra del sonido descuidado, deslavazado que caracteriza frecuentemente a nuestros coros.

### 13. 3. EL RITMO (*ORDEN RÍTMICO*).

El ritmo, es la ordenación intelectual de todo aquello que se mueve. Para que la mente

pueda ordenar algo es preciso un movimiento.

En la naturaleza hay movimientos muy lentos, pero perfectamente acusados, como el movimiento de traslación de la tierra alrededor del sol, que da origen a los años; el movimiento del eje de la tierra en su posición más o menos inclinado o perpendicular con respecto al sol, que da origen a las estaciones; el de rotación de la tierra, que da origen a los días y noches, etc.

Hay movimientos más moderados, como los latidos del corazón, el pulso, etc.

Y hay movimientos rapidísimos, como las ondas del sonido o las de la luz. Tanto éstos, como los muy lentos, son imposibles de ser percibidos mentalmente y ordenarlos, aunque el cuerpo los acusa, y tienen su influencia condicionando nuestro *biorritmo*, así como el de los animales y plantas.

No todo movimiento puede ordenarse rítmicamente. Precisamente la Música trata de ordenar el movimiento sonoro, poniendo en relación el sonido con el tiempo, y elevando esta relación a la categoría de un arte de lo más excelente, precisamente por su carácter más abstracto.

Como en los apartados anteriores, expongamos algunas reflexiones sobre el *orden* rítmico, que pueden ser útiles al director:

**A. Sobre la naturaleza del ritmo y su función en el arte de la Música:**

- Hay obras en las que el ritmo se percibe como muy evidente, se impone, incluso al no iniciado, se erige en protagonista sobre otros parámetros del arte de la música: es el caso de muchas de las canciones populares, las marchas, los himnos, las danzas, etc. Esta preponderancia del ritmo sobre otros elementos de la música hace que este tipo de música sea muy elemental y primitiva. Es una música siempre utilitaria, funcional: para hacer una labor (música popular), para acompañar el paso de una multitud (marcha), para enardecer (himno), para bailar (danza). De aquí procede la abundantísima música comercial de usar y tirar y de valor estético prácticamente nulo.
- El arte empieza a estar cuando el ritmo se pone en relación con el resto de *órdenes* o parámetros musicales: está inherente en ellos y constituye su síntesis: es la alternancia ordenada de sonidos fuertes y suaves, agudos y graves, largos y breves. La síntesis u ordenación mental de estos elementos constituye el ritmo, que surge como la necesidad de tener unos apoyos en el fluir temporal del discurso musical.
- Cuando los apoyos tienen una alternancia uniforme, tenemos el compás; en caso contrario, tenemos el *ritmo libre*. En la Historia de la Música ha habido alternancias entre una tendencia u otra: ritmo libre - ritmo medido.
- Precisamente el director pone de acuerdo a un colectivo para hacer una música pulsando los apoyos rítmicos de esa música. Si no fuera por ellos, no habría posibilidad de acuerdo. El Canto Gregoriano se puede dirigir porque tiene ritmo, libre desde luego, pero ritmo; si fuera *arrítmico* sería imposible su dirección y, por tanto, su interpretación por un conjunto.

**B. El orden rítmico tiene relación con la medida y duración de los sonidos:** El director es el garante del cumplimiento escrupuloso también de esta característica del sonido. Conviene recordar, a este respecto, algunas cosas ya tratadas en la 1ª parte de nuestra obra:

- Observar la medida exacta de las notas finales, que con frecuencia queda más corta de



lo que debe ser: el sonido termina al final de la última parte correspondiente, no al medio de esta parte; o, dicho de otra manera, el sonido termina en el comienzo de la parte siguiente a ella.

- Controlar las notas finales de frases en las obras contrapuntísticas: normalmente el director las descuida, pues le es más importante el cuidado de las entradas de cada voz. Pero muchas veces, más de las que parece, hay posibilidad de señalar o dar los cortes de estos finales parciales.
- En el caso de la imposibilidad de marcar los cortes parciales múltiples de una obra contrapuntística, al menos cuidar con el oído que se mantengan con exactitud las notas finales, avisando a la voz en caso de defecto o exceso.
- Ya se sabe que el defecto de duración produce vacíos armónicos, mientras el exceso de duración puede producir disonancias o disfunciones armónicas.

**C.** El *orden* rítmico tiene relación también con la velocidad del movimiento o *tempo*. El acertar con la velocidad adecuada de una obra es muy importante:

- Para el carácter de la obra: ésta puede desvirtuarse, parecer otra, perder el arte que tiene si se equivoca su *tempo* o velocidad.
- Desde que las obras tienen indicación metronómica por su autor, ella es la referencia obligada. El metrónomo debe usarse en casa, para hacerse cargo de la velocidad querida por el compositor, nunca en el ensayo.
- Cuando las obras no tienen esa referencia metronómica, pero tienen escrita la denominación correspondiente (por ejemplo, *Adagio*, *ma non lento*, o *Allegro molto*) el director lo sigue teniendo suficientemente claro, aunque cada uno interpretará esas denominaciones con una diferencia subjetiva de velocidad, que indudablemente será leve.
- El problema está en las épocas históricas en las que no se anotaba nada sobre la velocidad, pues no se pensaba en ello: se dejaba al uso y costumbres conocidas en su época. Es obligación del director que interpreta esta música formarse en los criterios de la época, o dejar de interpretarla, pues corre el peligro de ofrecer una falsa imagen de ella, engañando al coro y a los oyentes.
- Acertar en la velocidad adecuada de una obra es importantísimo para los cantores, para conseguir un buen fraseo y control de la respiración. Si en unos primeros ensayos de una obra rápida es preciso ir lento para asegurar sonidos, duraciones, armonías, etc., pronto se deberá llegar a la velocidad real de interpretación, para que los cantores no se formen una imagen mental errónea de la obra y puedan acostumbrarse a los arcos respiratorios y al fraseo que necesita.
- Se requiere mucha experiencia en el director y calidad en el coro para interpretar obras muy lentas o muy rápidas. En su defecto, las obras lentas tienden a hacerse en *moderato/andante*, y las rápidas en *andantino/allegretto*, con lo que casi todas las obras se parecen mucho en sus *tempos*, perdiendo personalidad, carácter y, en definitiva, el arte.

**D.** El *orden* o parámetro rítmico está relacionado, por fin, con la *uniformidad* del movimiento:

- El director tiene el deber de mantener el movimiento o *tempo* uniformemente.
- Hay unos defectos corrientes, que consisten en frenazos o aceleraciones típicas, y que no dejan de ser arbitrarios:

- Tendencia al retardo en los pasajes difíciles por la rapidez o la armonía.
- Tendencia a acelerar en notas o silencios largos.
- La uniformidad no se opone al *fraseo*, al *decir bien la música*, que es algo indecible, perteneciente a la experiencia y al arte del intérprete.
- La uniformidad sufre una ruptura por las indicaciones de *accelerando* (*accel.*) o *ritardando* (*rit.*). Recordemos sobre estas indicaciones:
- Que se trata de matices de gradualidad, no de cambio súbito de velocidad. Puede ser útil el ejercicio consistente en hacer cantar un acorde en posición cómoda para todas las voces, o recitar con la sílaba “la” valores uniformes (negras), haciendo que los cantores aceleren o retarden según los gestos del director:

Estos matices se deben notar: Ya que la variación del movimiento supone un esfuerzo interpretativo, no merece la pena que esa aceleración o retardo pasen desapercibidos al oyente.

#### 13. 4. LA INTENSIDAD (*ORDEN INTENSIVO*).

El concepto de intensidad es mucho más evidente que el del ritmo, aunque en alguna manera está relacionado con él: también pertenece al orden rítmico la síntesis que hace la mente entre la diversidad o alternancia de sonidos más suaves y más fuertes.

Expongamos algunos criterios sobre este *orden* intensivo útiles al director de Coro:

**A.** Físicamente, la intensidad del sonido depende de la amplitud mayor o menor de las vibraciones del cuerpo sonoro.

- En el caso del sonido vocal, la intensidad depende de la mayor o menor corriente o fluido de aire que se expire.
- Depende aún más de la buena *colocación* o impostación de la voz, fruto de la técnica vocal. Un cantor de voz formada produce un sonido de igual volumen al de otro cantor no formado con menos gasto de aire.
- Lo anterior es fruto también de la mayor cantidad de sonidos armónicos que acompañan al sonido fundamental, y esto también es consecuencia de la buena técnica vocal.

**B.** La intensidad del volumen sonoro del coro está en relación con el número de cantores:

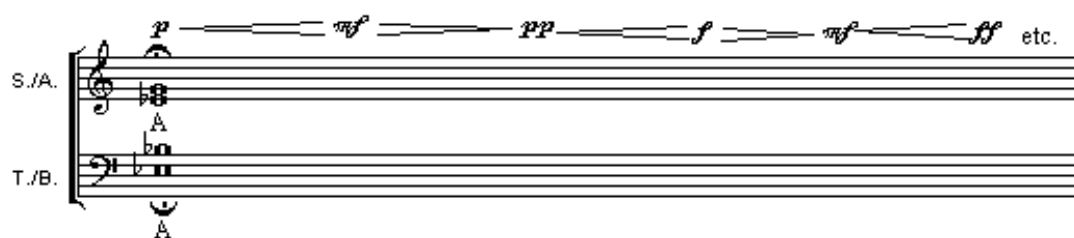
- Esta relación es, evidentemente, directa: a mayor número de cantores, mayor volumen

sonoro del coro.

- Sin embargo, esta relación directa va disminuyendo su efecto conforme se agranda el coro: hay mucha diferencia de intensidad, por ejemplo, entre un coro de 16 y otro de 40 cantores (con una diferencia de 26 cantores); la diferencia intensiva es, sin embargo, menor entre un coro de 40 y otro de 64 cantores (con la misma diferencia de cantores); aún menor es esta diferencia intensiva entre un coro de 64 y otro de 100 cantores (siendo mayor la diferencia numérica).

### C. El trabajo de la expresión dinámica:

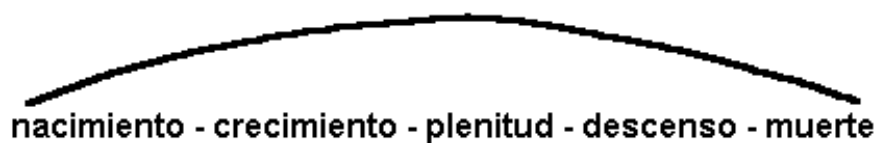
- Normalmente los coros, por la poca formación vocal, tienen muy poco margen de expresión dinámica: este margen está entre *mf* (*mezzoforte*) y *f* (*forte*).
- La consecuencia de esta pobreza intensiva es la monotonía interpretativa.
- La *expresión* musical es algo muy amplio: afecta a todos los parámetros u *órdenes* de la música. Un coro es expresivo porque emite bien, afina, su movimiento es bueno, etc.; en definitiva, porque interpreta bien.
- Pero normalmente ligamos la expresión al *orden* intensivo: llamamos expresivo al coro que tiene un amplio espectro de volumen entre el *pp* (*pianissimo*) y el *ff* (*fortissimo*).
- Por tanto, se debe acostumbrar al coro a cantar en *p* (*piano*) y en *pp* (*pianissimo*).
- Hay que cuidar mucho que un pasaje en *f* (*forte*) o *ff* (*fortissimo*) no sea gritado o descontrolado por parte de cada cantor.
- La intensidad sonora no es estática; es algo fluido, está en constante mutación. El arte indecible del fraseo da mayor o menor intensidad a distintos momentos de la frase musical.
- Un determinado nivel de intensidad sonora puede ser aumentado por lo que se denomina *crescendo* (*cresc.*), o disminuido por el *diminuendo* (*dim.*).
- Ya se ha hablado en otro capítulo de que estos matices son *graduales*, no sorprendivos. Puede ser bueno el ejercicio de distribuir un acorde entre las voces, en posición cómoda para todas, mantenerlo un rato, haciendo que los cantores crezcan o disminuyan, más o menos, según indiquen los gestos del director:



- Estos matices de gradualidad dinámica son costosos y suponen un esfuerzo del colectivo coral. Dicho esfuerzo debe tener una consecuencia: que el oyente note que el sonido crece o decrece. Por tanto siempre es conveniente exagerar algo el matiz para que consiga su efecto.

### 13. 5. LA BÚSQUEDA DEL “GRAN RITMO” DE LA OBRA.

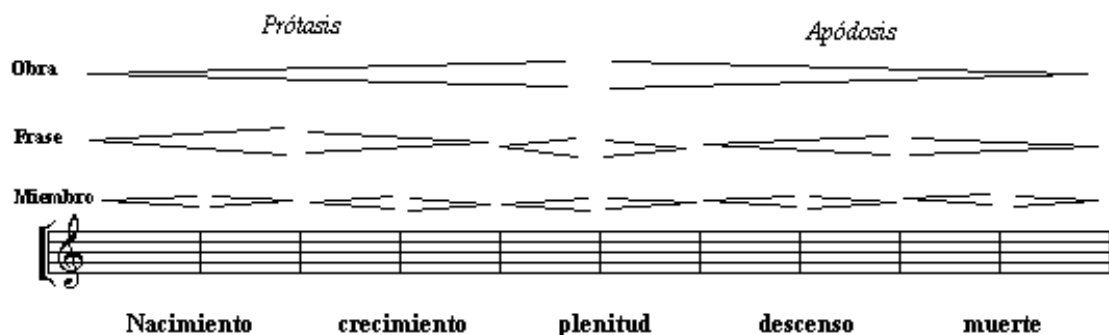
Entendemos por “*gran ritmo*” la concepción globalizadora de una obra como un todo vital que, a semejanza con la vida de la persona humana, tiene una secuencia vital:



Aunque la obra musical está dividida en frases, que a su vez se dividen en elementos menores (semifrases o miembros de frase, y éstos en incisos, etc.), y el trabajo de un director, en su estudio personal y en los ensayos, es la disección y el *análisis* de la obra, con vistas a no descuidar ninguno de sus múltiples elementos, al final del proceso de montaje hay que tender a la *síntesis*, que considera la obra como una unidad. En ello está la madurez interpretativa.

El intérprete novel, aprendiz (en nuestro caso el director) se queda en los elementos más materiales: altura, métrica de los sonidos, puesta del texto, y no mucho más. Esta interpretación es primitiva, elemental y meramente material; es una simple *lectura* de la partitura, que puede ser correcta; pero no es artística y, por tanto, no emociona.

El intérprete o director más formado tiende ya hacia el difícil arte del *fraseo*: hacer que la frase musical tenga vida, que en definitiva no es más que la aplicación del ciclo vital anterior en pequeño: un micro-ciclo vital aplicado a sólo una etapa del proceso de la obra, como es una frase. Esto ya es mucho: la obra comienza a adquirir una cierta ondulación vital, pero la obra aún no es una pieza, sino una sucesión de fragmentos yuxtapuestos, que dan la impresión de que la pieza se para en cada momento, sin que se aprecie si seguirá o ya ha llegado a su final.



En su sentido más total y perfecto, la interpretación es artística cuando tiene en cuenta la obra en su totalidad vital.

Llamaremos *prótasis* al gran período que va desde el nacimiento de la obra hasta su cumbre expresiva o punto culminante. La *apódosis* corresponderá al gran período de descenso vital desde la cumbre expresiva hasta la muerte de la obra.

El punto culminante o cumbre expresiva será naturalmente una frase que se erigirá en el

centro del interés de la obra, por su especial altura, brillantez dinámica, interés armónico, o por el contrario, por su especial tensión en la suavidad y éxtasis dinámico-armónico.

Esta frase que se erige en cumbre expresiva no suele estar al principio de la obra, ni al final de ella. Si se nace grande, en la cumbre expresiva, la obra pierde interés, pues toda ella es una *apódosis* o camino hacia su muerte. Si la obra termina en la cumbre expresiva, toda la obra es una *prótasis*, un ascenso que da la impresión de muerte violenta.

Ambos casos son posibles, y de ellos habría algún ejemplo; pero la obra es más equilibrada si la cumbre expresiva se encuentra más o menos hacia el centro de la obra.

La interpretación global de una obra, la que busca su “gran ritmo”, procurará un gran período de tensión en la *prótasis*, haciendo los *crescendos* y *accelerandos* (elementos dinámicos y agógicos de aumento vital) más acentuados que en la *apódosis*.

Por el contrario, procurará la distensión en la *apódosis*; para ello los *diminuendos* y *ritardandos* (elementos dinámicos y agógicos de pérdida vital) serán en ella más acentuados, mientras que en la *prótasis* estos aspectos se marcarán menos.

La búsqueda del “gran ritmo” en una obra es tanto más necesaria, cuanto mayores dimensiones tiene dicha obra.

En la pequeña estructura de un villancico del siglo XV, no es tan necesario encontrar esa frase central, cumbre expresiva de la obra, como en un motete del siglo XVI de cierta extensión, o en una canción del Romanticismo. No digamos en una forma compleja, como lo son las Misas, los Himnos o los Salmos: su interpretación será aburrida y tediosa, por ser una música larga, que carece de sentido.

### 13. 6. LA FORMACIÓN MUSICAL DE LOS CANTORES,.

El coro es un instrumento musical, colectivo, personal, cuyas unidades de interpretación son los cantores.

Los cantores son actores de la música, y deben saber leer la música para interpretarla. Esto que parece axiomático, y debería serlo, no lo es en absoluto en muchos coros de nuestro entorno. En algunas convocatorias anuales para comenzar la actividad de muchos coros se lee que “*no se necesitan conocimientos musicales*” para formar parte de un determinado coro. También se dice que, si se piden conocimientos musicales, no habría coros...

Estamos convencidos y afirmamos que para que un coro pueda llamarse tal, sus cantores deben saber leer la música, o en su defecto, aprender a leerla. ¿Es que el coro va a ser la única actividad de ocio o afición en la que no se pida a sus socios saber de qué va lo que en él se hace? ¿Se puede hacer una compañía de teatro con analfabetos, que no saben leer? ¿Se puede formar una asociación de pintores, con personas que no saben de eso? ¿Se puede abrir un taller mecánico con auxiliares que no saben nada de motores? Podríamos abundar en otras lindezas por el estilo.

Entre el mundo de los cantores de coro se dan los casos pintorescos de hablar de autores más o menos importantes, más o menos buenos, o de obras sublimes que se cantan, y no entienden nada de ellas, porque no saben leerlas.

Es verdad que el acto de cantar (= echar la voz) es independiente de la sabiduría musical, que se puede cantar (incluso bien) sin saber música, que se puede saber mucha música y tener mala voz, etc.

Pero también es verdad que el aprendizaje por puro oído no es racional, pues convierte al cantor en un mero reproductor maquinal (por no decir en un animal que, a base de mucho repetir, consigue hacer una determinada acción, como los animales de un circo). Por este carácter de irracionalidad tal práctica debería estar proscrita, por indigna.

El aprendizaje por este sistema de oído es tremendamente lento, y reduce su repertorio a obras muy cortas en duración y sencillas de armonía.

Es posible que no pueda formarse un coro en principio con cantores que sepan música. Como también es posible que no encontremos en principio cantores que tengan la voz formada. Y ¿qué es lo que hacemos? Que los cantores se forman vocalmente en el coro.

Pues, de la misma manera, los cantores deben formarse musicalmente en el coro. Es lo menos que un cantor debe esperar recibir en el seno del coro: formación musical para, poco a poco, saber lo que hace, por qué lo hace así y no de otra manera y tener el bagaje de conocimientos que le hagan poder acometer obras más interesantes o más importantes.

En esta formación musical de los cantores se empleará un tiempo del ensayo, normalmente el comienzo, sabiendo el director (y concienciando a los cantores) que no se pierde el dicho tiempo, sino que, al contrario, se gana, pues, pasados unos meses, sus ensayos serán mucho más ágiles, racionales, podrá preparar mejores obras...

Lo primero, desde luego, es que el director esté convencido de la necesidad de trabajar con cantores formados en música. Después vendrá el trabajo de concienciación de sus cantores en este sentido; no vale el “*yo he venido aquí para cantar, no para aprender solfeo...*”, en el que se quieren parapetar ciertos miembros. La negativa formal a aprender música debe ser motivo suficiente para la baja en el coro.

También el director debe tener clara idea del tipo de formación musical que se necesita para practicar la música coral: aprender a *leer la música*, que no es exactamente lo mismo que el tradicional *solfeo* aburrido, que es una carrera de obstáculos musicales, quizá útil al músico técnico.

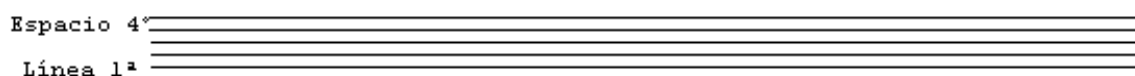
Es necesaria una enseñanza en forma viva, ágil, activa y esencialmente práctica para la música coral.

Es necesario hacerse de un método práctico de lectura coral. Probablemente cualquier método es útil. Si es bueno o no, es probable que dependa de la pedagogía del director-profesor. De cualquier método habrá que quitar lo que no hace falta, o es inútil, para la música coral habitual. No hablemos de las grandes y complejas obras corales, que sólo serán posibles a cantores muy técnicos o profesionales.

El director tendrá que “fabricarse” su método de lectura musical para cantores de coro, que deberá incluir la práctica de estos elementos:

- Explicación del pentagrama y de la numeración de sus líneas y espacios, (como manera

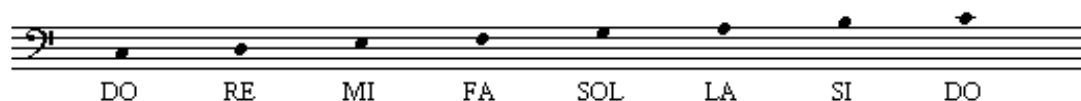
de hacerse entender cuando se hable de la nota situada en una determinada línea o espacio):



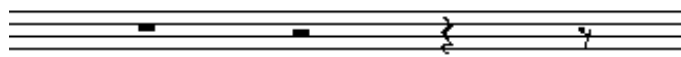
- Las Sopranos, Contraltos y Tenores sólo practicarán la clave de Sol, pues en esa clave están escritas sus respectivas partes musicales. (Esto no es problema: cualquier método comienza por ella, y en esa clave están los ejercicios más sencillos, para comenzar a leer):



- Los Bajos, sin embargo, no necesitan para nada conocer la clave de Sol. Aprenderán desde el principio sólo la clave de Fa (en 4ª línea), pues en esa clave está escrita su parte musical en cualquier partitura normalizada. (El problema está en que cuando un método plantea la clave de *Fa*, ya se ha avanzado mucho en lectura musical y los ejercicios que proponen suelen ser difíciles. Por ello, el director deberá escribir él mismo en la clave de *Fa*, los mismos ejercicios que practican las Sopranos, Contraltos y Tenores en clave de *Sol*, para que los Bajos puedan leerlos y entonarlos simultáneamente con los demás. Es un pequeño trabajo que el director tiene que hacer):



- Conocimiento y práctica en su duración o métrica de las figuras más normales de la notación musical, como son:
  - las *redondas* (♫)
  - las *blancas* (♩)
  - las *negras* (♪) y
  - las *corcheas* (♫).<sup>6</sup>
- Igualmente, conocimiento y práctica en su duración o métrica de los silencios correspondientes a las mismas figuras (silencios de *redonda*, *blanca*, *negra* y *corchea*):



- El *puntillo* (·) aplicado a las notas o silencios.

<sup>6</sup> Las *semicorcheas* se utilizan poco en la música coral normal, y no hay por qué preocupar a los cantores normales con este valor tan breve y que plantea demasiadas posibilidades rítmicas, siempre difíciles. Bastará con comentarlas, cuando salgan en una partitura concreta, explicarlas brevemente como mitad de la *corchea*, y practicar el grupo concreto que presente la partitura.

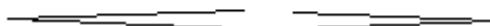
- La *ligadura* entre notas del mismo sonido:



- Compases fundamentales binarios y ternarios:<sup>7</sup>



- Los signos fundamentales de la expresión dinámica: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *cresc.*, *dim.*, los reguladores:



- Los signos fundamentales de la expresión agógica: *accel.*, *rit.*, *più mosso*, *meno mosso*, *a tempo*, *Tempo I°*, etc.
- Los aires fundamentales: *Allegro*, *Andante*, *Moderato*, *Adagio*, etc.
- Las alteraciones accidentales de los sonidos:
  - el *sostenido* ( $\sharp$ ) como elevación de un semitono en la altura del sonido natural de una nota.
  - el *bemol* ( $\flat$ ) como bajada de un semitono en la altura del sonido natural de una nota.
  - el *becuadro* ( $\natural$ ) como vuelta al sonido natural de una nota después de haber estado alterada en algún sentido por el *sostenido* o por el *bemol*.
- El mundo de las alteraciones propias y de las tonalidades puede ser demasiado difícil de explicar, si hemos partido de la base de que el cantor sólo necesita un solfeo práctico. Incluso los estudiantes de Conservatorio tardan en entender el sistema tonal: aunque sepan teóricamente la tonalidad de una obra por el número de alteraciones propias de la clave, no saben resolver bien la sonoridad del tono correspondiente, hasta que alguien no se lo entone.
- Por eso creemos que al cantor no hay que problematizarlo con el problema tonal, sino entonarle, al principio de una obra, y hacer que el coro entone la escala correspondiente al tono en que está escrita, y decirle que *éstos son los sonidos que se emplean en esta obra*. Si una obra está, por ejemplo, en *La Mayor*, se le canta esta escala, en forma directa o parcial, según la altura del tono:



Hacer reflexionar a los cantores que todos estos sonidos están *naturales* cuando salen en su partitura, no tienen ninguna alteración, porque es *natural* que el *Do*, el *Sol* o el *Fa* suenen así (sostenidos) en este tono: para ellos, todos los sonidos siguen siendo

<sup>7</sup> Los compases de subdivisión ternaria se emplean muy poco en la música coral. En la práctica no hace falta conocer los de  $9/8$  ó  $12/8$ . Si salen alguna vez, se explicarán.



- *naturales*, una vez que se está ubicado en un determinado tono.<sup>8</sup>
- Los signos de articulación que se consideren más necesarios, como el *legato* (*leg.*), el *subrayado* o *episema horizontal* ( \_ ), el *staccato* ( > ó ^ ), el *sforzando* (*sf*).
- Los signos de detención del movimiento rítmico, como el *calderón* ( ⤿ ), o el *tenuto* (*ten.*).
- Los signos de ubicación de ciertas secciones o partes, como *D.C. (Da capo)*,  $\text{♩}$  ó  $\text{♩}$ .<sup>9</sup>

Cuando todos los cantores sepan leer y entonar la música, no se deben admitir nuevos miembros sin este requisito, a no ser con la previsión y el compromiso de que se van a formar de alguna manera.

El que en un coro haya ciertos cantores de buena o excelente formación musical por sus estudios técnicos debe ser considerado una suerte, y el director procurará aprovechar en beneficio del coro sus especiales posibilidades musicales.

Estos cantores no deberán gozar de privilegios en su trato o en la disciplina coral, pero el director les tendrá una especial estima, y deberá concienciarlos para que su presencia sea decisiva en la mejor marcha del coro:

- Gracias a ellos serán practicables obras más difíciles.
- Se les podrá encomendar la formación musical de los cantores no formados, organizándolos en grupos de trabajo convenientes.
- Se les podrá responsabilizar especialmente como *Jefes de voz*, para llevar el cuidado interno de una determinada voz, corrigiendo defectos que pueden pasar desapercibidos al director.
- Como *Jefes de voz* podrán hacer ensayos parciales de una voz, con la consiguiente organización, con lo que se agilizará muchísimo el rendimiento de los ensayos conjuntos.
- El director los podrá hacer miembros de la *Comisión Musical* del Coro,<sup>10</sup> a los que consultará, y se asesorará de ellos en lo relativo a programación, trayectoria artística del coro, oportunidad de aceptar o no una determinada actuación, etc.

---

<sup>8</sup> Realmente no es tan simple la solución que proponemos, y siempre quedan interrogantes no fáciles de explicar: por ejemplo, un *becuadro* al lado de alguno de estos sonidos propiamente alterados. Estimamos que, llegado el caso concreto, se solucione sonoramente por parte del director; cuando el coro tenga más experiencia musical se podrá profundizar en el mundo de las tonalidades.

<sup>9</sup> A. Russo en “El Director de Coro...” (pp. 96 ss.) ofrece un sistema de formación musical elemental a cantores, estructurado en doce clases.

<sup>10</sup> Véase el cap. 18 sobre la organización social del Coro.