

Capítulo 16. LA COLOCACIÓN DEL CORO

16. 1. RAZONES DEL PLANTEAMIENTO.

La colocación del coro, o mejor, la forma de colocar al coro en el lugar del concierto no es sólo una cuestión de “buena imagen” para su grata presentación, como es el caso del uniforme coral que, salvo este aspecto, no aporta nada a la interpretación o audición de la obra.

La forma de colocarse el coro es un hecho condicionante, más allá de lo estético, que influye siempre en la audición y, a veces en obras concretas, en la interpretación o en la intención interpretativa; entonces se convierte en un problema derivado de la responsabilidad general del director como intérprete último de la obra coral.

Factores como la comunicación gestual y visual con los cantores, el equilibrio o conjunción sonora del coro, o la disjunción requerida por alguna obra concreta, el mayor o menor número de cantores disponibles en una u otra voz, el control de la audición general del conjunto por parte del director, etc. están relacionados con el problema de la colocación del coro.

El ideal de un estrado o tarimas en las que los cantores se ubiquen con comodidad, anchura conveniente entre ellos, y visibilidad del director, rara vez se cumplen en los conciertos, salvo en los teatros dotados de buena infraestructura. La mayoría de las veces hay que acomodarse a las posibilidades que nos ofrece el Presbiterio de una Iglesia o el escenario de un Salón de Actos, tan precarias a veces que, no habiendo ni una pequeña tarima para elevar al director, éste tiene que dirigir con el gesto elevado sobre su cabeza para que pueda ser visible para los cantores de la segunda fila (o tercera, si la hay), cosa molesta para el director, menos clara para los cantores, y antiestética ante el público.

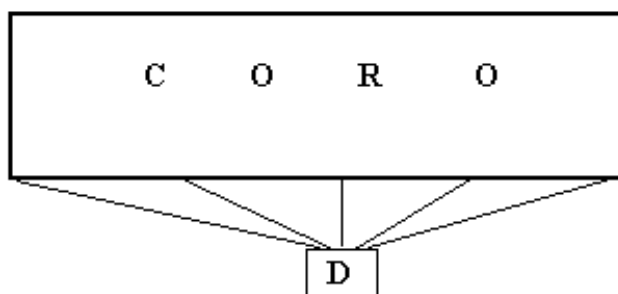
Pero, pasando por alto este problema de la infraestructura del lugar, que será muy frecuente, la forma de la colocación concreta del coro sigue planteada por los interrogantes antes apuntados.¹

16. 2. COLOCACIÓN GENERAL DEL CONJUNTO.

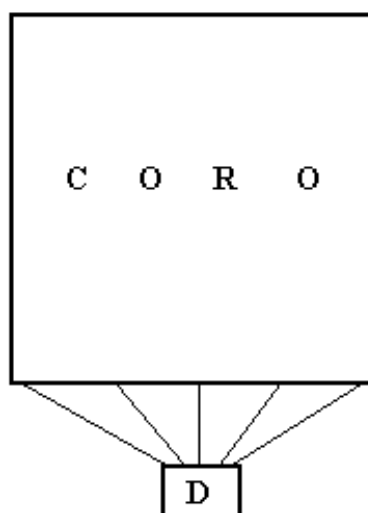
Cualquiera que sea la infraestructura, buena o mala, que nos ofrezca el lugar del concierto, el coro, como conjunto, se puede presentar de una de estas tres maneras (D = Director):

¹ Para todo este capítulo, véase: R. Rodríguez: *La Colocación del Coro*, en el Boletín de la Confederación Andaluza de Coros (CO.AN.CO.), año 1998, pág. 180 ss.

- A. El Coro está frontalmente alineado frente al director y el público, en una o varias filas de cantores (ejemplos nº 1 y 2):

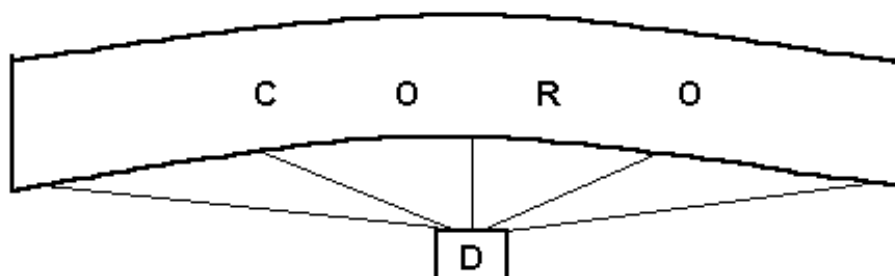


Ejemplo nº 1



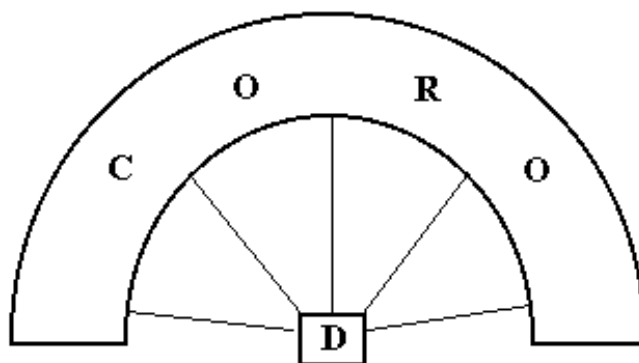
Ejemplo nº 2

- B. Más normalmente, solemos ver al coro colocado formando un arco de gran radio, en una o varias filas de cantores (ejemplo nº 3):



Ejemplo nº 3

- C. El Coro puede formar un semicírculo, teniendo como centro al director, en una o varias filas de cantores (ejemplo nº 4):



Ejemplo n° 4

Si una responsabilidad del director es juzgar inmediata y constantemente la calidad y equilibrio sonoro del conjunto del coro, es indudable que la colocación C. (figura n° 4) o en semicírculo es la ideal, entre las tres mostradas, y debe empleársela siempre que el escenario lo permita (y lo permite siempre que no haya tarimas que condicionen otra disposición; incluso con tarimas en otra disposición, o gradas del presbiterio de la Iglesia, se puede disponer el coro en semicírculo).

En esta última colocación el director está equidistante de todos los cantores, mientras que en las otras colocaciones, que por cierto son las más frecuentes, escucha necesariamente más a los cantores (o cantoras) del centro, que están más próximos a él, oscureciendo o impidiendo totalmente la audición de los que están en los extremos, con la consiguiente pérdida del control sonoro total. La colocación en profundidad (ejemplo n° 2) es la peor, porque además el director pierde el control sonoro de los cantores desde la 2ª o 3ª fila hasta el final.

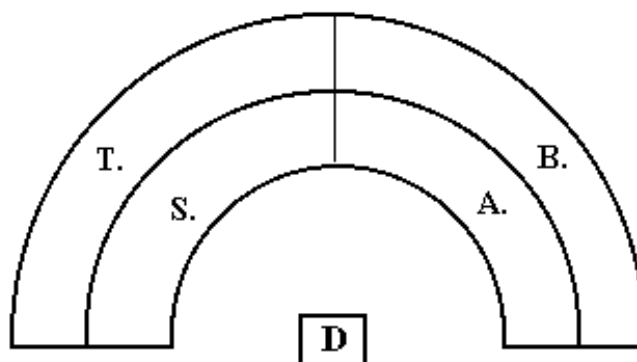
La colocación en semicírculo favorece una mayor amplitud lateral entre los cantores, y puede permitir ordenar al coro, si éste es de un número mediano de cantores, en dos únicas filas, con lo que bastaría una pequeña tarima para elevar al director y ser visto por todos los cantores (en el supuesto de que éstos estén todos en el suelo).

Justificada esta colocación del coro en semicírculo, no podemos menos que invitar a los directores a su utilización habitual, venciendo cualquier tipo de costumbre en contra.

16. 3. UBICACIÓN DE LAS VOCES DENTRO DEL CONJUNTO.

Hemos hablado hasta ahora de una colocación del Coro que es *global*, o de conjunto. Debemos pasar ahora más concretamente a la ubicación de las distintas voces o cuerdas dentro de este conjunto.

La inmensa mayoría de los coros se presentan de una misma manera, que por ello vamos a llamar *habitual*. (En los gráficos siguientes, las voces corales están expresadas por sus iniciales, ya habituales en nuestro Tratado: Tp = tiples, S = sopranos, Ms = mezzosopranos, A = altos o contraltos, T = tenores, Br = barítonos y B = bajos).



Ejemplo nº 5

Esta colocación, la más *habitual* hoy (ejemplo nº 5), se puede considerar bajo dos aspectos: en primer lugar, las voces blancas están delante y las graves detrás: esto es antiquísimo, pertenece al nacimiento del coro mixto en las catedrales, en el que los niños, por su menor estatura, se colocan delante de los cantores adultos para poder ver el libro de polifonía colocado sobre el facistol.

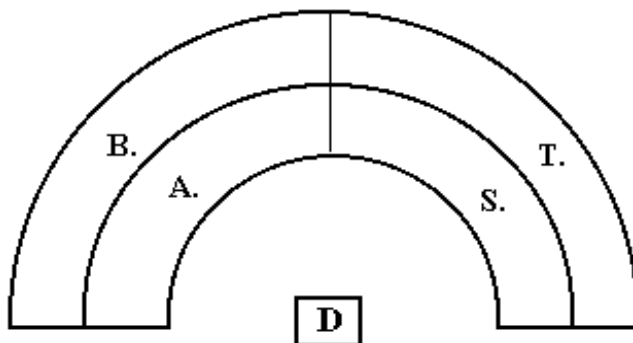
En segundo lugar, caracteriza a esta colocación el que los timbres agudos de cada una de estas secciones (sopranos y tenores) están a la izquierda del director, y los graves (contraltos y bajos) a la derecha. Esta disposición, sin embargo, es bastante reciente, y se ha impuesto por el uso de la disposición orquestal, en la que los instrumentos, por familias, van del agudo al grave de izquierda a derecha del director. Por ejemplo, los instrumentos de cuerda se ordenan así:

Violines 1º - Violines 2º - Violas - Bajos (Violonchelos y Contrabajos)

Los instrumentos de viento-madera se ordenan así:

Clarinetes - Fagotes
Flautas - Oboes

Pero podemos ver aún a algún Coro, cuyo director, de formación eclesiástica antigua, coloca a sus cantores de una forma exactamente opuesta, en una colocación llamada *clásica*, y en algunos sitios *a Cappella*, para indicar la manera de disponerse un Coro cuando canta sin acompañamiento orquestal (ejemplo nº 6):



Ejemplo nº 6

Esta disposición, habitual hasta los años 50-60 del siglo XX en España, quizá tenga su origen en la costumbre de sentarse el maestro de capilla al órgano o clavicémbalo, poniéndose los cantores frente a él, rodeándolo en semicírculo: éstos coincidían entonces con la disposición del teclado: sonidos graves-agudos de izquierda a derecha. Más verosímilmente, el origen de esta colocación está condicionada por la lectura que hacía la capilla musical sobre los libros de polifonía del Renacimiento, que se colocaban en el facistol central del Coro de las Iglesias Catedrales: como es sabido, las partecelas las voces estaban dispuestas, al abrir cualquier página de estos libros, en cuatro cuadrantes:

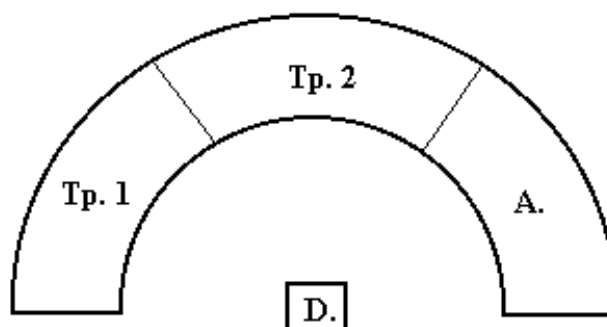
- En la página izquierda, cuadrante superior: partícula del *Cantus* o *Superius*;
cuadrante inferior: partícula del *Tenor*.
- En la página derecha, cuadrante superior: partícula del *Altus*.
Cuadrante inferior: partícula del *Bassus*.

Cantus	Altus
Tenor	Bassus

Los cantores se disponían, con relación al director o maestro de capilla (que no se situaba frente a ellos, para no impedir la visión del libro, sino a un lado del facistol), en sentido inverso a la colocación habitual moderna.

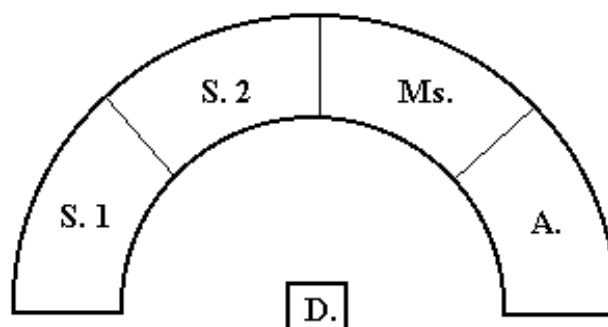
Los Coros de voces iguales se colocan hoy *habitualmente* en bloques yuxtapuestos, de las voces más agudas a las más graves en sentido de izquierda a derecha del director:

- Así, la Escolanía, o Coro de voces infantiles (3 v.bl.) (ejemplo nº 7):



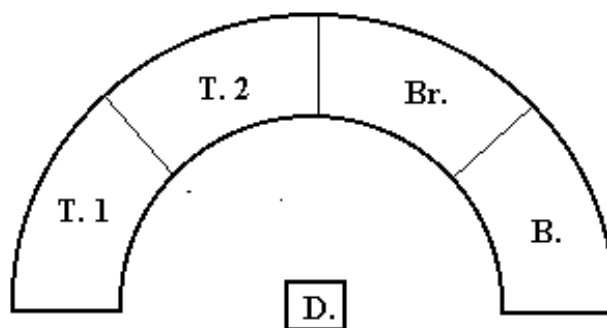
Ejemplo nº 7

- El Coro femenino, o de voces blancas, a 4 voces (ejemplo nº 8):



Ejemplo nº 8

- El Coro masculino, o de voces graves, a 4 voces (ejemplo nº 9):



Ejemplo nº 9

En el caso de Escolanías o Coros de voces iguales de formación algo antigua, la colocación sería exactamente a la inversa (colocación *clásica* o *a Cappella*).

Estas colocaciones constantemente *habituales*, incontestadas y no sometidas a crítica, dan la impresión de que el coro es una entidad inmóvil, siempre colocada de la misma forma, a la manera de la orquesta; pero lo que en ésta es natural en razón de que los instrumentistas están sentados, tienen un atril con su *particella* preparada de antemano e, incluso, existe entre ellos una fuerte jerarquización, de tal forma que sería muy problemático un cambio de ubicación no previsto en la infraestructura, no lo es en el coro: los instrumentos son las personas perfectamente móviles, quienes además portan sus propias partituras.

Lo que pasa es que la colocación *habitual* del coro alivia al director el plantearse el problema de otras posibilidades, eliminando una preocupación más de entre las varias que rodean un concierto. Y la timidez de nuestros cantores tampoco anima al director a efectuar cambios en la colocación.

Sin embargo, debemos afirmar y defender que esta colocación no es la única (de hecho, de vez en cuando vemos otras colocaciones en coros que nos visitan), ni probablemente la más lógica, o la más útil en algunas ocasiones.

Abandonando cualquier prejuicio, hay que decir que **no existe criterio único alguno sobre la colocación de las voces en el coro, ni teórico ni práctico**. Dicha colocación depende

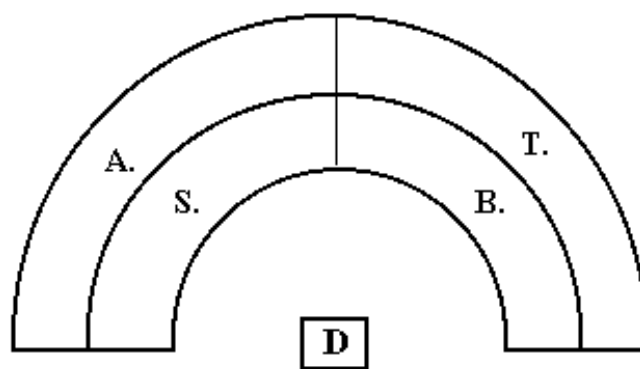
de la costumbre (como hemos visto), pero también del local del concierto, del repertorio a interpretar (o de alguna obra concreta), de los problemas del coro y, en definitiva, del oído y criterio del director para procurar el mejor rendimiento del coro en general y de cada uno de los cantores en particular, y la mejor interpretación y escucha de la obra.

En los conciertos de los coros con los que hemos trabajado, de hecho, se ha cambiado de colocación en una o más ocasiones dentro del mismo concierto, sin ningún tipo de problemas, salvo su previsión y ensayo necesario. Además un cambio de colocación dentro de un concierto puede tener el efecto pedagógico de alivio de la tensión anterior acumulada, o de descanso momentáneo para el cantor, para el director y para los oyentes.

16. 4. OTRAS DISPOSICIONES NO HABITUALES.

Sin entrar todavía en problemas concretos del coro, o de la obra, que sugieran otras disposiciones, las siguientes son perfectamente lógicas y dignas de ensayarse y realizarse. Naturalmente, cualquier colocación *no habitual* para un concierto u obra concreta debe practicarse siempre en los ensayos, que también lo son para eso; el sorprender a los cantores a la hora del concierto con una colocación no ensayada es muy peligroso, pues cada colocación origina un cambio sonoro.

En la siguiente colocación (ejemplo nº 10) se potencian las voces armónicas fundamentales, sopranos y bajos, que se colocan en primer término. Detrás están las voces armónicas complementarias, contraltos y tenores:

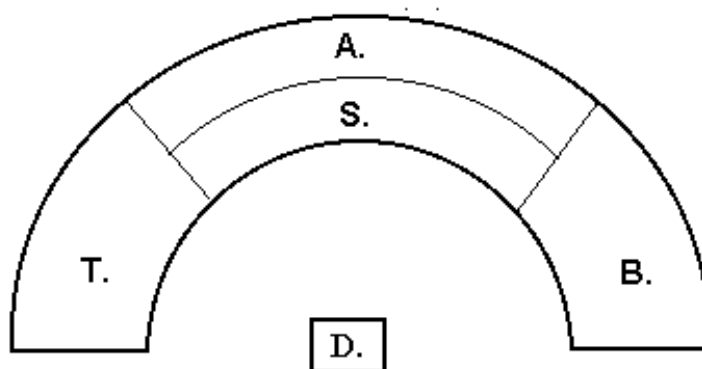


Ejemplo nº 10

Esta colocación tiene un aspecto visual nuevo: las mujeres ocupan una mitad del Coro, y los hombres la otra mitad.

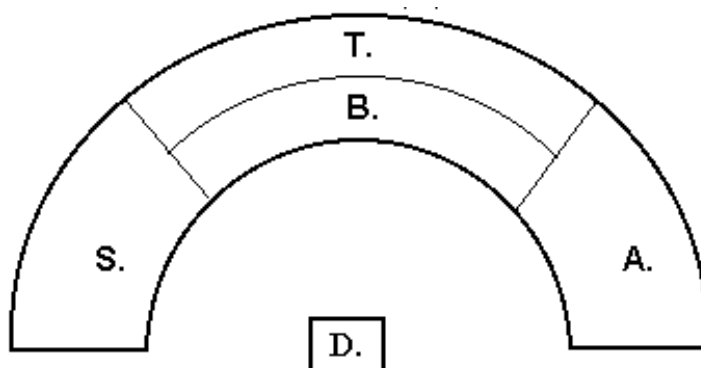
Otras colocaciones, derivadas del criterio armónico anterior pueden ser éstas:

En la colocación del ejemplo nº 11 el aspecto visual es de un gran grupo de mujeres que ocupan el centro del Coro, flanqueadas en los extremos por voces masculinas:



Ejemplo nº 11

En el ejemplo nº 12, el aspecto visual es inverso: un gran grupo central de hombres, y las mujeres en ambos extremos:



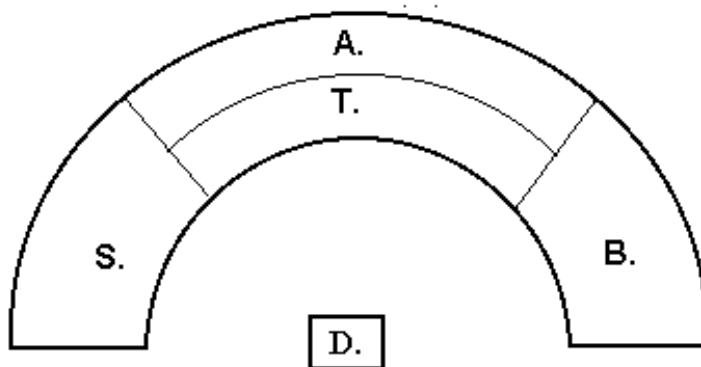
Ejemplo nº 12

Como se puede observar, en estas dos últimas colocaciones las voces armónicas principales (sopranos y bajos) están siempre colocadas en primer término del grupo coral.

Estas últimas disposiciones, en las que hay dos voces en el centro del grupo y dos en los extremos, da pie para colocar en el centro del Coro, y en primera línea, la voz que presente alguna dificultad de carácter técnico, o que tenga una peculiaridad compositiva digna de tenerse en cuenta y mostrarse.:

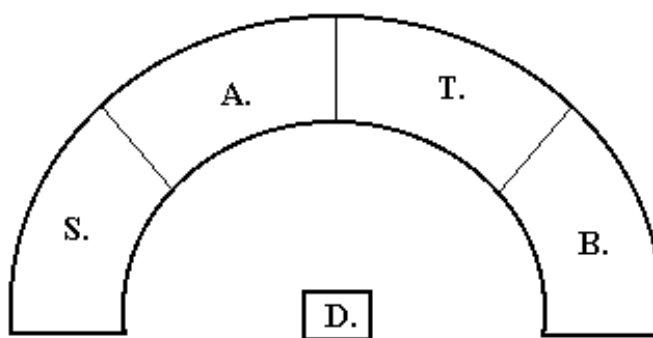
- Es frecuente tener una cuerda vocal del Coro que plantea problemas, por su escaso número de cantores, o por la peor preparación o calidad de ellos, con respecto a las otras. Esa voz es conveniente que esté cerca del director para que éste pueda estar muy pendiente de ella y ayudarla a cantar en algún momento, si fuere preciso. Esta voz problemática, sea cual fuere, ocupará el primer término y el centro del Coro, utilizando este tipo de colocación. (En el caso de que fueran los tenores, la disposición podría ser la que muestra el ejemplo nº 13).
- En el caso de una obra con *cantus firmus*, la voz que hace dicho *cantus firmus* debe estar igualmente en el centro y en primer término del grupo coral. Téngase en cuenta que esa voz no es una voz más de la obra musical: el tema que canta (*cantus firmus*) es anterior

a la composición, el compositor se esclavizó de alguna manera a ella, no está tratada contrapuntísticamente, etc., y en la interpretación debe destacar sobre las demás voces. Cualquier voz puede llevar un *cantus firmus*; en el supuesto de que sean los tenores (como en el villancico *De los álamos vengo, madre* de Juan Vásquez [Ant. Coral VII, p. 12]), la disposición coral podría ser como la muestra el ejemplo nº 13:



Ejemplo nº 13

La interpretación de la polifonía del Renacimiento y del Barroco en la que todas las voces tienen una igualdad de tratamiento en razón del contrapunto o imitación mutua, pide una presencia igualitaria de todas las voces, cosa que se consigue con esta ordenación de voces en el mismo sentido que la partitura (ejemplo nº 14):



Ejemplo nº 14

En esta disposición las voces forman bloques distintos en el espacio y todos equidistantes del director. La facilidad para marcar a cada una sus entradas contrapuntísticas, o sus salidas, en su momento es evidente. Habría que hacerla bastante habitual en nuestros coros: soluciona en conjunto todos los problemas que se han ido planteando progresivamente en este capítulo.

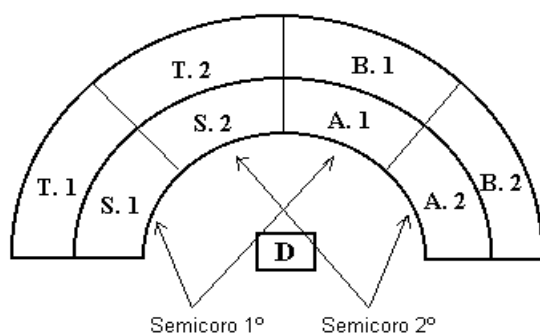
16. 5. COLOCACIÓN EN *DOBLE CORO*.

La colocación en *doble coro* puede adoptar dos formas

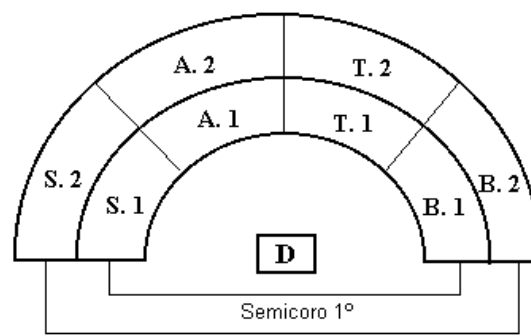
A. Por un lado, es la división permanente de todas y cada una de las cuerdas en dos secciones. Como ya se dijo en otro lugar², esta división preestablecida es de grandísima utilidad para:

- la interpretación de cualquier obra a más de cuatro voces;
- la interpretación de obras que requieren contrastes corales de cualquier índole, como son, por ejemplo:
 - Villancicos (en los que el *estribillo* sería cantado por todo el Coro, y las *coplas* alternamente por uno u otro semicoro);
 - Romances largos (en los que pueden alternarse *estrofas* cantadas por el Coro completo y estrofas cantadas por uno u otro semicoro);
 - Algunas partes de las Misas (como el *Christe, Et incarnatus est, Benedictus*) que pueden ser cantadas por uno u otro semicoro, para contrastar con el Coro completo y aliviar su trabajo.

Esta división en doble coro, permanente y siempre aconsejable, puede quedar plasmada así (ejemplos nº 15 y 16):



Ejemplo nº 15



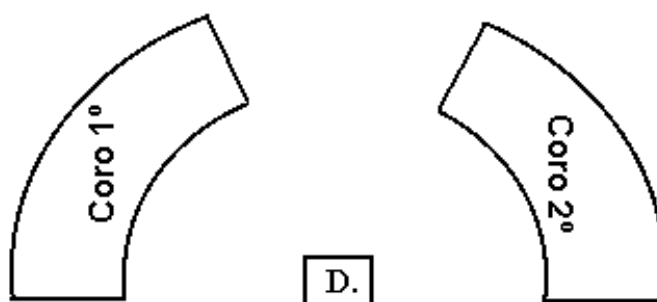
Ejemplo nº 16

B. Más propiamente hablando, se llama disposición en *doble coro* a la que exige la interpretación de la polifonía *bicoral*, forma la más simple del estilo *policoral* característico del período Barroco.³

Sin entrar en profundidades, este tipo de polifonía requiere espaciar en lo posible las fuentes sonoras, o sea, los coros, para obtener un efecto estereofónico y envolvente. En una iglesia, lugar propio de esta polifonía, se puede conseguir este efecto con una buena dosis de valentía y ensayo por parte del director y del coro. En un teatro o salón de actos prácticamente lo único que puede hacerse es separar algo un coro de otro: el coro 1º (normalmente más agudo) se situará a la izquierda del director, y el coro 2º a la derecha. La disposición interna de las cuerdas de cada coro podrá ser alguna de las ya explicadas, según el criterio y comodidad del director (ejemplo nº 17):

² Véase el Capítulo 11.2.

³ Ya se ha hablado de la polifonía policoral en el Capítulo 113.3.



Ejemplo nº 17

En una iglesia, la separación de los coros podría ser mucho mayor, en beneficio de la estereofonía; podría llegarse a situar a cada coro en cada extremo del crucero, o en capillas laterales opuestas, o, incluso, un coro en las gradas del altar y otro coro donde está ubicado el órgano, supuesto siempre que todos los cantores vean suficientemente al director.

En el siglo XVII, época de oro de la policoralidad, se hacían disposiciones aparatosas y siempre singulares, según la constitución policoral de cada obra. Recordaremos otra vez el ejemplo de Valencia, referido a la interpretación del Salmo *Miserere* a 16 voces en cuatro coros de Juan Bautista Comes, cuya colocación fue:⁴

- el coro 1º en el Altar mayor, en el lado del Evangelio;
- el coro 2º en la tribuna del gran órgano;
- el coro 3º en el lado de la Epístola del Altar mayor;
- el coro 4º junto al órgano pequeño.

Como se ve, en otras épocas no había complejos ni timideces excesivas para tratar el asunto de la disposición o colocación del coro o de los coros.

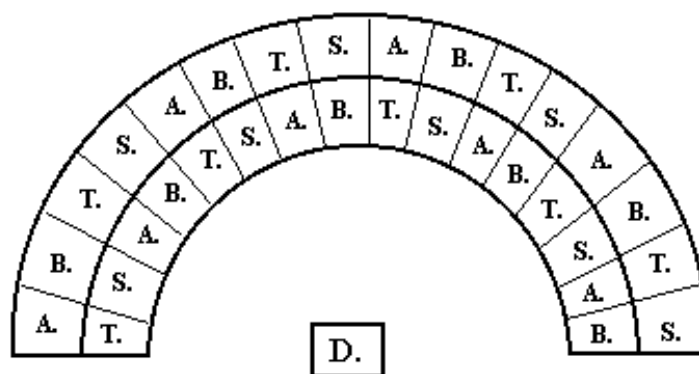
16. 6. DISPOSICIONES EXCEPCIONALES.

Queremos presentar, por fin, otras disposiciones más novedosas en nuestro entorno, o más arriesgadas, que pueden utilizarse siempre que con ellas se consiga un efecto pedagógico-interpretativo, *ad intra* hacia los cantores, o *ad extra* cara al público oyente:

16. 5. 1. **Disposición americana**, así llamada por ser frecuente en los coros de las Universidades norteamericanas: aparentemente es una presentación desordenada y mezclada de los cantores y cantoras (no por cuerdas o bloques vocales).

Interna y realmente es una estudiada colocación de los cantores organizados en cuartetos vocales, en la que el director tiene que tener presente muchos datos, desde la calidad vocal o la seguridad musical, hasta la estatura de cada cantor o su simpatía mutua (ejemplo nº 18):

⁴ Véase M. Querol: *Los orígenes del Barroco Musical Español*, pág. 6s. Edit. Piles. Valencia, 1982.



Ejemplo nº 18

Esta colocación sólo puede emplearse con cantores muy seguros, dado que cada uno canta integrado polifónicamente en su cuarteto, e independiente sonoramente de sus compañeros de cuerda.

Tiene unas enormes ventajas pedagógicas, pues fomenta el rendimiento personal de cada cantor: el Coro parece que suena más, y es verdad, porque cada cantor, al sentirse solo, canta más fuerte, o intenta rendir más..

De igual modo, tiene unas ventajas acústicas, porque cada cuerda ocupa o llena todo el espacio coral: si en esta disposición ensayan, por ejemplo, las sopranos solas, todo el Coro está lleno de sopranos, porque hay sopranos por todas partes; las sopranos están separadas unas de otras, pero sus sonidos personales se funden en un todo que ocupa todo el conjunto del grupo. Lo mismo ocurre con el resto de voces: El efecto del conjunto es de una sonoridad más plena y de una integración armónica mejor.

Esta colocación es óptima para obras del Romanticismo y de nuestra época contemporánea de sonoridades homofónicas y compactas, en las que la expresividad es común para todas las voces. Si en una obra de este tipo hubiera momentos de independencia rítmica o expresiva de alguna voz concreta, se exige en el director una gran claridad de gestos, y no dirigirse a una sección determinada del Coro, ya que las voces están dispersas. Queremos citar dos ejemplos muy asequibles de las Antologías Corales, entre otros posibles, en los que esta colocación del Coro es idealmente apta:

- El Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, p. 44).
- El Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p 72).

Sin embargo, es desaconsejable esta colocación para la interpretación de la polifonía del Renacimiento o Barroco, o de otra época, de concepción contrapuntística, aunque el Coro sea muy técnico: para esta música las voces deben estar individualizadas, en bloques sonoros, como lo están compositivamente.

16. 5. 2. **Desplazamiento de una voz fuera del escenario o conjunto del Coro**, para conseguir un efecto especial:

- Efecto de cercanía: la voz que porta el *cantus firmus* de una composición polifónica con esta técnica, caso antes aludido, o la melodía popular de una obra sobre tema popular, puede colocársela en algún lugar entre el público o cercano a él, que lo permita, como el

pasillo central, los pasillos laterales, o el fondo de un teatro o iglesia.

Unos ejemplos:

- El Cantus II del Motete *Andreas, Christi famulus = Hoc est praeceptum meum* (5 v.m.) de Cristóbal de Morales, que lleva el *cantus firmus* (en este caso *cantus obstinatus*) *Sancte Andrea, ora pro nobis* o *Sancte N.* (nombre), *ora pro nobis*.

- La(s) soprano(s) del *Canto do berce* (4 v.m.) de Rogelio Groba (Ant. Polifónica IV, p. 51).

- Lo mismo puede decirse de la consecución de efectos de eco, en este caso alejando la voz o voces que hagan este efecto, colocándolas algo más lejos, tras el grupo coral en algún sitio posible, o al fondo del teatro o iglesia, consiguiendo un efecto real. Ejemplo:
- El coro 2º del madrigal *Echo* (8 v.m. en 2 coros) de Orlando di Lasso.
- Como caso singular estaría la obra *Infierno y Gloria*, (3ª parte del Romance *El Martirio de Santa Olalla*, para Coro con solistas y recitador[a]) de Ricardo Rodríguez, en la que en un cierto momento de la obra las sopranos, que van a llevar un tema del Canto Gregoriano (incluso, con el ritmo gregoriano distinto del de la polifonía), abandonan el estrado procesionalmente y se dirigen a un lugar previsto entre el público, donde permanecerán cantando hasta el final de la obra.

La intencionalidad de estas posibilidades de ubicación no es tanto la de sorprender al público oyente (que sin duda lo consigue), cuanto la de mostrar con más pedagogía y realismo la existencia de una voz, o grupo de voces, *distinta* de las del resto de la polifonía, y condicionante de la estructura y hasta de la composición de la obra.

16. 5. 3. Colocación desplegada del Coro en torno al público, en la nave de la iglesia o en el patio de butacas, como en un abrazo: es una disposición más sorpresiva y simbólica que efectiva técnicamente, que algunos coros emplean en su obra de presentación/apertura del programa o concierto, o como *bis* o regalo musical para despedirse.

Tiene que tratarse siempre de una obra evocativa, suave y fácil, para que consiga su efecto. Los cantores deberán estar ordenados por cuartetos para que cualquier sector del público escuche el conjunto de la polifonía, y no solamente el bloque o cuerda que le esté cercano.

Tiene el problema añadido de que difícilmente los cantores podrán ver al director; éste, a su vez, deberá ser muy discreto en su gesto, pues en caso contrario el efecto buscado perdería su eficacia.

Alguna obra apropiada para este efecto podría ser:

- La Canción de Navidad *Stille Nacht* o *Noche de Dios* de Franz Gruber.
- La *Invocatio ad Individuam Trinitatem* (4 v.m.) de Manuel de Falla.
- Un *Himno religioso* o *Coral* de las características dichas.

16. 5. 4. Entrada o salida procesional cantando, como lo prescribe (*ad libitum*, desde

luego) *A Ceremony of Carols* (3 v.bl. y Arpa/Piano) de Benjamin Britten. En este caso la *Procession* y la *Recession* se hacen sobre el canto de una antífona de Navidad en Canto Gregoriano.

Si el director quiere iniciar o finalizar su concierto con una procesión musical, ésta deberá hacerse sobre una obra de las características dichas en el apartado anterior.

Diremos, para concluir, que se han reunido en este capítulo un conjunto de experiencias, hechas personalmente, o vistas en distintos coros de muchos países, que no suelen describirse en los tratados o ensayos sobre música coral. Es seguro que no están expuestas todas las disposiciones corales posibles, por lo que siempre va a quedar abierta la puerta de una experiencia distinta, una sorpresa nueva y agradable.

Invitamos, de nuevo, a directores y cantores a vencer un poco la timidez o comodidad que condiciona nuestras *colocaciones únicas e iguales* en todo un concierto, para adoptar otras que pueden ser fuente de novedad sonora, primero para los mismos cantores, después para el público, y mostrar la riqueza y vitalidad, y a veces la originalidad de la que es capaz nuestro instrumento.