

Capítulo 3º. EL ESTUDIO DE LA PARTITURA CORAL

3. 1. INTRODUCCIÓN.

Hemos hablado ya de la formación necesaria en el director para poder estudiar y preparar una partitura, coral en nuestro caso. El estudio de una partitura coral o instrumental plantea al director de coro o de orquesta que la interpretará un problema absolutamente distinto al de cualquier otro intérprete vocal o instrumental: tiene que estudiar dicha obra sin poder utilizar el instrumento al que está destinada. El pianista, por ejemplo, estudia una obra nueva directamente sobre el piano, aislando las manos, probando diversas digitaciones posibles para quedarse con la mejor, repitiendo muchas veces el pasaje difícil hasta que sus dedos se habitúan, etc.; así llega a aprenderse la obra. El director, sin embargo, cuando pasa a pulsar el instrumento, o sea, a ensayar con el coro o la orquesta, ya debe saber la obra en todos sus detalles melódicos, armónicos, métricos, textuales, expresivos, estilísticos, etc.

¿Cuántas horas de ensayo con el coro o la orquesta necesitaría un director para estudiar y aprenderse la obra si tuviera que hacerlo con ellos? Realmente no es viable en términos de disponibilidad, tiempo y economía. Pero, aún suponiendo que lo fuera, ¿quién *juzga* o decide que los sonidos que produce el coro o la orquesta están de acuerdo con los signos escritos en la partitura, si el director no lo puede saber, puesto que no ha estudiado la partitura? ¿Y si resulta que, después de esas horas de ensayo, necesarias para que el director se aprenda la partitura, la obra no resulta apropiada para el coro o la orquesta por la razón que sea?

Bromas aparte, el director necesita un estudio de la partitura, que vamos a llamar *de mesa*, en el que su formación musical junto con su capacidad de imaginación mental del sonido van a ser los medios principales y definitivos a utilizar. El piano, al que se hará referencia necesaria en este proceso de estudio, será un medio secundario y transitorio; se utilizará lo mínimo imprescindible, y el ideal será prescindir de él, si es posible. Recordemos, aunque sea de paso, que la voz humana es un instrumento de *afinación natural* o de semitonos desiguales, mientras que el piano utiliza la *afinación temperada* o de semitonos iguales. Las diferencias entre ambas afinaciones son sutiles, pero mucho más importantes de lo que puede parecer a un análisis superficial, y no es preciso justificar ahora la exigencia con la que nos venimos planteando en esta obra el trabajo del coro y de su director.

En el presente capítulo se darán unas indicaciones prácticas, aplicables sobre todo al *estudio y preparación de una obra coral*, persiguiendo sobre todo el estudio *sonoro* y del texto. La parte del estudio sonoro podrá ser también útil al director de orquesta; la mayor complejidad sonora o rítmica de una partitura orquestal está compensada por una mejor respuesta sonora de los profesores sobre sus instrumentos *mecánicos*, que pueden hacer que el director se despreocupe mucho más de la justeza y bondad de la emisión instrumental para fijarse más en problemas rítmicos o de equilibrio del conjunto.

Prescindimos por ahora de los problemas interpretativos específicos de las distintas épocas y estilos, sobre todo lo referente a compás, tempo, dinámica y fraseo de los períodos renacentista y barroco, que serán estudiados en capítulos posteriores, pero que, creemos, no afectan en principio a la sonorización rítmica y textual de la partitura. El querer abarcar todo desde el principio puede ser antipedagógico y contraproducente para conseguir el fin que se pretende: *la audición interna de la obra*.

3. 2. LA AUDICIÓN INTERNA DE LA OBRA.

"En mayor medida que otro artista cualquiera, el director ha de poseer un dominio soberano de la representación mental de la partitura, ha de ser capaz de recrear en su fantasía la imagen sonora ideal de la obra. Sólo cuando haya logrado eso, cuando la obra haya adquirido suma perfección en esta su recreación imaginativa, puede atreverse el director a darle forma plástica por medio de la orquesta [o del coro]".¹

El conocimiento total y profundo de la obra, con la solución de todos los problemas melódicos, armónicos, rítmicos, de texto, fraseo, dinámica e interpretación, da como resultado una imagen interna ideal y nítida de la obra. Esta imagen utópicamente perfecta por ser inmaterial, se constituye en modelo, patrón y punto de referencia, desde el primer ensayo, con el que comparar la imagen externa, la sonoridad acústica física, material, que produce el coro, la orquesta, o alguna de sus secciones y establecer el juicio inmediato, mejor simultáneo, sobre su bondad para seguir adelante, o sobre su deficiencia y proceder a su corrección oportuna.

El proceso de montaje de la obra, que tiene lugar en los ensayos, no es más que un intento de reproducir externamente esa imagen interna con la mayor adecuación posible entre ambas.

Establecida la utópica perfección de la representación mental de la obra en la fantasía del director, es natural que ningún grupo musical real llegue a su realización perfecta. Por eso hay diferentes niveles de calidad interpretativa, según se acerquen más o menos al ideal mental; niveles que están en relación con las cualidades y formación técnica de los intérpretes (coro u orquesta) y con la sabiduría y habilidad del director para *esculpir* o plasmar externamente su imagen sonora interna.

La ausencia de imagen interna ideal de la obra musical es una irresponsabilidad imperdonable en un director, que jamás se permitirá improvisar un ensayo de una obra desconocida, salvo que sea como excepción, y se trate de una obra muy fácil comparada con su sabiduría musical y su experiencia directorial.

El director, en el caso anterior, no sabe si lo que *suen*a por parte del coro u orquesta está bien o está mal, y no puede corregir, o lo hará con bastante torpeza y pesadez, es un esclavo del grupo musical, se tiene que contentar con lo que hagan sus cantores o profesores. Si hace correcciones o indicaciones expresivas serán totalmente arbitrarias e inestables de un lugar a otro, de una repetición o ensayo a otro. No hay que esperar resultados *artísticos* de tal proceder.

Hay que sentar con toda seriedad el principio de la grandeza del director: Debe ser capaz

¹ H. Scherchen: "*El arte de dirigir la orquesta*", p. 1.

de estudiar la obra, de conocerla, de sentirla y oírla internamente, en su fantasía, para después crearla externamente, reproducirla acústicamente con el coro o la orquesta.

H. Scherchen, en su citada obra, describe con muy bellas palabras el proceso que opera el director desde su fantasía musical en la que se halla la audición interna de la obra, a la realización sonora acústica o externa con la orquesta [o coro]:

"Distinguímos, pues, dos fases en ese proceso [de ser director]: una fase preliminar, de preparación, durante la cual el director esculpe en su fantasía la obra que desea producir, realizándola *in mente* con el más elevado grado de perfección que es capaz de imaginar; y la segunda fase, la de la realización de esa representación ideal, la dirección de la obra, la solución práctica de los problemas de interpretación e instrumentales [o vocales]... "

"El lazo más vivo que puede unir entre sí los sonidos es el canto. El canto no es dado sino al hombre. La representación sonora ideal del director, su audición interna de la obra habría de consistir precisamente en eso: en cantarla por dentro a la perfección e intensamente. Cuando la obra de esta suerte cobra vida en su mente y resplandece en su fulgor original, en su pristina pureza, no deformada ni enturbiada por las imperfecciones inherentes al molde instrumental [vocal] en que ha de verterse, entonces puede decirse que es digno el director de ejercer la magia de la dirección".

"Dirigir una obra quiere decir: plasmar lo que se ha oído en el espíritu con acabada perfección, verter esa forma ideal de la audición interna en moldes sonoros que reflejen con fidelidad aquella perfección. Es necesario plasmar, dominar la materia, el sonido, darle una forma que se amolde a aquel dechado ideal que se ha oído por dentro: eso significa dirigir. El instrumento de que se vale para ello el director es el más sensible que quepa imaginar, instrumento de una fabulosa riqueza de registros, portentoso órgano humano de inagotables posibilidades expresivas. Saber 'tocar' ese instrumento significa ejercer una especie de magia; su dominio exige fuerzas de conjuro. Y éstas sólo viven en el foco del 'yo', en el manantial del que brotan representaciones y sentimientos musicales."

"El 'yo' debe irradiar lo que concibió musicalmente, convertirlo en radiante sonoridad por medio del polifacético órgano humano, que es la orquesta [el coro]; sólo es digno del nombre de director el que sea capaz de realizar con pureza esa misión mediadora: vaso recipiente y contenido irradiado, a la vez; el que sea capaz de levantar la materia sonora, en que se plasma la obra, al nivel espiritual de la misma, sin disminuirla ni deformarla al pasarla por el prisma de su personalidad".²

3. 3. METODOLOGÍA DEL ESTUDIO DE UNA PARTITURA CORAL.

Al terminar de leer las altas ideas que sobre el director tiene H. Scherchen, con las que coincidimos desde el principio de nuestro tratado, el director tiene la impresión de flotar en el mar de la felicidad por poder contarse en el mundo de los escasos elegidos que pueden pensar, sentir, oír la música en un mundo interior perfecto, en el que no hay defectos, las voces son ideales, la afinación es perfecta, la expresividad intensa, los cantores no se cansan, etc.

Pero, ¿cómo se logra hacer ese montaje interior de la música? ¿Cómo se llega a la audición interna de una obra musical? ¿Eso es fácil?, o simplemente ¿es posible?, ¿o se trata de una ilusión o, aún peor, de una presuntuosa falacia de los directores?

² H. Scherchen: *o.c.*, pág. 1-4..

En primer lugar, afirmemos rotundamente que es posible *oir la música por dentro*. Y que esta audición interna no es privilegio de los directores, sino que cualquiera, incluso sin formación musical alguna, tiene la fantasía musical suficiente para *pensar* o *imaginarse* una pieza musical que le sea muy familiar. No tiene que oírla por fuera, ni tocarla en instrumento alguno, ni tararearla, para *escucharla* mentalmente mientras va por la calle, o está acostado. Todos sabemos lo que es tener un tema musical obsesivo en la cabeza durante un rato, que no nos permite conciliar el sueño. Cualquiera puede recordar un buen fragmento del primer tiempo de la 5ª Sinfonía en Do menor de L. van Beethoven, de tal manera que, si un mal pianista se pusiera a interpretarla en un piano podría corregirle muchas de las equivocaciones que iría cometiendo (*afinación, ritmo*), aconsejarle sobre la velocidad adecuada (*tempo*), señalarle las paradas (*cadencias*), etc. Eso es exactamente lo que hace un director con el coro o la orquesta a la que ensaya, porque el director previamente ya *ha oído* la obra, ya se la sabe.

Para llegar a la audición interna de una obra coral hay dos caminos:

Uno es, por decirlo de alguna manera, *pasivo*: el director sabe la obra porque la ha oído muchas veces, o la ha trabajado mucho en el coro como cantor. Así se ha formado su imagen interior de la obra, y la compara cuando la escucha a otros intérpretes, y establece su juicio sobre las equivocaciones que percibe en ellos, lo que está bien, lo que debería mejorarse; cuando trabaje dicha obra como director, posiblemente haga una *reproducción* de la interpretación del otro director, que es la que le ha quedado grabada.

Atención, cuando dirijamos obras célebres o muy conocidas, porque podemos caer sin darnos cuenta en ese defecto de la *repetición* que priva de todo interés vivo a la interpretación.

Atención a los directores que sólo trabajan obras que tienen en disco: las oyen y las oyen exhaustivamente con falta total de personalidad interpretativa. Más frecuente es este sistema de aprendizaje entre intérpretes instrumentales y sobre todo entre los cantantes líricos.

Pero, con este sistema de estudio sólo pueden interpretarse obras ya conocidas. ¿Cómo se puede llegar a la audición interna de una obra de estreno, absolutamente nueva, no conocida por nadie, para poder proceder a su ensayo con el coro? ¿Cómo puede saberse si la imagen interna de una obra ya conocida *responde a lo escrito en la partitura* y no contiene errores de un *mal aprendizaje*? ¿Cómo se puede *mejorar* una interpretación o *hacerla más personal*, en lugar de hacer una reproducción de lo que ya ha hecho otro intérprete?

El segundo camino es el del ESTUDIO DE LA PARTITURA según una metodología particular, aunque no exclusiva de la música coral, que permita leer la partitura, en su conjunto, y oír mentalmente la música desde la mesa de trabajo (audición interna de la obra).

El proceso es semejante al de la lectura comprensiva que, en absoluto silencio y sin mover los labios, permite enterarse del mensaje o argumento, admirar la belleza de las imágenes o, incluso, de la misma materialidad de unas palabras poéticas.

Se necesita una especial formación y cultura para leer así: por defecto de esa formación ciertas personas, que leen en silencio, tienen que mover los labios articulando lo que leen, *para enterarse*. Incluso, otras tienen que leer en voz alta.

Exponemos a continuación una **metodología de estudio de la partitura coral** muy lenta y detallada, que cada director, según su grado de preparación técnica y su experiencia y según la dificultad de la obra a estudiar, deberá adaptar a sus necesidades, bien siguiendo todos los

pasos que se proponen (para un director muy poco preparado), bien omitiendo los que no crea precisos, aliviando el tiempo de estudio sobre la partitura. Algunos directores muy experimentados pueden *leer* una partitura normal sobre la mesa *oyendo interior* y simultáneamente la música, que es la meta final de nuestra metodología; pero si la obra es difícil bajo algún punto de vista, todos tendrán que detenerse analíticamente en alguno de los pasos de esta metodología.

El piano va a salir en muchos de esos pasos como ayuda ocasional y puntual en el estudio de la partitura coral, pero, como ya se ha dicho antes, se prescindirá de él en cuanto sea posible.

Proponemos, como ejemplo para aplicar la metodología que sigue, una brevísima obra coral, perfecta en su sencillez: la *Invocatio ad Individuam Trinitatem* a cuatro voces mixtas de Manuel de Falla, obra compuesta en el III Centenario de la muerte de Lope de Vega (1935) y, en concreto, para abrir la representación del Auto sacramental "*La vuelta de Egipto*" montado por Federico García Lorca y organizado por la Universidad de Granada. La obra tiene sólo dos frases musicales: la primera original, y la segunda tomada de Tomás-Luis de Victoria:

INVOCATIO AD INDIVIDUAM TRINITATEM

(4 v.m.)

Manuel de Falla (1935)

Tranquilo e misterioso

Soprano
Contraltos
Tenores
Bajos

In nó - mi - nae Pa - tris, et Fí - li - i, et Spí - ri - tus
In nó - mi - nae Pa - tris, et Fí - li - i, et Spí - ri - tus
In nó - mi - nae Pa - tris, et Fí - li - i, et Spí - ri - tus
In nó - mi - nae Pa - tris, et Fí - li - i, et Spí - ri - tus

7
Sanc - ti. A - men, a - men.
Sanc - ti. A - men, a - men.
Sanc - ti. A - men, a - men.
Sanc - ti. A - men, a - men.

*Edición de Ricardo Rodríguez
Sevilla, 13. Julio. 1998*

Pasos a seguir:

1. Dividir la obra en secciones de trabajo. No es útil estudiar una obra nueva de principio a fin, pues cuando se acaba no se acuerda uno del principio. Vamos a someter la obra a un análisis

exhaustivo y el primer paso es esta división. Esta división en frases breves o en secciones mayores es, como tantas cosas que van a seguir, consecuente a la sabiduría y experiencia del director. Se hace, evidentemente, por un análisis fraseológico, de cadencias, etc., y será correspondiente también con la división en secciones que el director preverá para el ensayo con el coro.

Como ya se ha dicho, y es evidente, la obra propuesta tiene dos secciones o frases musicales, separadas en este caso por la doble línea divisoria y el cambio de compás. La primera sección ocupa los compases 1-8. La segunda, los compases 9-13.

2. Tomar la primera sección: Establecer la tonalidad (modulaciones, si las hubiere) y compás.

La 1ª sección de esta obra (cc. 1-8) está en un sencillo Fa M. sin ninguna modulación; el compás es 2/4 para toda la sección.

Establecer el carácter homofónico o contrapuntístico de la sección.

Nuestra sección es homofónica.

A veces no es absolutamente claro el carácter homofónico o contrapuntístico de una frase musical; como existe la *homofonía contrapuntística* o el *contrapunto homofónico*, el simple comienzo no simultáneo de todas las voces es criterio suficiente para aplicar los pasos a seguir según la columna del contrapunto, como pasa en la segunda sección de nuestra obra.

Establecido dicho carácter continuaremos en una de las dos columnas siguientes, según el fragmento a estudiar sea homofónico (a) o contrapuntístico (b).

(a) Homofonía:

3. Estudio de la voz de BAJO (B.)

(fundamento de la armonía):

A. Tocar el B. en el piano.

B. Solfear a viva voz el B. Solucionar los problemas de entonación y métrica que presenta, o que puede presentar hipotéticamente a los cantores.

C. Solfear "mentalmente" el B. Imaginarse un grupo ideal de bajos solfeando el fragmento. Repetir lo necesario hasta la clara audición interna.

4. Estudio de la voz de SOPRANO (S.) (la voz más "cantable" de la polifonía):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la Soprano.

5. Estudio de la voz de CONTRALTO (C.)
(voz media de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la Contralto.

6. Estudio de la voz de TENOR (T.) (voz

(b) Contrapunto:

3. Estudio de la 1ª VOZ QUE ENTRA o "propuesta" (1ª entr.) (en nuestro caso, el Bajo):

A. Tocar la 1ª entr. en el piano.

B. Solfear a viva voz la 1ª entr. Solucionar los problemas de entonación y métrica que presenta, o que puede presentar hipotéticamente a los cantores.

C. Solfear "mentalmente" la 1ª entr. Imaginarse un grupo ideal de cantores solfeando el fragmento. Repetir lo necesario hasta la clara audición interna.

4. Estudio de la 2ª VOZ QUE ENTRA (2ª entr.) o "respuesta" (en nuestro caso, la Soprano):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la 2ª entr.

5. Estudio de la 3ª VOZ QUE ENTRA (3ª entr.) o 2ª "respuesta" (en nuestro caso, la Contralto):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la 3ª entr.

6. Estudio de la 4ª VOZ QUE ENTRA (4ª entr.)

media de la armonía):

A. Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso al Tenor.

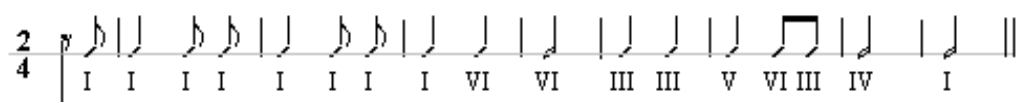
o 3ª "respuesta" (en nuestro caso, el Tenor):

A. Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la 4ª entr.

Cuando se ha llegado a este momento del proceso de estudio, se tiene la audición interna de cada voz por separado. El director puede ser ahora un buen "jefe de voz", capaz de hacer un ensayo de cada voz por separado, con la garantía de saber corregir cualquier defecto que encuentre y de llevar cada cuerda vocal del coro a su mejor nivel de preparación, gracias a la buena audición interna que ya tiene de ellas.

7. Comienza el **estudio armónico**: en primer lugar, se confecciona la secuencia de los acordes del fragmento, por compases, por medio de números romanos que designan acordes. Ejemplo: I = acorde de 1º grado o de tónica.

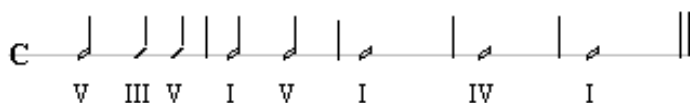
La secuencia de los acordes del primero de los fragmentos de nuestra obra (en Fa M.) es:



A. Tocar en el piano esta secuencia de acordes.

B. Imaginar la sucesión armónica. Controlar en el piano los pasos armónicos que no estén mentalmente claros.

La secuencia de los acordes del segundo de los fragmentos de la obra (en Si b.m.) es:



Estos números pueden anotarse en la partitura, si son de ayuda al director.

Avanzamos en el estudio sonoro ahora por **dúos vocales**, edificando su sonoridad mental:

8. Estudio del dúo SOPRANO - BAJO (voces extremas de la armonía, cantable y fundamental respectivamente):

A. Tocar al piano ambas voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónicamente más dudosos.

B. Tocar una de las voces al piano y solfear la otra, si es posible.

C. Imaginarse mentalmente las dos voces. Oír internamente a un excelente coro de Sopranos y Bajos solfear este fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar con el piano los pasajes

8. Estudio del dúo formado por la 1ª y 2ª ENTRADAS (propuesta y 1ª respuesta) (en nuestro ejemplo, Bajo y Soprano):

A. Tocar al piano ambas voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónicamente o contrapuntísticamente más dudosos.

B. Tocar una de las voces al piano y solfear la otra, si es posible.

C. Imaginarse mentalmente las dos voces. Oír internamente a un excelente coro de Sopranos y Bajos solfear este fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar con el piano los pasajes mentalmente dudosos.

mentalmente dudosos.

9. Estudio del dúo CONTRALTO - BAJO (voces media y fundamental de la armonía respectivamente):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Contralto-Bajo.

10. Estudio del dúo TENOR - BAJO (voces media y fundamental de la armonía respectivamente):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Tenor-Bajo.

11. Estudio del dúo SOPRANO - CONTRALTO (voces cantable y media de la armonía respectivamente):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Soprano-Contralto.

12. Estudio del dúo SOPRANO - TENOR (voces cantable y media de la armonía respectivamente):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Soprano-Tenor.

13. Estudio del dúo CONTRALTO - TENOR (voces medias de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Contralto-Tenor.

9. Estudio del dúo formado por 1ª y 3ª ENTRADAS (propuesta y 2ª respuesta) (en nuestro ejemplo, Bajo y Contralto):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 1ª y 3ª entr.

10. Estudio del dúo formado por 1ª y 4ª ENTRADAS (propuesta y 3ª respuesta) (en nuestro ejemplo, Bajo y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 1ª y 4ª entr.

11. Estudio del dúo formado por 2ª y 3ª ENTRADAS (1ª y 2ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Soprano y Contralto):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 2ª y 3ª entr

12. Estudio del dúo formado por 2ª y 4ª ENTRADAS (1ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Soprano y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 2ª y 4ª entr.

13. Estudio del dúo formado por 3ª y 4ª ENTRADAS (2ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Contralto y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 3ª y 4ª entr.

Cuando se ha llegado al final de este segundo momento del proceso de estudio, el director tiene ya la perfecta audición interna del fragmento de la obra por dúos de voces, pudiendo ensayar con garantía la obra de esta manera.

Se debe insistir en que la aparente lentitud de este proceso no es tal: para el director poco preparado le será útil o imprescindible para la audición interna; el director más preparado omitirá los pasos que crea oportunos.

Avanzamos en el montaje sonoro mental de la obra estudiando el fragmento por **tríos de voces**. Puede ser bueno volver a recordar el esquema armónico de la obra de que se habló en el **paso 7**.

14. Estudio del trío SOPRANO - CONTRALTO - BAJO (voces cantable, media y fundamental respectivamente de la armonía):

A. Tocar al piano las tres voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónicamente más dudosos.

B. Imaginarse mentalmente las tres voces. Oír internamente a un excelente coro de Sopranos, Contraltos y Bajos solfear este fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar en el piano los pasajes mentalmente dudosos.

15. Estudio del trío SOPRANO - TENOR - BAJO (voces cantable, media y fundamental respectivamente de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío de Soprano-Tenor-Bajo.

16. Estudio del trío CONTRALTO - TENOR - BAJO (voces medias y fundamental respectivamente de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío de Contralto-Tenor-Bajo.

17. Estudio del trío SOPRANO - CONTRALTO - TENOR (voces cantable y medias respectivamente de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío de Soprano-Contralto-Tenor.

14. Estudio del trío formado por 1ª, 2ª y 3ª ENTRADAS (propuesta y 1ª y 2ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Bajo, Soprano y Contralto):

A. Tocar al piano las tres voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónica o contrapuntísticamente más dudosos.

B. Imaginarse mentalmente las tres voces. Oír internamente a un excelente coro solfear este fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar con el piano los pasajes mentalmente dudosos.

15. Estudio del trío formado por 1ª, 2ª y 4ª ENTRADAS (propuesta y 1ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Bajo, Soprano y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío entre la 1ª, 2ª y 4ª entr.

16. Estudio del trío formado por 1ª, 3ª y 4ª ENTRADAS (propuesta y 2ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Bajo, Contralto y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío entre la 1ª, 3ª y 4ª entr.

17. Estudio del trío formado por 2ª, 3ª y 4ª ENTRADAS (1ª, 2ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Soprano, Contralto y Tenor).

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío entre la 2ª, 3ª y 4ª entr.

Cuando se ha llegado al final de este tercer momento del proceso de estudio, el director tiene ya la perfecta audición interna del fragmento de la obra por tríos de voces, pudiendo ensayar con garantía la obra de esta manera.

18. Estudio de las cuatro voces del fragmento:

A. Tocar al piano las cuatro voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónica o contrapuntísticamente más dudosos.

B. Imaginarse mentalmente las cuatro voces. Oír internamente a un excelente coro solfear este

fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar con el piano los pasajes mentalmente dudosos.

Llegado a este último momento del estudio de la partitura, el director tiene ya la sonorización interna completa del fragmento, pudiendo hacer un buen ensayo del mismo en fase de solfeo.

19. Seguir el mismo procedimiento con cada uno de los sucesivos fragmentos o secciones de la obra.

20. Unir todos los fragmentos o secciones de la obra. Prestar especial interés a las secciones de unión entre los distintos fragmentos.

Se ha llegado al final de lo que puede parecer un largo y difícil camino: la construcción de la sonoridad interna ideal de la obra en su totalidad. El director ya ha 'oído' la obra y la conoce, aunque no la haya escuchado nunca en concierto, disco, ensayo, etc. De esta manera conoce el director muchas más obras de las que de hecho interpretará efectivamente o tendrá oportunidad de escuchar.

El esfuerzo mental de audición interna es importante y su ejercicio por tiempo prolongado es muy cansado; deberá dosificarse convenientemente, por tanto. Pero el ejercicio habitual de esta actividad, normal en el director, le va facilitando progresivamente el poder leer una partitura oyéndola desde la mesa de trabajo.

Seguimos estudiando la partitura coral en un aspecto nuevo: **el texto**. Alguien dirá que habría que empezar el estudio de una obra coral por el texto, y no le falta razón: el texto ha sido antes que la música, ha predeterminado su estructura formal, ha inspirado unas ideas musicales y expresivas al compositor y ha influido en gran manera en su ritmo general plasmado en un compás y ciertos esquemas rítmicos dependientes de la métrica y acentuación del mismo texto.

Cada compositor, por otra parte, dependiendo de la época histórica y de los medios técnicos y expresivos que ésta le otorgaba, ha querido reflejar las ideas del texto literario o su clima y mundo interior en la música correspondiente.

Tiempo habrá para tratar la problemática del texto y la música: dedicaremos un capítulo a ello en la segunda parte de este tratado.

Respetando otros criterios, creemos que se puede construir un edificio sonoro mental, llamémosle 'aséptico', sin relación a texto alguno (como tampoco por ahora se ha hablado del *tempo* o cualquier otro dato expresivo de la obra). El texto, cuyo estudio acometemos ahora empezará a dar carácter y contenidos a esa sonorización.

21. Lectura del texto de la obra por secciones:

A. Leer la sección de texto todas las veces necesarias hasta familiarizarse con su dicción, resolviendo los problemas de articulación que pueda presentar. Al final se debe llegar a una lectura *enfática* y con pleno sentido, como si se fuera un recitador.

B. Si el texto de la obra está en un idioma no familiar, deberá trabajarse más su correcta pronunciación; en caso de que dicho idioma se desconozca, el director deberá pedir el asesoramiento necesario a un entendido. Muchas veces habrá que desistir de una obra, si se desconoce la pronunciación de su idioma, pues el director tendrá su capacidad de corrección en el ensayo muy disminuida por esta razón.

C. Es importantísimo captar el sentido del texto, tanto si está en el idioma familiar del director, como si está en otro. En caso de que no lo entienda, deberá igualmente pedir una

traducción a su asesor literario.

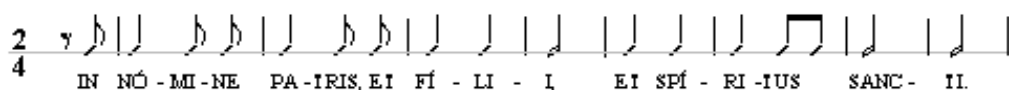
El ejemplo propuesto tiene texto latino, idioma que deberá ser familiar a un director de coro, ya que más de la mitad del inmenso repertorio coral está en esta lengua, oficial de la Iglesia Católica hasta el Concilio Vaticano II. La traducción es tan evidente, incluso para el desconocedor de esta lengua, que no creemos necesario hacerla aquí.

22. Lectura rítmica del texto según la métrica de las figuras musicales que lo acompañan. Es un primer paso de la musicalización del texto, previo al aspecto melódico y armónico de la misma musicalización.

Esta lectura rítmica se hace, de nuevo, por secciones de trabajo:

A. Si la sección es homofónica, la lectura rítmica es prácticamente idéntica para todas las voces (salvado algún retardo, anticipación o adorno).

Es lo que ocurre en la 1ª sección de nuestra obra:



B. Si la sección es de escritura contrapuntística, cada voz requiere el estudio de su lectura rítmica particular; el conjunto de la lectura de las varias voces dan lugar a un contrapunto rítmico y polisilábico, por la repetición o mezcla de sílabas, producto de la puesta del texto de cada voz. También esto debe escucharse internamente.

La 2ª sección de nuestro ejemplo no es estrictamente contrapuntística, salvo en lo que concierne a las distintas entradas de las voces sobre la sílaba A(men):

Comienza ahora el estudio de la **música con su texto**, con un proceso parecido al del montaje del almacén sonoro de que se ha hablado en los pasos 3 al 19. Se pretende que el director pueda cantar lo mejor posible cada una de las voces y, además, pueda escuchar internamente toda la obra (música con texto). Decimos "cantar lo mejor posible", porque el director tendrá una voz aguda o grave y según su timbre cantará mejor las partes de soprano/tenor o las de contralto/bajo.

23. Cantar cada una de las voces: Aplicar el texto a cada voz, siguiendo el orden de las voces propuesto en los pasos 3 al 6, según el fragmento sea homofónico o contrapuntístico:

A. Canto de cada voz. Al poner el texto aparecen problemas nuevos de entonación, colocación de la voz, vocalizaciones o agilidades, cuya solución debe ser preparada por el director.

Éste es el momento de pensar en el fraseo y estilo de canto de cada voz en cada frase.

También es el momento de hacer el estudio de las respiraciones que pueden hacerse y marcarlas en la partitura, a no ser que el autor las haya previsto, cosa que ocurre poco, por desgracia. El marcar las respiraciones es esencial y no puede dejarse al arbitrio de los cantores: debe preverse y exigirse su cumplimiento.

El buen marcaje de las respiraciones de una obra es trabajo del director y expresión de su sabiduría musical y coral, por lo que juzgo necesario dar ahora algunas

NORMAS GENERALES SOBRE LA RESPIRACIÓN:

- La respiración es una necesidad fisiológica del cantor (también de muchos de los intérpretes instrumentales): esta necesidad puede y debe transformarse en un elemento de la expresividad musical por medio del *fraseo*.

- La respiración es obligada al final de las frases musicales; si éstas están separadas por silencios, sobre ellos va la respiración. Los calderones o la *brevi* en la música anterior a 1700 tienen principalmente función fraseológica y no de detención sonora; indican el final de las frases y llevan respiración obligada; por ejemplo: los Romances y Villancicos del Renacimiento o los Corales barrocos. Si no hay silencios de separación, como ocurre frecuentemente en la voz que, en una obra contrapuntística, inicia un motivo contrapuntístico nuevo, el director deberá marcar el signo de la respiración previo a esa propuesta; el resto de voces que cantan las sucesivas respuestas es probable que sí tengan silencios previos.

- Los siguientes signos de puntuación literarios llevan consigo respiración musical obligada: el *punto* <.>, el *punto y coma* <,> y los *dos puntos* <:>. También la *coma* <,> que separa frases, pero no siempre la que separa palabras (sustantivos, adjetivos, verbos, etc.).

- Las repeticiones de texto, propias del estilo melismático-adornado y del contrapunto, suponen siempre respiración musical previa.

B. Audición interna de cada voz por la correspondiente cuerda de un excelente coro, hasta su total cristalización.

24. Audición interna de la música con su texto por dúos de voces: Seguir el orden de dúos posibles propuesto en los pasos 8 al 13, según el fragmento sea homofónico o contrapuntístico.

Intentar escuchar mentalmente las voces de un buen coro, pues siempre es más cómodo oír a 'nuestro' coro, con lo que la imagen sonora interna es imperfecta y acomodaticia.

25. Audición interna de la música con su texto por tríos de voces: Seguir el orden de tríos posibles propuesto en los pasos 14 al 17, según el fragmento sea homofónico o contrapuntístico.

26. Audición interna de todas las voces del fragmento. En estas etapas o pasos finales, el director debe acercarse gradualmente al *tempo* o velocidad de la obra, sobre todo si éste es rápido; el estudio en su principio ha debido ser necesariamente lento.

27. Hacer un trabajo semejante de puesta del texto a la música con el resto de secciones de la obra.

28. Estudio de los aspectos expresivos de la obra: agógica, o aspectos relativos al movimiento; dinámica, o aspectos relativos a la intensidad; y otros relativos al carácter, color vocal, articulación peculiar, etc.

Es muy probable que muchos de los aspectos expresivos de la obra, si no todos, ya se hayan trabajado simultáneamente con algunos de los pasos anteriores, por lo que este trabajo ya está realizado y oído mentalmente.

29. Imaginarsé la obra total por el coro ideal: se ha llegado a la AUDICIÓN INTERNA DE LA OBRA.

Es muy necesario que el director planifique sus tiempos de trabajo musical de mesa (con la ayuda puntual del piano), para que sus ensayos vayan bien preparados y se eviten pérdidas de tiempo o de energías corales. Las vacaciones de verano del director pueden ser la época idónea de programación y preparación del repertorio que se ensayará y se interpretará durante el siguiente curso. El director procurará crearse los espacios y ambientes de silencio necesarios para este trabajo.

Digamos, por fin, que obras muy complejas, a muchas voces, policorales, etc. no se prestan bien a ser estudiadas con este proceso, que se eternizaría. Es verdad en parte: una obra a 12 voces en tres coros no se puede empezar a estudiar voz por voz, y hacer todas las combinaciones posibles entre ellas... Pero muchos elementos de este proceso se pueden y deben aplicar, por ejemplo: hacer el esquema armónico, oír cada una de las cuerdas en los tres coros a la vez (por ejemplo, los Bajos de los tres coros, etc.), las voces blancas de los tres coros, las voces graves, tocar en el piano acordes, enlaces o pasajes íntegros de difícil captación mental.

También es evidente que una obra de estas características (piénsese, por ejemplo, en la Misa a doble coro del compositor suizo Frank Martin) no está al alcance de directores principiantes que tengan que comenzar por solfear personalmente cada una de las voces, como se indicaba en los primeros pasos del proceso de estudio.

Pero, de cualquier modo, el director debe llegar a la imagen interna de la obra para su ensayo e interpretación responsables. La responsabilidad vuelve a salir a nuestro encuentro y nos invita a permanecer en el nivel de dificultad en el que seamos capaces de trabajar. Lo contrario, el ser absorbidos por los problemas, se opone a la ética personal y profesional siempre, y casi siempre deja en evidencia al director, al menos ante un público entendido, que es lo deseable, o al menos, una posibilidad con la que siempre hay que contar.

3. 4. MEMORIZACIÓN.

Ya se ha hablado en el capítulo primero de la *memoria* como una de las cualidades que debe poseer el director.

No nos queda aquí más que reafirmar que ésta no es más que la consecuencia de la repetición e intensificación del descrito proceso de estudio. Es natural memorizar algo que se ha repetido muchas veces, que se ha pensado y escuchado, externamente con el piano, e internamente en la mesa de trabajo, mientras se paseaba o, incluso, mientras se intentaba dormir

y no se conseguía.

La memoria es esencial para el desarrollo eficiente del proceso de estudio de una obra. Supone la cristalización de su imagen interna auditiva y es la garantía de su total dominio.

Precisamente por este ejercicio acústico y mental, el director sea uno de los músicos que más ejercitan la memoria, a la vez que esta memoria es mucho más racional que sensitiva o *táctil*, como sucede en los intérpretes instrumentales que tienen la música más *en los dedos* que en la cabeza.

Después de estudiar la obra, al director le queda aún todo el período de tiempo de *ensayo* con el coro o la orquesta. En esta etapa del ensayo, a la vez que ejercita la memoria (ya que tiene que estar en contacto visual frecuente con sus dirigidos), tendrá la partitura siempre delante, como referente al que acudir para avisar, corregir, señalar, etc. Es imposible hacer un ensayo totalmente de memoria, sin la partitura: cuando se corta por cualquier razón, siempre hay que referirse a una página, un pentagrama, un compás concreto. Tener esos datos en la cabeza es imposible, salvo para algún bienaventurado excepcional, y el intentarlo es inútil.

Durante la etapa del ensayo la memoria del director se va asegurando y fortaleciendo hasta la garantía de la total asimilación de la obra, quien llegará a conocerla como ningún otro profesional, cantor, instrumentista, técnico de sonido, aficionado o crítico pueda hacerlo.

Dicho lo anterior, está de más discutir si es mejor director quien dirige en el concierto con la partitura o sin ella: en todos los casos se dirige de memoria. Si no es así, no se puede establecer la necesaria comunicación visual con el coro, la orquesta y sus secciones o personas concretas. Además, no nos engañemos: No hay tiempo de *codificar* en signos gráficos la información sonora que el director recibe, compararla con la que hay en la partitura, establecer el juicio de bondad o maldad, reaccionar y codificar los resultados en unos gestos que sean percibidos por los intérpretes quienes, a su vez, deben *decodificar* esos signos para dejarse guiar o reconducir por ellos. También los intérpretes instrumentales, o los cantores, se ayudan de la memoria resultante de su estudio personal y de los ensayos realizados.

Pero siempre habrá directores que prefieren tener delante la partitura, por la seguridad psicológica que ésta proporciona; porque nadie está libre de tener un vacío (*lapsus*) mental transitorio, pero que en el caso del director puede ser muy grave; porque la polifonía contrapuntística, sobre todo, es enormemente difícil de memorizar en cuanto a la distancia de sus múltiples entradas, y una parte de anticipación o de retraso en una de ellas puede romper total y definitivamente una obra de estas características.

Pienso que la época de admiración por el virtuosismo musical, una de cuyas manifestaciones es la interpretación *sin partitura*, ya debería haber pasado, como propio de una época superada: el Romanticismo. Estimo que el virtuosismo es la exaltación de alguno de los parámetros de la obra musical con detrimento o minusvaloración de los otros, con lo que se pierde el equilibrio entre el fondo y la forma, o el equilibrio entre los variados aspectos formales, que son constitutivos de la obra de arte. El alarde de la técnica, el de la velocidad, el de la altura, el de la fuerza, el del color, etc., a veces han ensombrecido el valor musical intrínseco de una obra, y otras veces han sido la justificación de obras que musicalmente valen muy poco.

Sé que estos criterios no son aceptados por los muchos que se enfervorizan ante el virtuosismo de un cantante, de un pianista, de un director; pero están en la base de mi concepción de la obra de arte y así trato de inculcarlos:

- Estimo que un aria operística puede estar muy bien interpretada aunque se evite el *do de pecho*, y la misma puede estar mediocrementemente interpretada aunque se incluya dicho sonido.

- Estimo que una pieza de piano puede ser más expresiva si dura un minuto más, que si, por alarde de velocidad, dura uno menos.
- Estimo que vale más un motete del Renacimiento cantado sencillamente por un pequeño y preparado coro, que la interpretación inflada y llena de rasgos románticos *atrayentes* de un coro grande con carácter sinfónico.
- Etc.

Daremos por fin un argumento a favor de la presencia de la partitura en la interpretación musical: el de la llamada al respeto por la misma música que nos hace la partitura, frente a la libertad interpretativa de otros. Aunque esto afecta más al intérprete solista que al director, terminaremos con las palabras de un sabio de la interpretación pianística: Sviatoslav Richter. Todo el que lo haya escuchado en vivo recordará cómo el escenario está en completa oscuridad y sólo un foco de luz cercano ilumina el teclado y la partitura:

"¿Por qué no toco nunca de memoria?

"Por desgracia empecé demasiado tarde a tener delante de mí la partitura cuando toco en un concierto, aunque hubiera ya vislumbrado hacia tiempo que se tenía que tocar con ella.

"Es paradójico pensar que en una época en que el repertorio estaba más restringido y era menos complejo, se tocaba normalmente con partitura, una sana costumbre que Liszt interrumpió.

"Hoy en día, además de bien ocupada por la música, la cabeza está abrumada con inútiles riquezas y corre el riesgo de fatigarse peligrosamente. ¡Qué puerilidad y qué vanidad, fuente de trabajo inútil, es esta especie de concurso y de proeza de la memoria, siendo que de lo que se trata es de hacer buena música que llegue al auditorio!...

"La llamada incesante al orden de la partitura daría menos licencia a esta *libertad*, a esta *individualidad* del intérprete, con la que tiraniza al público e infecta la música y que no es más que falta de humildad y ausencia de respeto hacia la música.

"Sin duda no es tan fácil ser totalmente libre cuando se tiene la partitura ante sí, hace falta mucho tiempo, mucho trabajo y costumbre; de ahí la ventaja de acostumbrarse a ella lo más pronto posible...". (De un programa de concierto.)