

Manejo de ensayos

Creceer o no crecer; ésa es la cuestión

Empecemos con un hecho: siempre hay una manera mejor para hacer las cosas que con nuestro método actual. Aunque nuestros procesos están bien establecidos, puede que no nos garanticen los mejores resultados. Quien sabe cuántas soluciones mejores existan además de las que voy a enumerar. Pero, también consideremos algunas otras maneras de hacer más efectivos nuestros ensayos corales.

1. Roles principales y de reparto

Cuando los directores deciden intensificar los ensayos – quizá debido a la cercanía de un compromiso importante – deciden separar al coro por cuerdas, y a menudo, por conveniencia, unen a dos cuerdas a la vez. Cuando esto sucede, los directores usualmente separan a hombres y mujeres. Al hacer esto, sin embargo, existen ciertos riesgos que deberíamos considerar cuidadosamente. En primer lugar, durante las vocalizaciones de calentamiento, particularmente en aquellas enfocadas en la vocalidad, una de las dos cuerdas se verá forzada a descansar: las contraltos cuando los ejercicios sean muy agudos; las sopranos cuando la vocalización regrese a los graves. Además del tiempo perdido al tener que detener a una de las dos cuerdas, esto puede resultar ineficaz desde un punto de vista pedagógico y psicológico. A menudo son las contraltos y los bajos quienes sufren más por la inconveniencia de tener que perderse las partes más codiciadas, aquellas de los rangos más agudos. En otras palabras, el director, aunque ciertamente no sea su intención, corre el riesgo de implicar que esos roles principales y de reparto existan, y esto ciertamente no incentiva la armonía

espiritual antes de la vocal. Esto no es, sin embargo la única dificultad de trabajar las voces femeninas y masculinas por separado, lo cual es fácilmente superado al usar ejercicios de calentamiento para dos voces con diferente registro. Una consecuencia más seria de la continuación de este hábito es la posible contaminación, como la de causar que el timbre de dos cuerdas empiecen a parecerse. Ambas voces se encontrarán inconscientemente en un punto central de caracterización, que no representa ni a uno ni al otro. Básicamente, los hombres adquirirán las características de los barítonos y las mujeres las de las mezzo-sopranos, sin que las voces agudas luchen por su timbre ni las voces graves alcancen su profundidad característica.

2. Combinaciones útiles

Si se va a dividir el coro en dos partes para ensayos separados, tiene más sentido que las sopranos ensayen con los tenores y las contraltos con los bajos. Los peligros del punto antes mencionado pueden evitarse: no



habrá contaminación tímbrica ni de color vocal, ya que estos grupos de cuerdas tendrán el mismo registro incluso cantando en dos octavas distintas. Agreguemos otro factor importante que puede ahorrar mucho tiempo en los ensayos, ya que normalmente, al menos en la mayoría de las obras polifónicas, las sopranos y los tenores cantan el mismo motivo de manera sucesiva, al igual que las contraltos con los bajos. Si al momento de estudio y montaje de la pieza hacemos que las dos cuerdas canten el motivo simultáneamente hasta el momento en

que las dos líneas divergen, esto puede optimizar el uso del tiempo disponible. Además, los cantantes notarán el cuidado y la atención a la enseñanza que el director está teniendo con respecto a los aspectos pedagógicos y esto sólo reforzará la confianza que le tienen. Analicemos una última consideración. Cuando se ensaya polifonía antigua, es muy útil combinar a los tenores con las contraltos. Al hacer que ambas cuerdas canten la voz de *altus*, uno sorprendentemente descubre a los potenciales contratenores entre los hombres que podrían contribuir enormemente para reproducir las prácticas de la época. Si específicamente estás buscando contratenores es una buena idea explorar la cuerda de los barítonos. A menudo hay gemas escondidas que pueden ajustarse a este rol.

3. Autoestima y consciencia

Luego de cada ensayo el director puede terminar cada sesión con un octeto diferente (dos cantantes por cuerda) como una extensión del ensayo. De esta manera pueden evitarse los ejercicios vocales (las voces del octeto no necesitarán calentamiento y ya estarán en su correspondientes registros), y uno puede enfocarse en perfeccionar piezas que ya ellos conozcan bien o aquellas que el coro ha venido trabajando. Esto incrementará la autoestima de los cantantes y también resaltará el interés del director hacia ellos. En segundo lugar, se crearán oportunidades excelentes para perfeccionar meticulosamente algunas frases, trabajando emisiones vocales particulares y logrando una ejecución sutil que es difícil de obtener con el coro completo. En lo que respecta a la música Antigua, esta nos permite la construcción de un sonido más honesto y cercano a la práctica de ejecución de esa época, que como sabemos, empleaba composiciones corales pequeñas. Los mejores resultados, por supuesto, se obtienen al revisar la misma pieza con todos los octetos. Luego cuando el coro completo cante la pieza, habrá una notable mejora en la vocalidad, fraseo, flexibilidad y ejecución general.

Si el coro es pequeño entonces podrán usarse cuartetos en

lugar de octetos, lo cual ciertamente será la mejor solución. La elección de un octeto está diseñada para asegurar la presencia de las cuatro cuerdas. El plan será tener un cantante por voz incluso en un coro más grande. Si ese es el caso, la ausencia de un cantante privaría al cuarteto de una cuerda completa, resultando en una ejecución incompleta. Si se elige este método, cada cantante se involucrará sólo una vez cada ocho ensayos (contando con un coro de treinta personas o treinta y dos para ser exactos). Con un ensayo a la semana, esto resulta en una práctica cada dos meses, y quizá no sea suficiente. En este caso, si el director tiene la capacidad, podría reunirse con un cuarteto antes del ensayo general, y luego ver a otro al final. Dedicando media hora a cada cuarteto, el ensayo duraría sólo media hora más para el director, mientras que para los cantantes la situación se mantendría sin cambios (menos media hora para el ensayo general). Vale la pena mencionar que un ensayo estructurado de esta manera ofrece al director una importante realización artística, así como también a los cantantes, debido a la formación individual y al sonido particular que se deriva de ella. Si los cantantes no están acostumbrados a cantar solos, el primer ensayo puede ser todo un reto lleno de interrupciones. Luego, los coralistas estarán esperando con entusiasmo estos encuentros, tanto por su utilidad como por la satisfacción y el beneficio que obtendrán a nivel artístico.



4. Color

Un coro puede ser dividido exitosamente en dos semicoros completos y separados. Este paso también puede ser visto en un primer momento como un debilitamiento para el coro, destinado a lograr la composición descrita en el punto anterior. Si el coro no está lo suficientemente desarrollado artística y numéricamente, para sobrevivir ser dividido a la mitad, o si los cantantes se muestran reticentes a esta solicitud, el grupo aún puede ser dividido ubicando a los dos semicoros uno frente al otro para de esta manera evitar el debilitamiento del todo. Verdaderamente se pueden lograr grandes cosas de esta manera, por ejemplo al dirigir alternando la ejecución. Esto significaría solicitar a los dos coros que canten la pieza alternando entre las diferentes frases de la obra, empezando quizá con una partitura homorítmica para mantener las cosas simples. Esto requeriría que los cantantes siguieran diferentes aspectos al mismo tiempo: desde el flujo rítmico de

la otra parte del coro, hasta la necesidad de seguir la entonación de su línea en sus cabezas, para la mayor dependencia en los gestos del director (estos determinarán la alternancia de los coros sin limitarlos a ser perfectamente simétricos y/o consecutivos), para luchar por la uniformidad del timbre con los otros cantantes contrapuestos. En este sentido el director puede manejar la situación como lo vea más propicio. De hecho podría elegir los dos semicoros basado en el color de las voces (en un grupo pueden estar aquellos cantantes con un sonido claro y sutil, mientras que en el otro puede reunir a los de voces más redondas y con color más oscuro), y luego pedir a cada grupo que mantenga ese color o incluso buscar la mejor caracterización posible de sus timbres. Esto podría traducirse en un coro con dos colores vocales: cuando se interprete polifonía antigua el director podría pedirle al grupo de timbre más claro que resalte ligeramente más que el otro, mientras que en música del período romántico en adelante podrían pedirle lo mismo a los cantantes de voces más oscuras. Por otra parte, también se podrían crear dos semicoros al mezclar convenientemente a los cantantes de timbre claro con aquellos de color más oscuro. De esta manera, se puede lograr fácilmente un color uniforme general.

También se podría dividir el coro manteniendo juntos a los cantantes menos seguros o aquellos considerados más débiles artísticamente hablando, o menos dotados musicalmente. En otras palabras, aquellos que necesitan "mentores". Por lo general, al encontrarse sin su sistema de apoyo habitual y junto con el estímulo del director, experimentarán un mayor sentido de responsabilidad, dejarán de sentirse inferiores y asumirán con mayor confianza sus propias habilidades. Luego de un poco de práctica nada estará fuera del alcance y si el director quiere divertirse y llevar al extremo la alternancia entre los dos semicoros, puede hacerlo. Un compás por cada semicoro le dará una maravillosa cualidad estereofónica al sonido, así como también los beneficios mencionados

anteriormente. El director puede darse el gusto inventando todos los dispositivos e improvisaciones que quiera. Alternar los coros a cada compás requiere virtuosismo vocal. No es un ejercicio sencillo de destreza acrobática, pero sí una demostración del manejo de una gran habilidad y consciencia de las líneas, lo cual puede contribuir exitosamente a la ejecución.

Al final el coro será capaz de avanzar hacia una pieza de polifonía no homorrítmica. Ahora bien, la alternancia al azar de seguro significará que algunas cuerdas entren en el medio de una frase musical, comprometiendo a los cantantes mucho más que antes al seguir silenciosamente su propia línea mientras otros cantaban. Mejor aún hacerlo en el silencio de la mente de uno. Es difícil, no imposible y muy efectivo. Es en la mente que el mundo de los sonidos conoce un estado de gracia particular, lejos de las posibles contaminaciones y las dificultades fisiológicas y anatómicas de cantar.

5. El coro mudo

Una variante muy interesante surge precisamente de esta última consideración. Esta consiste en alternar el canto del coro con seguir la partitura en silencio. Este método puede ser implementado con efectividad con cualquier división del coro, con cuartetos, con octetos y con semicoros, hasta con el coro completo. Se empieza la obra como siempre, luego en cierto punto el director continúa marcando el pulso mientras indica con un gesto que cese el canto: los gestos del director y el pulso continuarán regularmente en silencio. Luego de algunas líneas siguiendo la partitura en silencio, se dará una señal para que el coro retome el canto en voz alta. Mientras tanto, el coro habrá seguido la partitura en sus cabezas, mientras observaban cuidadosamente los gestos del director. La gran eficacia de este ejercicio yace en el hecho de que cada cantante tiene que construir en su mente (y sólo allí) las frases musicales faltantes. El director practicará este ejercicio inicialmente empezando por un pasaje silencioso

corto y gradualmente lo irá alargando. Esto puede hacerse tanto con piezas homorrítmicas o polifónicas. Si la parte silenciosa ha sido considerablemente larga, entrar en un acorde perfectamente afinado será un logro emocionante para todos, incluyendo al director. No te sientas desalentado por las primeras fallas inevitables y persiste porque con este método se asegura que cada cantante pueda internalizar profundamente las melodías que tienen que cantar. Entonces las sabrán de adentro hacia afuera y tendrán la capacidad de adaptarse y serán más flexibles para responder a lo que sea que el director pueda pedirles tanto en lo melódico como en lo vocal.

Además, durante la fase silenciosa de la ejecución, los cantantes tendrán sólo dos ayudas además de su memoria: los gestos del director y la partitura. El resultado es la necesidad de conectar estos dos factores más estrechamente que lo usual, cuando un cantante puede encontrarse a sí mismo cargado por sus compañeros y cuando puede darse el lujo de ser arrastrado perezosamente. De esta manera cada uno tiene que crear los sonidos y ritmos por su cuenta, deben visualizar y seguir el despliegue de la entonación correcta, deben implementar los matices, deben mirar las notas escritas y oír sus respectivos sonidos y además deben conectarse con los gestos del director.



6. Ordenamiento

Sea cual sea la decisión respecto al ordenamiento del coro, es muy recomendable cambiar las posiciones de los cantantes frecuentemente, para que no siempre se sienten al lado de las mismas personas. Es sabido que las posiciones estáticas pueden crear un sentimiento de inferioridad en los cantantes más débiles y un refuerzo en el dominio de los miembros del coro más emprendedores. También puede causar algunos aspectos negativos que deben evitarse activamente:

6.1. Por su naturaleza, un coro puede envolver de manera protectora y tranquilizadora a quien sea parte de su semicírculo. Los cantantes más débiles incluso se sienten más seguros si están junto a los más experimentados y no tendrán incentivo para madurar y buscar independencia de estos "mentores": las figuras útiles en un sentido son perjudiciales en otro. La ausencia temporal de uno de ellos llevará a todo el coro hacia un estado de inseguridad porque los cantantes menos experimentados asumirán una actitud dócil y resignada,

ciertamente inapropiada para una situación de concierto.

6.2 Siempre hay malos hábitos al acecho, incluyendo los defectos de otros que pueden terminar siendo asimilados. Al escuchar la emisión de la respiración de un vecino entre una corchea y otra o un vibrato o portamento mal controlado, es casi inevitable sucumbir (especialmente si el director no dice nada). La ubicación cercana a un cantante que cometa estos errores podría causar cierta suspicacia en un recién llegado.

6.3 El timbre se estanca con la inmovilidad. Definitivamente es más difícil corregir una emisión vocal defectuosa de un cantante que se aferra a su timbre si hay alguien a su lado copiándolo y reforzando la emisión vocal en cuestión. Una posición dinámica es definitivamente beneficiosa, para bien o para mal. Si el recién llegado canta bien, será capaz de mejorar la voz de su vecino mediante la imitación. Si no canta bien, le servirá para reforzar una mejor consciencia propia del cantante. Ciertamente, es poco probable que una buena emisión vocal sea puesta en riesgo por una peor.

6.4 Siempre existe el riesgo de la formación de diferentes facciones dentro del coro. La proximidad constante con la misma gente tiende a crear una complicidad que podría llevar a divisiones que resultan perjudiciales para la unidad espiritual del coro. Un cambio en la posición puede garantizar un intercambio muy útil para la cohesión general del coro. Cada director sabe qué tan largos pueden ser esos diez metros que separan los dos extremos del semicírculo y cuánta distancia, tanto psicológica como física, puede existir en ese pequeño espacio.

6.5 La rutina debe ser evitada como la plaga, especialmente en un ambiente artístico que debe ser creativo y reactivo en determinado momento. Sorprendentemente, mezclar a los cantantes es suficiente para romper el hábito y para reavivar el entusiasmo potencialmente dormido.

7. Direcciones inusuales



Recomendamos sentar ocasionalmente a los cantantes de manera “desordenada”, sin respetar la cohesión de las cuerdas, ni la tradición, amistad, afinidad, simpatía, alianza, etc. (ver puntos anteriores). Si hay suficiente espacio para hacer una sola línea, esto puede prevenir que venga ayuda de un colega sentado en la fila de atrás. Por otro lado, un ordenamiento en varias filas supondría el beneficio de escuchar otras voces viniendo de direcciones “inusuales”, convirtiéndose de esta manera en una fuente de interés acústico y musical para cada cantante. Una soprano podría escuchar la melodía de los bajos desde detrás de ellos y el origen inusual de ese sonido ciertamente iniciaría el interés acústico y armónico.

7.1 Hay más ventajas que pueden obtenerse al cantar la misma pieza dos veces en una fila, asegurándose de que la alineación sea al azar y diferente cada vez. De esta manera los cantantes pueden señalar la presencia de una voz o de una melodía importante y pasajes armónicos que habían estado escondidos o al menos oscurecidos hasta ese punto. El director debe manejar las diferentes combinaciones para explotar al máximo su potencial. Por ejemplo, podría tomar un cantante de cada

cuerda y rodearlos con muchos cantantes diferentes y así empoderándolos y mejorando su contribución al canto. Esto puede servir tanto para reforzar aún más la confianza de un cantante experimentado como para alentar el florecimiento de uno menos experimentado. Contrariamente, el director podría tomar algunos miembros de la misma cuerda con un cantante de cada una de las otras cuerdas, obligando a estos últimos a mejorar su presencia vocal.

7.2 Uno también podría mantener un cuarteto completo unido dentro de la “confusión” de los otros cantantes. Entonces será posible alternar el cuarteto con el sonido del coro completo o silenciar temporalmente al coro o al cuarteto y hacer que se unan nuevamente en intervalos potencialmente irregulares, manteniendo su afinación y ritmo en cada ocasión. Todo esto ayudará a “descubrir” mejor el repertorio de cada cantante y a reconocer los puntos de vista y los tesoros que de otra manera se mantendrían escondidos dentro del sonido del coro completo.

8. Disonancia

Este próximo caso es un ejercicio aparentemente difícil, pero que ciertamente recompensa con feedback educativo en muchos aspectos. El coro canta una pieza bien sabida, preferiblemente homorrítmica las primeras veces, con las dos cuerdas masculinas o femeninas empezando un compás después. El resultado estará lleno de disonancias, pero a los cantantes les será requerido conservar su línea melódica a pesar de la perturbación constante de las otras dos cuerdas, aunque normalmente canten en perfecta armonía. En la primera cadencia o luego de un número suficiente de compases, las cuerdas que empezaron antes esperarán a las otras que están un compás más atrás y finalmente, si todo va de acuerdo al plan, los cantantes podrán encontrarse en su primer acorde armonioso. La satisfacción no durará mucho porque inmediatamente se reinicia; solo hay el tiempo suficiente para reconocer la precisión de la armonía. Es un ejercicio exigente, pero también en este caso, la implementación que no es fugaz ni

superficial puede garantizar una inmunidad real ante los peligros de la afinación, especialmente de intervalos armónicos creados conscientemente sobre verdadera disonancia. Los cantantes son llevados a internalizar profundamente su línea melódica, tanto desde el punto de vista rítmico como melódico y esto hará que sus entradas sean más independientes y con más consciencia que antes.

8.1 Un posible acercamiento inicial a este ejercicio difícil podría ser dividir el coro en dos partes (ver punto 2, es mejor poner a las sopranos con los tenores y a los bajos con las contraltos), y pedir al coro que cante una simple escala de Do mayor, ascendente y descendente. Pero, como hemos dicho anteriormente, un grupo debe empezar un pulso después. La llegada del segundo grupo a la misma nota los unirá momentáneamente, y luego empezará de nuevo hacia la próxima discordancia. De nuevo las variantes son numerosas. Sin embargo, es recomendable que no siempre empiece el mismo grupo sino que la disonancia sea creada por los dos, alternando al final del ejercicio o de la escala descendente. La disonancia que se escucha mientras se canta la nota más grave es completamente diferente a la que se escucha mientras se canta la más aguda.

8.2 Respecto a la fusión de sonidos y la veracidad de la disonancia, el mejor resultado se alcanza al cantar la misma vocal, incluso si el nombre de las notas ayuda a los cantantes a mantener su lugar en la escala, o al menos con la posición de los semitonos. Ciertamente, los ejercicios como este debilitan profundamente la jerarquía tonal de los intervalos melódicos de la escala. Por esta razón, la pronunciación del nombre de la nota puede ayudar a conectar el sonido relativo con el resto de la estructura de la escala mayor, luego de la destrucción de la organización de varios grados de la escala debido a la disonancia continua.

9. Habilidades de escucha

Separa una cuerda del resto del coro, apartándola unos metros progresivamente. Donde hay una cuerda más débil, su separación del coro le permitirá a los cantantes unirse mejor, tanto vocal como psicológicamente. Al mismo tiempo, sus habilidades de escucha mejorarán. Esta práctica puede ser desarrollada aún más al pedirle a la cuerda separada que haga lo que anteriormente hemos definido como canto mudo en el punto 5. Implica interrumpir su canto por un momento mientras los otros continúan cantando, pidiéndoles que sigan cuidadosamente su línea y luego reanudar el canto cuando el director se los indique. De esta manera el resto del coro también tendrá la oportunidad de ampliar su capacidad de atención y su habilidad para concentrarse, tratando de recrear en sus mentes los sonidos que faltan momentáneamente en un contexto armónico relacionado con su melodía pero con parámetros diferentes de lo usual. La restante armonía de tres voces creará nuevos intereses y descubrirá relaciones entre las cuerdas restantes. Una quinta justa, por ejemplo, demuestra estabilidad cuando se canta como una quinta incompleta, sin la tercera. De la misma manera, una séptima menor perteneciente a un acorde dominante de séptima –pero sobre todo en su segunda inversión- demuestra toda su fuerza dinámica si se aísla del contexto armónico de su propio acorde, etc.

10. Compartiendo análisis

Aunque no entra exactamente dentro del contexto de manejo del ensayo, la próxima sugerencia puede resultar una herramienta útil para mejorar el desempeño del coro y por eso hablaremos de ello. Si tienes una grabación del coro en concierto, escúchala luego de un período de tiempo considerable, preferiblemente unos años. Notarás que las piezas del repertorio estable, esas que el coro sigue cantando con el pasar de los años, atravesaron una transformación lenta pero inevitable con el tiempo. Cambia su fraseo poco a poco, pero tan lento y con comedimiento que parece el mismo. Esto significa que luego de muchos años una obra puede estar

profundamente transformada sin que nadie –quizá ni siquiera el director- intervenga conscientemente en cambiarla. Así que escuchar con detenimiento en reversa puede ser muy útil.

Hay tres posibilidades obvias: el coro se ha deteriorado, se ha mantenido igual o ha mejorado. Cada una de ellas tiene un efecto positivo en el coro, incluso la primera. Si se ha deteriorado significa que no es posible regresar a un nivel artístico previo, tomando en consideración un orgullo saludable de haber sido tan bueno. Para regresar al antiguo esplendor simplemente tienen que revivir su articulación, la elegancia del fraseo y la variedad de color que se ha ido empañando gradualmente debido al hábito, la rutina o la fatiga. Si el declive se debe a la pérdida de muchos cantantes experimentados y/o a la llegada de nuevos miembros, entonces es necesario remediar la situación de inmediato para evitar que el nivel caiga demasiado y que luego se vuelva imposible recuperarse totalmente.

En el caso de que el nivel se haya mantenido igual hay razón para alegrarse porque el paso del tiempo no ha afectado la calidad del coro. Significa que el camino que el director ha elegido continua siendo exitoso y que los cantantes confían en él.

Si el nivel del coro ha mejorado, esto habla por sí mismo. Sin embargo, vale la pena resaltar que el desarrollo del coro sucede lentamente. Las mejoras se miden en una línea con una ligera inclinación. La evaluación cuantitativa del nivel del coro, medida por la disparidad de esta ligera inclinación arrojará resultados mínimos si se lleva a cabo a corto plazo.

En otras palabras, los cantantes no son conscientes de su propio progreso de un ensayo a otro, así que escuchar una grabación de hace mucho tiempo les da la oportunidad de apreciar el trabajo del director así como también el propio, por supuesto. Como resultado el director gana credibilidad profesional y la motivación de los cantantes se fortalece. Si

pensamos en los coros de ciudad, donde con suerte habrán muchos grupos y la transición de uno a otro crea cierta inestabilidad dentro de cada coro, esto puede servir como un antídoto persuasivo para la migración no deseada.

11. Crecimiento individual del cantante

Es apropiado adoptar un acercamiento similar para acompañar y realzar la maduración vocal de cada cantante. Los coralistas siguen el consejo y las instrucciones de su director respecto a la emisión vocal, haciendo los ejercicios como se lo indican aunque a veces no comprendan totalmente su utilidad y propósito. Como resultado, a veces se puede ver desconfianza o incluso escepticismo en sus ojos, a lo que el director lo único que puede ofrecer son resultados. Sin embargo, estos resultados viajan lentamente por esa línea de ligera inclinación que discutimos anteriormente, y esto no permite ver al cantante individual un progreso consistente. Por ello es muy efectivo escuchar y comentar junto con el cantante sobre las grabaciones pasadas incluso si son simples vocalizaciones.



12. Nuevos cantantes

¿Cómo deberíamos lidiar con los nuevos cantantes? No es aconsejable arrojarlos de una vez dentro del semicírculo mágico. Es mejor ubicarlos al lado del director por unos ensayos antes de que se unan definitivamente al coro. Hay varias razones para esto:

1. Deben ver el unirse al coro como una meta a ser lograda y sobre todo merecida luego de algún entrenamiento. Incluso si es un tenor y lo necesitas desesperadamente. ¡Resiste!
2. Ubicar a los nuevos cantantes en el medio del coro los hará sentirse como los peores cantantes. No serán capaces de reconocer lo que escuchan debido al sonido que los fascinó durante el concierto al que asistieron, y por el que decidieron unirse al coro en primer lugar. Su convicción podría flaquear, igual que su entusiasmo.
3. Una confusión de sonidos abrumaría a sus oídos desprevenidos si se sentaran dentro del coro, por lo que a menudo al final del primer ensayo podrían acercarse al director para decirle que no creen que puedan hacerlo.
4. La tentación de ubicarlos al lado de los mejores cantantes para que puedan aprender más rápido y mejor hace más daño que bien: crea una actitud adictiva que es difícil de eliminar más adelante.
5. Uno no puede sobreestimar el valor de dar elogios adecuados a los cantantes "titulares" que reconocen su mayor grado de habilidad frente al recién llegado.
6. De manera similar, los nuevos cantantes también buscarán la atención del director; por ello debería dedicarle media hora a solas antes o después del ensayo.

13. Lejos de la "bóveda"

Durante el ensayo antes del concierto, para conocer la acústica de la sala, hay grandes beneficios psicológicos en tomar a uno o dos cantantes del coro uno por uno para que

puedan escuchar desde afuera un sonido que sólo conocen desde adentro. Se sorprenderán de escuchar desde la distancia un sonido y una combinación que desde la “bóveda” del coro nunca se hubieran imaginado. Es bien sabido que la mejor manera de escuchar a un coro es ubicándose a cierta distancia de él (¿entienden, queridos técnicos de sonido? Ustedes siempre quieren poner los micrófonos demasiado cerca del coro para realzar su presencia, ipero eso resulta un sonido menos homogéneo!): desafortunadamente para los cantantes, debemos decir que el peor lugar para ellos es su propia posición. Si el salón de ensayo es lo suficientemente espacioso, este proceso puede emplearse durante ensayos ordinarios, sentando a los cantantes que se dedicarán a escuchar bien atrás del director, unos pocos a la vez. Es lo opuesto a la sensación desagradable que uno siente la primera vez que escucha a la distancia el hermoso sonido de un órgano mecánico, y entonces cuando te acercas puedes escuchar los chasquidos de las válvulas, el aire moviéndose entre los tubos, el ruido de la transmisión, las varillas de empuje. La magia del sonido se desvanece irreparablemente al entrar en contacto cercano con el aspecto físico de la fuente que lo genera, y la honda etérea de sonidos revela la rigidez inesperada de la verdadera naturaleza de sus mecanismos. Es la verdad tanto para el órgano como para el violín y el molesto crujido del arco rasguñando las cuerdas (tan cerca del oído del violinista), es la verdad tanto para la respiración en la boquilla de una flauta como para el coro. Y pensar que los cantantes están siempre encarcelados en las profundidades de este cuerpo coral, inmersos en un sistema neumático/mecánico lleno de estados de ánimo y ruidos humanos. Por estas razones, darles la posibilidad de escuchar el coro desde afuera generará gran entusiasmo.

Un alfabeto de consejos útiles para directores:

A. Marca un punto conveniente en cada sistema de la partitura desde donde puedas retomar el ensayo luego de un

error. Al coro no le gusta cuando desperdicias tiempo buscando desde dónde será mejor volver a empezar.

B. No hables mucho ni des explicaciones largas: recuerda que el coro vino a cantar.

C. Solicita silencio antes de retomar, particularmente luego de detenerte por errores: a menudo los cantantes hablan entre ellos (en vano pero de buena fe) para tratar de marcar o resolver el error.

D. Después de una pausa y corrección, expresa claramente dónde quieres retomar (página-sistema-compás-movimiento ino al contrario!), dale tiempo a los cantantes de encontrar el lugar (pero no demasiado tiempo porque empezarán a hablar entre ellos).

E. Simplemente repetir un pasaje no corregirá los errores y tampoco lo hará la corrección del director: la cuerda que cometió el error debe trabajar la ejecución en solitario.

F. No repitas un pasaje sin explicación.

G. Presta atención a las notas largas y repetidas: pueden perjudicar la afinación fácilmente.

H. Espera a que la obra se haya desafinado un semitono antes de corregir al coro: los cantantes no pueden escuchar los cuartos de tono y no pueden corregirlos.

I. Si el coro se sube de afinación por un semitono, significa que estamos en la zona de 'cambio de registro' y que la elevación facilitará esto.

J. Revisa la afinación al final de una pieza: si el coro se caló tendrás que volver a revisarla...

K. No uses un afinador de viento porque si soplas muy fuerte el sonido estará calado y si soplas muy suave estará subido.

L. Si realmente quieres usar el piano para dar la afinación, entonces toca sólo la tónica y construye las otras notas de manera independiente: ¡la afinación temperada apaga el sonido de cualquier coro!

M. Si el ensayo es largo, haz que el coro se levante de vez en cuando para cantar un pasaje o incluso una pieza completa.

N. Estudia una pieza lenta ejecutándola a una mayor velocidad: los cantantes memorizarán las melodías mejor.

O. Presta atención a los saltos de octava: a menudo son cantados incorrectamente porque no tienen una meta como los de cuarta o quinta.

P. Presta atención a los tiempos compuestos: los coros tienden a enlentecerlos.

Q. Si quieres resaltar el aspecto rítmico de una pieza, reemplaza el texto con el fonema, *Linn* en cada nota: estarás gratamente sorprendido.

R. Si ves a los cantantes encorvados, debes encontrar algo para reavivar su interés. Quizás has estado hablando demasiado.

S. No canten siempre *mezzoforte*. Y si quieres un *piano* no te lleses el dedo a la boca dejando el otro brazo extendido: un pequeño gesto debe ser suficiente.

T. No siempre indiques algo usando el dedo índice como si lo hubieses sumergido en mermelada...

U. Trata de usar un metrónomo para marcar el pulso y luego déjalo en silencio durante algunos compases: si no estás a tiempo cuando vuelva a empezar, piénsalo bien antes de decirle al coro '¡mantengan el tempo, por el amor de Dios!'

V. ¿Prefieres dirigir marcando a dos en lugar de marcar a cuatro? También para *L'Ave Verum* de Mozart? ¡Qué inteligente!

W. Considera tu mano izquierda como una oportunidad, ino otra molestia con la cual lidiar!

X- Si quieres mejorar instantáneamente el sonido del coro, ienséñales respiración diafragmática!

Y. Que nunca te falte el entusiasmo. ¡Es altamente contagioso!

Z. Los viejos dichos siempre son verdaderos: el director debe tener la partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura. Esto también aplica para los cantantes.

Para concluir, nosotros los directores debemos llevar a cabo un examen de consciencia. Al final de un ensayo difícil y demandante, luego de haber pedido mucho de sus cantantes, a veces más de lo que pueden dar, somos recompensados con la alegría de haber logrado un gran resultado final, ¡incluso si es un pasaje que dura sólo dos o tres segundos! ¿Pero los cantantes pueden decir lo mismo? ¿o deben sentirse contentos con nuestra satisfacción, confiando ciegamente que han alcanzado un resultado excelente que los más distraídos de ellos quizá ni siquiera han escuchado? ¿Nuestro “gracias” debería ser suficiente para ellos, incluso a pesar de que en ocasiones olvidamos decirlo? Quizás olvidamos que nuestras motivaciones son estrictamente musicales, mientras que aquellas que impulsan a los cantantes a dejar a sus familias para venir al ensayo son en gran parte sociológicas y por ello más vulnerables, probablemente más débiles en términos de resistencia y determinación. No hay necesidad de resaltar cómo los aspectos psicosociales constituyen un componente esencial para hacer música con un coro. Pero sí el hecho de que el director no está tocando objetos hechos de madera y metal sino que está moviendo los corazones, las sensibilidades y las almas de muchos.



Walter Marzilli estudió en Italia y Alemania. Es miembro de varias comisiones artísticas y científicas en Italia y el exterior. Como musicólogo y director de coros ha sido invitado a Estados Unidos, Brasil, Líbano, Inglaterra, España, Francia, Alemania, Suiza, Holanda, Polonia y Hungría. Ha publicado numerosos estudios en actas de congresos y revistas especializadas. Dirige el Polyphonic Choir del Pontifical Institute of Sacred Music en Roma, el I Cantori ensemble del Pontifical Institute of Sacred Music, el Madrigalists of Magliano en Toscana y el Coro "Giacomo Puccini" de Grosseto. Ha dirigido L'Ottetto Vocale Romano, Il Quartetto Amaryllis, el Regional Choir of Calabria y L'Ensemble Octoclaves de la Capilla Sixtina, con quienes grabó un CD de su primera presentación. Es el consultor artístico para Deutsche Grammophon sello discográfico de las grabaciones del Coro de la Capilla Sixtina, una institución con la cual suele colaborar. Es profesor en la University of Notre Dame of South Bend, Indiana-USA, y profesor de Dirección Coral en el G. Cantelli Conservatory of Novara. Enseña Psicoacústica en el Mediterranean Centre of Arts-Therapy, es Maestro en Musicoterapia y ha enseñado Vocalidad coral en el F. Cilea Conservatory of Reggio Calabria. Es profesor de canto en Sedes Sapientiae International College in Rome, donde también es director del Departamento de Música, y ha enseñado en Pontifical French Seminary, the Pontifical College of Saint Paul y la Italian Academy of Opera. A estado al frente del Italian Centre Ward Method of Musical Instruction. Desde 1987 ha enseñado Vocalidad y Dirección Coral para la Italian Association S. Cecilia. Desde 1991 ha sido president de Choral Conducting at the Pontifical Institute of Sacred Music in Rome. Email: marzilliwalter@gmail.com

Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela

