



# Para sonar mejor

Primera parte

*Erzsébet Mészáros Szönyi*

## Dirección coral

### Conceptos y ejercicios prácticos

La primera parte del artículo habla de las exigencias que tiene el profesional de la dirección coral, la preparación y desarrollo de un ensayo, las condiciones físicas y fisiológicas del dirigir eficaz y finalmente aspectos técnicos respecto a los movimientos de la mano derecha en su papel de marcar o "dibujar" los compases, dar avisos y entradas. La segunda y última parte del artículo aparecerá en A CONTRATIEMPO 3 y enfrentará el trabajo que le corresponde a la mano izquierda, cambios de tiempo, dinámica, carácter, y en general la actitud ante lo propiamente artístico del dirigir.

Directora de coros de nacionalidad húngara. Vino a Colombia en 1985 y desarrolló una intensa actividad como directora (Coro Experimental del Departamento de Bellas Artes de la UPN y Coro Estable de Colcultura, ambos en Bogotá) y como pedagoga (profesora de la materia en la UPN y numerosos talleres de dirección coral en todo el país). En agosto de este año regresó a Hungría pero nos dejó la enriquecedora experiencia de conocerla como persona y como profesional, y este artículo, fruto de uno de sus talleres.

**N**o es tarea fácil resumir los criterios que debe seguir un buen director de coro. Como en los otros terrenos de la vida, también en el caso del director coral las exigencias se modifican continuamente, casi día a día y no sólo el tiempo sino también el lugar es un factor que plantea requerimientos especiales al director de coro. ¿Cuáles son hoy las exigencias para el director de coro? Zoltán Kodály resume en cuatro puntos los caracteres distintivos:

- 1.) Oído instruido
- 2.) Inteligencia instruida
- 3.) Corazón instruido
- 4.) Mano instruida

Veamos cuáles son las capacidades y los estudios preliminares que necesita uno tener para que pueda ponerse delante de un coro: ha de tener imprescindiblemente oído sensible, facilidad para leer partituras y sentido para la sonoridad vocal. Además, muchas experiencias de música viva, adquiri-

das principalmente en salas de conciertos y en teatros de ópera. Son particularmente útiles las experiencias que pueda conseguir como miembro de coro el futuro director. Tiene que entender de la voz humana para que pueda corregir de forma idónea las fallas técnicas del canto. Es importante que sepa tocar el piano (aún cuando no obligatoriamente a nivel profesional) pues es indispensable para los estudios de armonía y para desarrollar la capacidad de leer partituras. Con ejercicios progresivos tiene que desarrollar su memoria musical, puesto que le tocará dirigir sin partitura, de memoria. Para la interpretación artística es absolutamente necesario que se conozca el arte y el estilo de las diferentes épocas. El director de coro debe, aparte de ser buen músico, presentar las capacidades del buen pedagogo: tiene que encontrar la relación humana adecuada con los miembros del coro, pero, al mismo tiempo, tiene que asegurar la disciplina, garantía del trabajo eficaz. Además, tiene que desarrollar una técnica de dirección de gran nivel que se apta para todas las expresiones posibles.

Vemos, pues, que no son pocas las exigencias a las cuales el buen director de coro tiene que responder, pero el buen resultado y el gozo multiplicado en la comunidad le compensan abundantemente por el trabajo y esfuerzo realizados.

¿Cuál es, en suma, el objetivo del dirigir? Es el medio por el cual el director puede inducir o, por decir así, conducir a su coro para que exprese totalmente la música que vive dentro de él.

El trabajo del director no comienza en el ensayo, sino mucho antes, con *la preparación*. El director del coro debe conocer minuciosamente las obras escogidas al llevarlas ante el coro. Debe tener una concepción determinada acerca de la interpretación definitiva de las obras y, teniendo a la vista este objetivo debe dirigir

conscientemente los pasos iniciales y posteriores que se necesitan para una realización óptima. Debe programar, de acuerdo a la forma de progreso deseado, las tareas a realizar en todos y cada uno de los ensayos. No obstante, tiene que saber renunciar a sus planes previos, sustituyéndolos con algo nuevo de manera improvisada, siempre y cuando en el transcurso del ensayo el objetivo previamente fijado se muestre pesado o poco conveniente. Improvisar en el ensayo sólo lo podrá hacer el que esté preparado para una variedad de posibilidades y que, contando con su sabiduría y experiencia profesional, sea capaz de tomar decisiones rápidas sobre las tareas y los métodos necesarios. Por consiguiente, el director del coro tiene que ser —como ya he mencionado— no sólo un músico bien preparado, sino también un buen pedagogo que sea capaz de manejar a personas de los más diversos temperamentos en el debido lugar y con las debidas palabras, de tal manera que pueda activar, en beneficio del objetivo común, toda la colectividad. La disciplina en el ensayo depende en gran parte de lo interesante y lo variado que sea el ensayo. La repetición perpetua y mecánica resulta aburridora, y tarde o temprano llega a conducir a la indisciplina. Por eso, una de las leyes fundamentales del ensayo coral es que al repetir algo siempre hay que explicar el motivo, planteando cada vez nuevas tareas o metas.

En cuanto a la corrección de las fallas, es sumamente importante que no queramos corregir varias fallas al mismo tiempo, sino que comencemos siempre con la más grave, la más importante, hasta llegar así a las leves. El orden de importancia, en lo que se refiere a la gravedad de las fallas, es el siguiente: 1.) Falla de afinación, 2.) Falla de ritmo, 3.) Falla de texto. Todas las demás fallas pueden citarse sólo después de éstas. La enumeración infinita de las fallas es un recurso equivocado porque, de una parte, ésta puede desalentar a los cantantes, de otra parte al final de la enumeración



ya apenas se acuerdan de qué tenían que corregir en primer lugar. Es decir: ¡con menos podemos lograr más!

El trabajo de ensayo construido de una manera consciente, lógica e interesante no es suficiente si hace falta el contenido artístico; sin esto todas las otras condiciones de nuestro trabajo pierden el sentido. La manifestación y la transmisión vivencial de la experiencia por parte del director del coro deben tener un grado de intensidad tan alta, una sugestividad tan potente que su radiación no sólo llegue hasta los miembros del coro sino que también los active para transmitir esta experiencia haciendo participar de ella también al público. Este es el criterio del director-artista. El buen director puede traspasar a sus cantantes la intención y la voluntad de transmitir la experiencia. El sentido pedagógico del director del coro que posee marcada concepción artística se manifiesta en que, en la fase inicial del trabajo, no quiere realizar todas las cosas simultáneamente, sino en forma paulatina,

llegando a ser actuales solamente cuando se presente el desenvolvimiento definitivo. Pero, por otra parte, en cualquier fase del trabajo debe encontrar aquel gercmencito que, por pequeño que sea, puede significar parte fundamental de la expresión artística, impidiendo con esto que la materia enseñada se convierta en mecánica y rutinaria.

Ahora examinemos las *condiciones físicas y fisiológicas* del dirigir eficaz y moderno. Nuestro gasto de esfuerzo, durante el dirigir, será lo más económico si podemos utilizar tanto la fuerza muscular activa como el movimiento efectuado desde el hombro produce ademanes más eficaces. Es importante que dirigamos conscientemente las articulaciones de los hombros, de los codos y de las muñecas; el relajamiento ayuda mucho a superar la falla más frecuente: la rigidez. Estas articulaciones, durante el dirigir, tienen que estar en estado flexiblemente sólido o ligeramente sostenido. Podemos hacer ejercicios para cerrar y abrir las

diferentes articulaciones. Por ejemplo:

- 1.) Todas las (tres) articulaciones deben estar relajadas; la inercia total se hace valer en nuestros movimientos.
- 2.) Cerremos las articulaciones de la muñeca y del codo, sólo la del hombro está relajada.
- 3.) Cerremos la del codo.
- 4.) Cerremos las del codo y del hombro.
- 5.) Cerremos todas las articulaciones, en este caso los movimientos están efectuados por los músculos de la espalda y del pecho. Este movimiento que al dirigir se utiliza para emplear la mayor fuerza posible, es el llamado "brazo entero" que ofrece seguridad al director y para el público da la impresión de la firmeza.

¿De qué posición parte el dirigir? El brazo se levanta hasta el ángulo de 45 grados formando un ángulo obtuso con el antebrazo que está en posición horizontal.

La quintaesencia del dirigir es el *golpe*. Con esto medimos el tiempo. Lo que antiguamente fue indicado con efectos acústicos, en el dirigir de hoy se expresa silencioso, en forma visual. El golpe es tanto más seguro cuanto mayor es la unidad de los órganos que participan en el ademán, es decir, el brazo entero ya mencionado. En la práctica del dirigir se demuestra que el golpe resulta más claro para el conjunto (el coro o la orquesta) cuando el movimiento del brazo está imitando el de la pelota que se lanza, cae y rebota. Una de las características de eso es el ademán vertical. O sea, el golpe sólo puede ser eficaz si proviene de un ademán vertical. La utilización en diferentes proporciones de la fuerza muscular y de la inercia hacen referencia al carácter de la música. El órgano ejecutivo del golpe es la *mano*. Tenemos que poner nuestra mano en una posición con la cual los cantantes puedan percibir explícitamente el dirigir. Para lograr eso, la manera más conveniente es enderezar el dedo índice encogiendo, al mismo tiempo, en forma suave los otros dedos poniendo la mano en 45 grados entre las posiciones horizontal y vertical.



Esta posición de mano es clara, imperativa y sugestiva. Expresa inequívocamente nuestra voluntad, y es capaz de realizar prácticamente nuestra intención, por lo tanto, la llamamos *posición concreta de mano*. También existen posiciones abstractas, pero éstas pueden ser aplicadas solamente cuando la música ya está en marcha y avanzando casi por sí misma, y cuando queremos hacer sentir el carácter de la música con nuestro ademán.

También cabe hablar de la *colocación espacial de los golpes*. Estos se perciben sólo en el caso de que se pueda sentir de antemano dónde y cuándo van a llegar. Los cantantes esperan el golpe siempre en la misma altura. Debemos imaginar como si colocáramos los golpes siempre sobre una bandeja tenida en la mano izquierda. La velocidad del "rebote" de la mano derecha ya indica el movimiento o el "tempo" de la música. Puesto que resulta más que difícil seguir los ademanes anchos y de aspavientos, vale imaginarnos como si estuviéramos dirigiendo el coro a través de una ventanilla baja y estrecha.

Es importante también la actitud disciplinada. Sabemos por experiencia que los ademanes resultan mucho menos perceptibles y seguibles con un

fondo móvil. Para poder estar bien seguros de pie, debemos colocar los pies a poca distancia y a forma paralela entre sí. En la dirección artística se permiten pequeños desplazamientos los cuales siempre deben servir a la interpretación más profunda de la música.

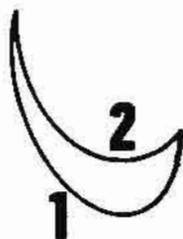
¿Cómo se transfigura el dibujo de compás según los diferentes tipos de compás? La colocación puntual de los golpes en el espacio es sumamente importante porque los cantantes a cada momento necesitan saber —leyendo de la posición de nuestra mano— en qué parte del compás estamos exactamente.

El dibujo de compás se forma al poner nuestros golpes en los diferentes puntos del plano de golpes, siempre hacia abajo. El primer golpe, el más pesado, parte siempre de una altura máxima y, como consecuencia, después del último golpe la mano debe volverse hasta esta altura máxima. Si entre el primer y el último hay otros golpes, la mano debe moverse a la derecha o a la izquierda, llegando por encima del siguiente punto de golpe después de haber dibujado un arco. El arco no puede alcanzar la altura máxima. Veámoslo gráficamente con los dibujos usados internacionalmente.

### Compases simples

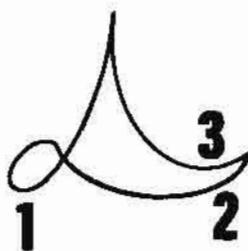
Compás de 2

4 :



Compás de 3

4 :



Dirigimos el primer golpe en seguida a la izquierda, en forma oblicua.

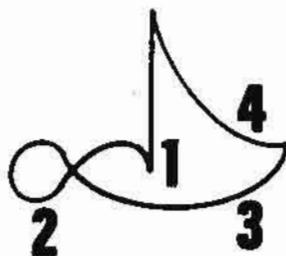
Si la música lo requiere, podemos unir así el compás de dos cuartos como el de tres cuartos en un solo golpe. En este caso, el rebote de la mano llega a la altura máxima después del golpe.

### Compases compuestos

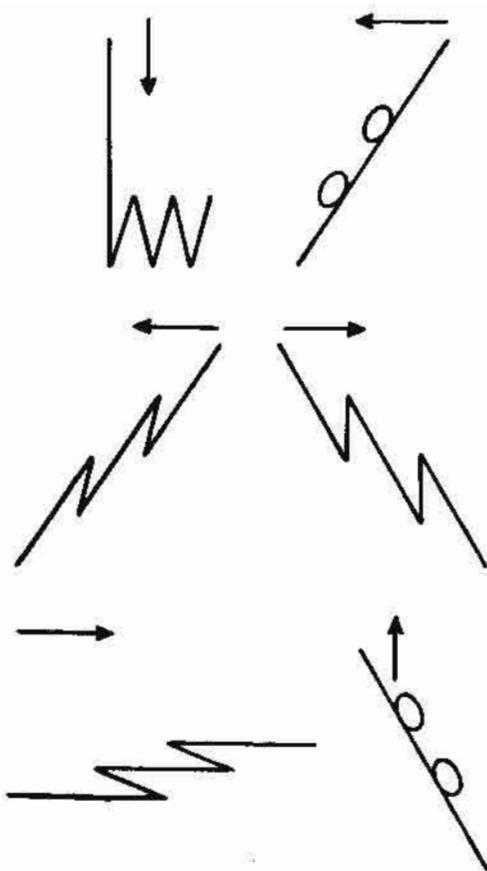
Es un principio general que el acento secundario debe caer al lado derecho del plano de golpes. Esto sirve igualmente para dirigir los compases de cuatro cuartos, de cinco cuartos, de seis cuartos, etc.

Compás de 4

4 :



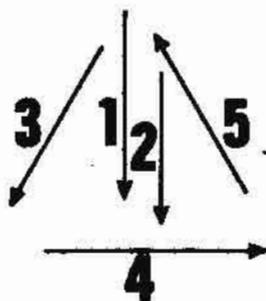
Para dirigir compases compuestos, tenemos que conocer la manera de marcar repetidas veces hacia la misma dirección. En dibujo podríamos ilustrar la así



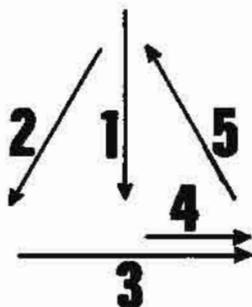
Compás de 5  
4 :

Los compases cinco, seis y siete se basan en el dibujo de compás cuatro, repitiendo unos movimientos de cierta dirección de éste. Como el compás cinco puede dividirse de dos maneras (2+3 y 3+2), se ofrecen dos maneras para dirigirlo:

3+2

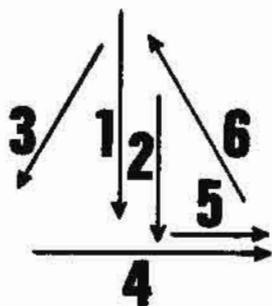


2+3



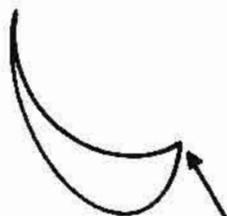
Compás de 6  
4:

Su división interna es 3+3, el acento secundario cae en la parte cuarta del compás:



Los compases cuatro, cinco y seis los unimos según el modelo del compás dos. En los casos de los compases cuatro y seis se presentan dos partes simétricas, en el del cinco, dos asimétricas (3+2 y 2+3). En este caso, en la parte de compás que contiene tres unidades, hay que esperar en el punto indicado

3+2





El compás 7, en la mayoría de los casos, lo dirigimos según el dibujo del 3 en división 2+2+3, 2+3+2 o 3+2+2. El compás 8 se presenta generalmente en división 3+3+2, 3+2+3 o 2+3+3. En tal caso el dibujo del compás 3 lo tomamos por modelo, asimismo en el del compás 9. En el caso del compás 12, tres golpes caen en cada punto de golpe del dibujo de compás 4.

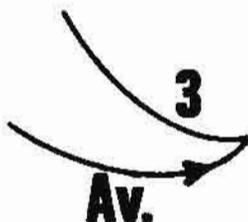
La dirección comienza con la llamada *posición preparativa*. El objetivo de esta posición especial es llamar la atención de los cantantes sobre el comienzo, determinar la altura del plano de golpes y ofrecer referencias sobre el carácter, el tempo, la intensidad, el tono y el mensaje de la música. La posición preparativa se toma solamente cuando el coro ya está esperando disciplinadamente ante el director. Si todas las condiciones están para comenzar el canto, levantamos el brazo hasta el ángulo de 45 grados, poniendo el antebrazo con una leve flexión, en posición horizontal. Todo eso tiene que hacerse con un solo movimiento. Con esta posición nuestras manos están levantadas a la altura del plano de golpes. El carácter de la música se determina por la manera (ligera o pesada, por ejemplo) de levantar el brazo y, además, por la expresión de nuestra cara. Durante la posición preparativa se requiere, antes que todo, la inmovilidad total, eso ayuda mucho a la concentración. De la posición preparativa solamente un tipo de ademán puede venir, el que llamamos "aviso" o, con otras palabras, ademán llamativo o preparación, lo que indica la inminencia de comenzar el canto; también lo utilizamos cada vez que queremos llamar la atención de los cantantes sobre algún cambio musical. por

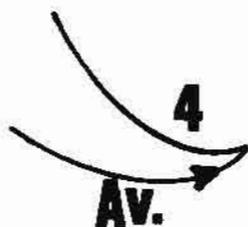
ejemplo: recomienzo después de silencio, hacer avanzar la voz que estaba sosteniendo el mismo sonido, cambios del tempo y de la dinámica, acentos. Examinemos detalladamente los diferentes tipos del aviso. Al aviso del comienzo de la obra se aplica lo mismo que a la posición preparativa: debe servir a la concentración y debe reflejar el carácter de la música. El movimiento de nuestra mano debe parecer al de la pelota que se lanza y rebota. El ademán ascendente parte con gran velocidad inicial, después, de grado en grado pierde impulso, en el punto muerto se para por un momento; el movimiento descendente llega al plano de golpes acelerado, siguiendo las leyes de la caída libre. El ademán generalmente en los alrededores del punto muerto cobra la expresión de contenido. Si el aviso se efectúa dentro del tempo de la obra, lo llamamos "aviso-tempo". Este se usa generalmente en caso de tempo lento; en cambio, cuando se trata de obras más rápidas, tenemos que dejar tiempo para respirar, tomando en consideración las limitaciones de los cantantes al respecto, es decir, en este caso el aviso es más lento que el tempo. En tal evento, con lo corto del ademán se siente la velocidad del tempo, o sea, al final del ademán ascendente breve y rápido nos paramos un poco y luego damos un golpe enérgico.

El aviso lo damos en dirección vertical, si la música comienza en la primera parte del compás.

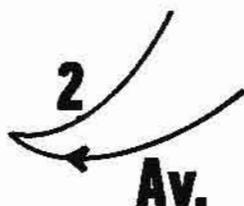
Examinemos los tipos más frecuentes del aviso que se desvían de la dirección vertical:

— Último tiempo en compases 3 y 4:

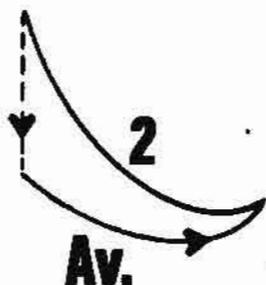




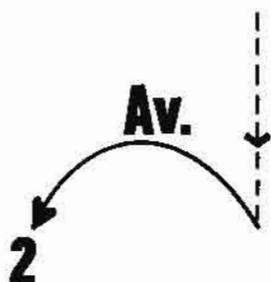
— Segundo tiempo en compás 3; tercer tiempo en compás 4.



— En el caso del segundo tiempo en el compás 2 tenemos que hablar del ademán preparativo. Lo señalamos con línea entrecortada. Este ademán es totalmente opuesto al aviso, es decir, es indeciso y vago, como provocando expectativa.



— Segundo tiempo en el compás 4:

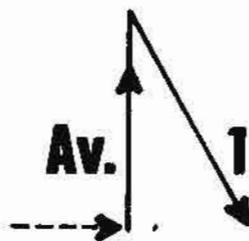


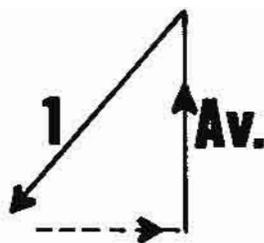
Si tenemos que comenzar con un sonido más corto que un tiempo de compás, hemos de avisar, en todo caso, en el mismo tiempo; a excepción del aviso de semicorchea, que podemos anunciarlo prácticamente como el próximo tiempo del compás. Por ejemplo:



— Última corchea en el compás (por ejemplo: )

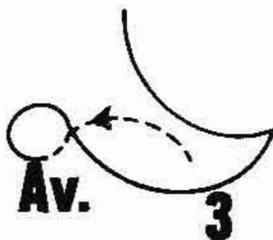
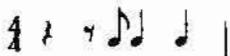
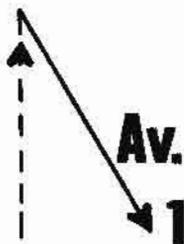
En estos casos el ademán preparativo cobra una importancia especial, asegurando la debida preparación de los cantantes, y el tiempo suficiente para tomar aliento.





— Comienzo después del primer golpe  
(segunda corchea del compás)

Por ejemplo:



“Sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura es la gran cosa. Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo; primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum, tum del tambor... Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que quiero oír es el tambor”.

Rulfo, Juan  
“Macario”, en *Pedro Páramo y El llano en llamas*.  
México: Seix Barral, 1984, p. 117.