

Segunda y última parte

Erzsébet Mészáros Szönyi

Dirección coral

Conceptos y ejercicios prácticos

La primera parte de este artículo apareció en A CONTRATIEMPO 2. Allí se trataron aspectos como las exigencias del profesional de la dirección coral, la preparación y desarrollo de un ensayo, las condiciones físicas y fisiológicas del dirigir eficaz y aspectos técnicos respecto al papel que cumple la mano derecha en la dirección. Esta segunda y última parte aborda el trabajo que realiza la mano derecha, los cambios de tempo, dinámica, carácter... y en general el enfoque propiamente artístico de la dirección coral.

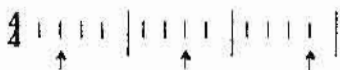
Examinemos ahora el funcionamiento de la mano izquierda que desempeña un papel sumamente importante en el servicio de la interpretación musical. Su funcionamiento es parecido, en muchos aspectos, a la dirección de la época de la música gregoriana, a la llamada "kheironomía". Su tarea más primitiva es el ademán de apuntar que, en su función, concuerda con el aviso de la mano derecha pero, no estando pendiente del dibujo de compás, nos permite indicar dirección. Este ademán lo hacemos generalmente con la palma de la mano vuelta hacia noso-

tros mismos, con los dedos flexibles, como concediendo la palabra a la voz respectiva.

La mano izquierda, además de dirigir el aviso, juega un papel de mayor grado interpretativo y matizante. Por ejemplo, destacar las voces importantes, poner en segundo plano las secundarias (con la palma vuelta hacia abajo, con un gesto preventivo), expresar la dinámica o mantener los sonidos sostenidos con mano inmóvil.

¿Cuándo son eficaces los movimientos de la mano izquierda? Cuando no estorban el trabajo de la mano de golpe. Si está en posición de tranquilidad su intervención resulta más llamativa. Sus Movimientos son independientes de los de la mano derecha. Para lograr eso podemos hacer diferentes ejercicios. Mientras que la mano derecha está dirigiendo algún determinado tipo de compás, la izquierda hace un movimiento rotativo uniforme, y se adelanta levantándose con un moverse continuo y uniforme, retirándose después; o, de una posición estática, avisa y da golpes en diferentes partes de compás, a diferentes direcciones.

Por ejemplo:



Si durante la marcha quiero indicar la conclusión de un sonido o de una frase, lo hago con la mano izquierda. El ademán concluyente también es golpe que indica el momento de terminar el sonido. Para no tomar de sorpresa a los cantantes se necesita prepararlos, en este caso con un movimiento hacia la izquierda, en el punto culminante toma arranque y vuelve al punto de partida con un golpe agudo.



El ademán concluyente debe expresar el carácter de la música. Al final de la obra la mano derecha también puede hacer este ademán concluyente, como imagen reflejada. En lugar del ademán rotativo podemos utilizar un golpe fuerte, por ejemplo, al finalizar acordes altisonantes, en este caso la mano cae debajo del plano de golpes y, después de un intenso rebote, se pone en posición de tranquilidad. Por supuesto, al finalizar una música lenta y amortiguada el golpe no es tan fuerte.

¿Cómo se expresa el ritmo durante el dirigir?

Al dirigir, podemos expresar el ritmo con los medios siguientes:

- ★ Cambio de la velocidad del rebote
- ★ Cambio de la altura del arco
- ★ Inmovilización relativa de la mano
- ★ Inmovilización absoluta de la mano.

- En el caso de negras iguales, en legato : arco bajo.
- Negras, staccato : rebote rápido.
- Un tiempo con muchos valores (p. e.: 4) : arco alto.

- Síncopa : dos golpes fuertes
- : golpe fuerte en el segundo tiempo
- : El primer tiempo: golpe fuerte
El segundo tiempo: sin golpe
- Sonido largo : un ademán indicador solamente con la muñeca.

¿Cómo es el caso de las notas con calderón? El calderón puede aparecer sobre nota, sobre silencio y sobre barra. Si el calderón se encuentra sobre una nota, entonces, según la necesidad, iniciamos la música simultáneamente con el ademán concluyente de la mano izquierda o después de una pequeña pausa. Si después de la nota con calderón aparece un silencio, tenemos que hacer el ademán concluyente en la primera parte de compás del silencio. Si el calderón está sobre el silencio, entonces la mano se para en la primera parte de compás del silencio, para iniciar luego con un aviso. En el caso de que el calderón se encuentre sobre la barra, entonces tenemos que suspender la música en la parte anterior de compás y, después del paso del tiempo necesario, dar el aviso.

¿Cómo expresamos los cambios del tempo al dirigir? ¿Con qué movimientos podemos hacer sentir el tempo que queremos lograr? Antes ya vimos que no podemos dar el aviso siempre en tempo, pero el rebote del golpe que sigue al aviso puede indicar el tempo. Esquemáticamente así podemos resumir las posibilidades de indicar el tempo:

- tempo muy rápido : rebote rápido, con arco pequeño
- tempo muy lento : rebote lento, con arco grande

tempo
medio-rápido
(ritmo dinámico
y rico)

: rebote rápido,
con arco grande

tempo
medio-lento

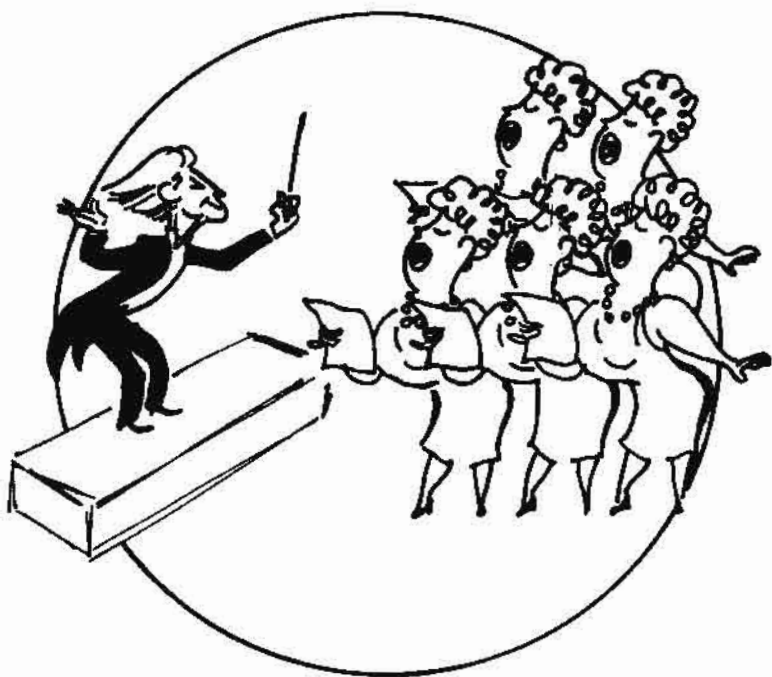
(música tranquila) : rebote lento,
con arco pequeño

Es importante que ni en tempo uniforme golpeemos siempre en forma igual porque podría hacerse monótono. Una vez logrado el tempo necesario, dirijamos con movimientos más pequeños, más reservados, y concen-trémonos en la expresión de la dinámica y del carácter de la música. Los cambios del tempo exigen intervenciones muy decididas, sea súbita o paulatina la disminución o la aceleración de la música. En el caso de que un silencio o calderón anteceda al cambio, hay que dar el aviso en el nuevo tempo. Si el tempo más lento

llega sin silencio, entonces no tenemos posibilidad de alargar temporalmente el aviso; por consiguiente, utilizamos el alargamiento en el espacio y colocamos el golpe debajo del plano de golpes rebotando luego bien alto. Por ejemplo: Meno mosso.

Al cambiar en tempo rápido actuamos al contrario, con un movimiento especialmente reducido indicamos el cambio. Para lograr eso debemos pararnos por un momento en el punto del rebote. Por ejemplo: Piú mosso.

El otro tipo de los cambios del tempo es la transición gradual. Disminuir la velocidad se traduce, en el idioma de la música, "ritardando" o "ritenuto" o "rallentando" o "allargando". En el dirigir se necesita una técnica especial para frenar la música. No es suficiente disminuir la velocidad de los movimientos. Todos los cambios tienen que ser preparados por ademanes llamativos. Puesto que en el caso de la



disminución gradual en cada parte del compás suceden cambios haciéndose cada vez más lento que el anterior; a cada parte del compás tenemos que dar aviso, o sea, aumentamos el peso de los golpes y en el punto culminante del rebote disminuimos considerablemente la velocidad, proporcionamos movimientos más grandes en espacio y en tiempo.

La otra manera de disminuir la velocidad es que la mano se para por un momento en el punto de golpe y da un aviso en la parte siguiente del compás. Eso es conveniente cuando la música está compuesta de mayores valores rítmicos. En cambio, al dirigir un ritmo más rico, en lugar de parar la mano damos dos golpes dentro de una parte del compás, lo que se llama división.

La división no modifica el dibujo de compás, sólo repite el ademán. según el carácter de la música, podemos hacer la división con la muñeca o con todo el brazo. En caso de aceleración gradual, como por ejemplo en "acelerando" o en "stringendo", tenemos que acortar progresivamente nuestros movimientos, y si los movimientos rápidos ya resultan incómodos y causan rigidez, debemos hacer reducción. Por ejemplo: $\frac{4}{4} \rightarrow \frac{2}{2}$

¿Cómo señalamos nuestras concepciones de la *dinámica*? En cuanto a la técnica, tenemos diferentes recursos. Podemos utilizar tanto la mano izquierda como la derecha. Si queremos expresar con la mano derecha el cambio dinámico, en caso de amortiguamiento gradual, es decir, en "decreciendo", tenemos que acercar nuestros movimientos cada vez más a nuestro cuerpo, mientras que en "crescendo" sucede lo contrario.

En caso de cambio súbito —súbito forte o súbito piano— este movimiento de locomoción será rápido, brusco. Con nuestra mano izquierda, con la

modificación de la posición de la mano y del brazo podemos indicar nuestra intención de la dinámica. La mano con la palma vuelta hacia abajo provoca un efecto calmante, apaciguante; con la palma vuelta hacia arriba exige fuerza, intensidad. Estos efectos quedan aumentados con el acercamiento o distanciamiento del brazo en relación con el cuerpo. Al dirigir creciendo, la mano izquierda se aleja uniformemente del cuerpo; al decreciendo, se acerca a él en la misma forma. Hay que tener cuidado de que el movimiento de la mano izquierda no estorbe el dibujo de la derecha.

¿Cómo se refleja el carácter de la música en el dirigir? El dirigir es de gran valor cuando, además de hacer sentir el tempo, el ritmo y la dinámica, puede representar muy claramente el carácter de la música. ¿Cuáles son los recursos que tenemos para lograr eso?

1.) Teniendo en cuenta el trabajo de la mano derecha: la ligereza o la gravedad del brazo; su movimiento impetuoso o dibujado; el movimiento de todo el brazo o los ademanes autónomos del antebrazo y de la mano; la gravedad o suavidad del golpe; la agudeza o el carácter palpante del mismo; la velocidad, la altura y la anchura del rebote.

2.) La capacidad de formar la melodía y la capacidad interpretativa de la mano izquierda.

3.) La fuerza expresiva de los ojos y de la cara.

4.) La inmovilidad, o cierta movilidad permitida de la cabeza y del torso.

La variación hábil de estos recursos conllevan como resultado la expresión explícita del carácter de la música.

La calidad de dirigir se determina no sólo por la música, sino también por el conjunto disponible. De manera diferente dirigimos a un conjunto grande



que a un coro de cámara; de manera diferente las obras "a capella" que las acompañadas. El canto de los solistas lo dirigimos con pequeños ademanes. Si al canto del solista le sigue la entrada del coro, hay que tener cuidado de avisar al coro con anticipación.

Todo de lo que hasta ahora hemos hablado, es sólo una parte del trabajo del director de coro, es la técnica del dirigir. Aún cuando los movimientos sean perfectos, solamente pueden llevarnos al éxito, si están relacionados con un trabajo consciente y metódico de ensayo. El director de coro tiene que escoger cuidadosa y conscientemente las obras que piensa ensayar, teniendo en cuenta las capacidades del coro, la ocasión durante la cual la obra se presentará y, obviamente, tiene que cono-

cer a fondo la obra, preparándose para las posibles dificultades. Tiene que desarrollar, con un trabajo continuo y consecuente, la voz de sus cantantes, al igual que, con ejercicios de entonación, su oído. No es suficiente que la obra se interprete en voces hermosas, bien entonada y ajustada rítmicamente; también hay que llenarla con contenido artístico.

¿Cómo es la tarea del director al respecto? Que con la ayuda de su fantasía artística, siguiendo los pasos del poeta y del compositor, pinte, a partir de la obra, muchas imágenes sugerentes y llenas de color. Así puede acercar a la vida la situación, el pensamiento o el sentimiento en cuestión dentro de los cuales el cantante, como liberándose, será capaz de dar una

interpretación intensa, convincente, vivenciada. Para lograr eso, el director debe ver y saber más de lo que se expresa con palabras. Es decir, necesita una reserva de pensamientos. Esta reserva de pensamientos es como las raíces invisibles del árbol de las cuales el tronco y la copa visibles crecen. Las raíces invisibles necesitan, además, un gran pedazo de tierra para que el árbol, con una alimentación debida, florezca y se haga productivo.

Para terminar quisiera citar las palabras de un pedagogo-compositor húngaro, Dr. György Kerényi, acerca del buen director de coro:

— Si oyes cada una de las voces en el coro; si puedes enseñar en la partitura cualquier falla de cualquier voz;

— si con tu ser, con tu mirada, con pocas palabras (y no con vociferación de sargento) eres capaz de recuperar el orden en la masa del coro;

— si sabes hablar tranquilamente delante de muchas personas, explicando brevemente lo esencial;

— si sabes pensar en vez de la multitud; si puedes colocarlos hábilmente en el espacio (en ensayo, en concierto), en el tiempo (tienes coro mixto en el cual las mujeres pueden venir a las cuatro al ensayo, pero los hombres solamente a las seis), en equilibrio (tienes que hacer un coro de 21 mezosopranos, de 2 tenores y de 5 bajos), en paz (si se presentan discusiones y disensiones); si encuentras oportunidad para conocer a tus cantantes individualmente; si encuentras para todos el mejor lugar y el mejor papel;

— si sabes tratar la voz humana; la tuya para que pueda ser ejemplo, y la de otros de tal forma que corrijas sus fallas y les des buenos ejemplos; si te es *importante* la voz hermosa así como la buena obra coral;

— si los ritmos oídos internamente los puedes traspasar a los movimientos de tu mano; si sabes dibujar melodía con tu dedo, expresar “diminuendo” y ‘crescendo’, exigir aceleración, si con los movimientos de tu boca, con el juego de tu cara y de tus ojos eres capaz de arrebatarse a tus cantantes, desde el duelo mudo hasta el entusiasmo explosivo;

— si respetas y quieres las partituras; las quieres, es decir: conoces la literatura y la poesía del arte coral; coleccionas y escuchas las obras corales, anotas sus títulos, consigues sus partituras y las profundizas leyéndolas frecuentemente; las *respetas*, es decir: no transcribes piezas de piano para coro masculino, haces cantar cuarenta y dos veces obras de Orlando di Lasso antes que una sola vez tu propia composición, y en la tarima tampoco te pones a ti en el pedestal sino la obra;

— entonces naciste para ser director de coro. Y si además de todo eso posees la paciencia infinita de los grandes educadores para luchar con los elementos (como el labrador con la tierra), con la multitud de los pobres cantantes de oído y de voz falibles - entonces vete, establece y dirige un coro, y podrás decir, con el poeta Mihály Vörösmarty: “¡Vida!, brindo a tus dones; gracias, ¡esto sí es una fiesta, un trabajo de hombre!”.

