

Capítulo 15. LA TÉCNICA DEL ENSAYO

15.1. INTRODUCCIÓN.

La meta del coro es la interpretación de la música coral, y esta acción interpretativa tiene lugar, generalmente, en el acto que llamamos *concierto*.

Pero el concierto, en cuanto a duración temporal, es un acto relativamente breve, si lo comparamos con toda la larga etapa de preparación de las obras de dicho concierto.

Esta larga etapa preparatoria del concierto está constituida por una serie de reuniones de trabajo de los cantores con el director, que tienen lugar en la sede habitual del coro; estas reuniones se llaman *ensayos*¹.

El ENSAYO es la sesión de trabajo, habitual y laborioso, donde el coro se forma vocal y musicalmente, y se gesta la obra musical, desde su inicio, hasta ponerla en su mejor nivel interpretativo, que la conduzca con toda plenitud y alegría al momento esperado del concierto público.

Como los ensayos ocupan el gran tiempo de la actividad coral, la meta es que se llegue a gozar y disfrutar del trabajo, o sea del ensayo, tanto como del concierto. No compensa invertir diez, veinte, o cincuenta horas de preparación sufrida y tediosa, para disfrutar al final una hora. No se deben necesitar conciertos frecuentes para mantener la ilusión del Coro.

El interés de la programación a preparar, y la pedagogía del ensayo deben ser suficiente aliciente para que los cantores tengan buen ánimo para ensayar y perfeccionarse, más que la abundancia de conciertos, que conlleva una repetición tediosa del mismo repertorio, con la consiguiente falta de interés por perfeccionarlo.

15.2. EL LOCAL DE ENSAYO.

Uno de los principales problemas que un coro debe resolver (si no el principal) es la búsqueda del lugar adecuado para su trabajo. Si el coro tiene una entidad social, cultural, o económica que lo patrocina, o a la que pertenece, a ella corresponde la responsabilidad de dotar a su coro del local adecuado para su trabajo. En caso contrario, los fondos económicos que el coro tenga, o pueda conseguir, deben emplearse, sobre todo, en tener una sede adecuada para

¹ En algunos países de Centroeuroa se designan con una palabra equivalente a *prueba*.

ensayar, con las condiciones físicas, ambientales y de infraestructura necesarias para realizar bien y a gusto su trabajo, pues de ellas va a depender su rendimiento y, por tanto, su calidad y buen hacer musical.

A pesar de lo anterior, la consecución de un local idóneo de ensayo, en un colectivo de aficionados, es algo muy difícil en la práctica, por lo que cada coro ensaya donde puede, en cualquier sitio, a veces en pésimas condiciones: un salón de actos con “cómodas” e inamovibles butacas, una iglesia con mucha resonancia y poca luz, un aula de clase en la que penetra el ruido exterior del campo de deportes, el salón de la casa de un cantor, por el que pasan los familiares y los niños juegan...

Estos y otros locales por el estilo se aceptan porque, en general, se ceden gratuitamente. Pero, al final, el coro siempre será un colectivo molesto para los titulares de estos locales, por muy educados y disciplinados que sean los cantores. Y siempre se seguirá planteando la necesidad de búsqueda del local ideal.

Es por eso que, a pesar de la práctica habitual, bastante negativa, se debe proponer la utopía de conseguir este local digno del colectivo coral, e idóneo para su peculiar trabajo.

REQUISITOS DEL LOCAL DE ENSAYO.

15.2.1. Ubicación. Idealmente el local de ensayo de un coro debe estar en un lugar céntrico con respecto al domicilio o trabajo de los cantores; con fácil acceso y aparcamiento; que evite retrasos o absentismos derivados de la escasez de medios de transporte, de problemas de aparcamiento, climatológicos, como la lluvia.

Lo mejor es que la sede del coro esté en el mismo centro de trabajo o de actividad de los cantores.

15.2.2. Proporciones. Las dimensiones del local dependen el número de cantores. Ciertamente se necesita un local bastante amplio en extensión y en volumen, pensando en cualquier tipo de coro, incluso un coro de cámara, por la peculiaridad de la colocación coral², y por el volumen sonoro que se produce.

Los salones demasiado pequeños son antifuncionales, por no poder desplegar la colocación requerida de los cantores, o porque obligan a cantar siempre muy suave porque se saturan de sonido. No debe olvidarse que, si siempre se trabaja bajo unas ciertas condiciones, cualesquiera que ellas sean, de fuerza, de suavidad, de mala colocación, de resonancia, de sequedad sonora, etc. estas condiciones llegan a crear un determinado hábito que marcará la sonoridad o las interpretaciones del coro.

De la misma manera los salones demasiado grandes también son antifuncionales, sobre todo porque las grandes dimensiones no favorecen la concentración necesaria para un trabajo concienzudo, y el coro se acostumbra a cantar fuerte para llenar de sonido un local así.

² Véase el capítulo siguiente, sobre la colocación del Coro.

15.2.3. **Condiciones acústicas.** Como es lógico, las condiciones acústicas son importantísimas, no sólo para el trabajo, sino para la formación de la sonoridad del coro. Por la razón antes dicha de hábito o costumbre, el coro va a cantar en el concierto como está *acostumbrado* a hacerlo en los ensayos.

El coro es un instrumento musical nacido en el templo, local normalmente amplio y resonante; y esta característica de una moderada resonancia va muy bien para la música coral, así como es nociva para la claridad de la música instrumental.

Ahora bien, el ensayo habitual en un local con resonancia amplia, una iglesia por ejemplo, es totalmente desaconsejable, pues crea maneras defectuosas: se descuida la técnica respiratoria (la música suena muy ligada); se descuida la fusión acústica o empaste de las voces (todo suena muy redondo y conjuntado); se descuida la atención para afinar bien y no bajarse (los acordes se funden uno con otro y esto ayuda a conservar la altura); se descuida la precisión métrica (los diseños rítmicos se confunden, los sonidos breves se acumulan, y los silencios breves se ocultan), etc. Un coro acostumbrado a trabajar en este ambiente resonante, se encuentra incómodo al cantar en un ambiente acústicamente normal, y si la acústica del local del concierto es seca o poco sonora, se encuentra totalmente perdido: los cantores dicen que no se escuchan unos a otros, fallando totalmente la afinación y el empaste del conjunto.

Por el contrario, es pedagógicamente bueno que la sala de ensayo sea poco resonante, acústicamente hablando, tipo teatro o salón de actos. En esta acústica seca todo se nota, y el coro, y su director, se ven obligados a trabajar la afinación, el empaste de conjunto, el control respiratorio, la precisión y claridad rítmica, etc. El coro, acostumbrado a lo más difícil, porque es habitual para él, cantará bien en este tipo de locales, y cuando cante en una iglesia o local más resonante se encontrará especialmente cómodo, porque todo se le facilita.

15.2.4. El local de ensayo debe estar **aislado** de factores de perturbación, que distraigan a los cantores, como pueden ser ventanas al exterior, por las que los cantores ven pasar a otras personas, o ser vistos por ellas...; o que estorben el trabajo musical que desarrolla el Coro, como los ruidos externos de vehículos, maquinarias, voces del patio de deportes, etc.

Mientras se ensaya, la sala de ensayo no puede de ninguna manera utilizarse simultáneamente para otros usos, aunque sean silenciosos, como, por ejemplo, para que otro grupo estudie, o haga gimnasia, o entre o salga para recoger cosas...

15.2.5. La sala de ensayo debe tener una buena **ventilación**, para que la respiración del colectivo de cantores, base del canto, se realice normalmente y sin esfuerzo.

Quizá no sea necesario, pero, por si acaso, recordaremos que en la sala de ensayo está totalmente prohibido fumar, y no nos referimos al acto del ensayo³, sino en cualquier otro momento.

15.2.6. **Calefacción y refrigeración.** Las buenas condiciones ambientales ayudan a trabajar bien, sobre todo en el caso de un colectivo cuyas impresiones sobre el particular se comunican mutuamente, formándose una especie de malestar de conjunto, por el frío o por el calor, que se percibe evidentemente, y que cuesta vencer para poder trabajar bien.

³ Aunque parezca mentira, hemos sido testigos de ensayos en los que los cantores fumaban mientras cantaban.

Es buena la calefacción central por agua caliente, o la calefacción eléctrica, porque no consumen oxígeno; por el contrario, la calefacción por combustión es mala, porque sí consume el oxígeno necesario para la buena respiración.

La calefacción o refrigeración por corrientes de aire, caliente o frío, es mala, porque reseca la garganta.

Hablando de temperatura, es bueno recordar aquí el cuidado que los que se dedican al canto, aunque sean aficionados, deben tener con los cambios bruscos de temperatura, tanto en invierno (pasar de locales calientes al aire frío ambiental de la calle), como en verano (pasar del calor ambiental a un local refrigerado).

15.2.7. La iluminación de la sala de ensayo debe ser muy buena. En primer lugar, la buena iluminación crea un ambiente optimista: por el contrario, una sala o iglesia poco iluminada crea un ambiente lóbrego y triste, que invita a salirse.

En segundo lugar, se necesita buena luz para leer la partitura sin problemas por este aspecto (bastantes problemas tiene la partitura en sí para que, además, le sumemos problemas de visión).

La luz debe ser cenital, proyectarse desde arriba, para evitar las sombras que produce una luz venida desde la espalda. La luz frontal da sombra a la partitura y ciega al cantor.

El director debe estar en una zona muy bien iluminada para la perfecta visibilidad de sus gestos ¡y de su rostro!

15.2.8. Posición de los cantores.

Quizá el aspecto más característico de una sala de ensayo, bien preparada para lo que es, que no para otra función, es la naturaleza y colocación peculiar de los asientos que hay en ella.

Recordemos que la postura técnica del cantor, para el acto de cantar, es de pie.⁴ Pero en un ensayo se hacen muchas cosas: se aprenden diseños melódicos, o armónicos, con repeticiones a veces múltiples, se escuchan indicaciones del director, se estudia o canta mentalmente mientras otras voces aprenden su parte con las consiguientes repeticiones, etc. Mientras la obra está en una fase de iniciación, con los consiguientes problemas de lectura, entonación y ritmo, se puede estar sentado. Cuando la obra está en buena fase de su montaje, entonces se interpretará mejor de pie.

Para estas fases de los ensayos en las que se está sentado, las sillas deben ser rectas, para apoyar bien las caderas, los costados y, en ellos, el diafragma: se canta suficientemente bien así, con tal que el director recuerde la posición erguida del tronco. Si los asientos son, por el contrario, cómodos sillones o butacas de un teatro, los cantores están hundidos y muy bajos, cantando con mucha dificultad por la opresión del diafragma con las piernas; si son buenos cantores, nunca podrán sentarse; y si son malos, protestarán cuando el director mande ponerse de pie.

Lo mejor es dotar al local de ensayo de unas tarimas modulares, que puedan disponerse en forma semicircular, y con una, dos o tres alturas distintas, según las filas en las que deba disponerse el Coro.⁵

Las gradas de esta tarima serán tan anchas, que permitan poner sillas de la naturaleza

⁴ Véase el capítulo 12 sobre “La técnica de la voz”.

⁵ Véase el capítulo siguiente sobre “La colocación de los cantores”...

descrita para todos los cantores; mejor aún, unos bancos, con o sin espaldar, que formen parte de la estructura de cada grada, pues los bancos son mucho más ordenados que las móviles sillas. Estos bancos suelen ser algo incómodos, pero así invitan al deseo de ponerse de pie.

De esta manera se facilita el bien cantar y la buena visibilidad mutua entre el director y todos los cantores.

15.3. PLANIFICACIÓN GENERAL DEL TRABAJO CORAL.

El más o menos largo período de trabajo coral, desarrollado en sesiones, que llamamos ensayos, tiene dos objetivos necesarios: el primero es el adecuado rendimiento del colectivo coral progresando en la técnica vocal y en el aprendizaje e interpretación de la obra o las obras de un programa predeterminado, que se está preparando.

El segundo objetivo es la interpretación artística del programa ensayado en el acto supremo del coro: el concierto o cualquier otra forma de actuación pública.⁶

Para conseguir estos objetivos es muy importante la selección del repertorio a trabajar.

15.3.1. LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO.

La elección del repertorio, adecuado al coro, y a la actuación que se prepara, es un acto de responsabilidad del director del coro, quien deberá además, consultar a la Comisión Musical del mismo. Por lo demás, la búsqueda de este repertorio es una de las actividades más apasionantes y musicales que puede ejercer un Director.

El director tiene que buscar, de entre su biblioteca personal de partituras, o en archivos y bibliotecas que estén a su alcance, un conjunto amplio de obras que estén de acuerdo con la naturaleza del concierto o actuación pública; después tiene que hacer una selección de entre ellas, para escoger aquellas que se adecuan a las posibilidades técnicas del coro que dirige, en su estado actual. El conjunto de estas obras constituirá el PROGRAMA a trabajar durante este período.

Como es natural, para llegar a la selección final, el director tiene que disponer de un amplio número de partituras, pues en su búsqueda habrá desechado muchas de ellas por diversas razones: unas no le gustan, otras exceden las tesituras, otras son demasiado difíciles, o demasiado fáciles, u ofrecen problemas por el idioma, o por el número de voces, o por los *divisi...*, etc. Normalmente para elegir una obra, se han desechado diez.

Este trabajo, para nosotros apasionante, supone *leer* y examinar muchas partituras, mentalmente o al piano. Esta *lectura* musical no lleva consigo un conocimiento profundo de las obras, pero sí un conocimiento suficiente para su aceptación o su rechazo, que amplía la cultura musical y coral del director, que lo haga habitualmente, a unos niveles insospechados. Este trabajo es apropiado para la época de vacaciones del director, por ejemplo.

⁶ Véase el capítulo 19 sobre “La irradiación del Coro”.

Prescindiendo de cualquier problema de temática concreta, se puede proponer, para el que quiera aceptarlo, un plan general de obras, que busca una progresión en dificultades y en interés musical, de la siguiente manera:⁷

- Cánones, para practicar el unísono coral, que después se desarrollarán polifónicamente. (Con sólo cánones se pueden confeccionar programas temáticos, según la necesidad de la actuación; por ejemplo, renacentistas, barrocos, modernos, religiosos, sobre la Paz, la Música, los animales, la naturaleza, etc., por citar sólo algunos temas).
- Obras homofónicas breves y de armonía sencilla. Este tipo de obras se encuentran en cualquier época y escuela, y las hay de la temática más diversa, por lo que se pueden hacer múltiples programas a base de ellas. Sólo hace falta tener mucho repertorio y buscarlas.
- Obras de pequeño contrapunto, o contrapunto fácil y armonía sencilla. Estas obras se podrán encontrar, sobre todo en el Renacimiento, de género tanto sagrado, como cortesano.
- Obras de contrapunto normalizado o complejo. Son las que caracterizan a las grandes formas religiosas (motetes) y cortesanas (madrigales) del Renacimiento y Barroco.
- Obras homofónicas de armonía más evolucionada, como las que nos proporciona el Romanticismo.
- Obras homofónicas o contrapuntísticas de armonía difícil, como la literatura coral del siglo XX y contemporánea.
- Grandes formas corales de cualquier época y género: Misas, salmos, himnos, ciclos de canciones, obras sinfónico-corales, etc.

15.3.2. FRECUENCIA Y DURACIÓN DE LOS ENSAYOS.

Un coro estable se caracteriza por la continuidad de sus ensayos: ensaya habitualmente unos días fijos y predeterminados. Los grupos ocasionales, se reúnen a trabajar también ocasionalmente, cuando tienen que dar un concierto; después se disuelven, desaparecen, hasta una nueva convocatoria.

El que los ensayos sean *continuos, periódicos* (siempre en los mismos días del mes o de la semana), y *siempre a la misma hora*, crea un hábito en el trabajo y facilitan el que cada cantor los programe como parte de la actividad de su semana.

También es bueno que los ensayos sean *equidistantes* entre sí:

- Mensuales (un día fijo de cada mes, por ejemplo: el primer sábado). Es difícil ver el progreso en una continuidad tan dilatada.
- Quincenales (por ejemplo: los primeros y terceros sábados de cada mes).
- Semanales (por ejemplo: todos los sábados).
- Dos o tres días a la semana (buscando la equidistancia entre ellos, por ejemplo: lunes y jueves, o miércoles y sábado, mejor que dos días seguidos).

La duración de una sesión de ensayo será tal, que permita rendir bien al colectivo, sin

⁷ Este aspecto del repertorio será tratado con mayor profundidad en el capítulo 17: “El repertorio y la programación de los conciertos”.

llegar a la fatiga. Puede ser normal una duración de dos horas. Si el ensayo dura más de dos horas, como puede ser normal en coros que ensayan sólo semanal o quincenalmente, será necesario partirlo con un pequeño descanso.

Los grupos o coros pequeños trabajan con más concentración y exigencia que los grandes, por lo que el tiempo rinde mejor, pero probablemente se cansan más.

Lo más normal en un coro estable es tener dos ensayos semanales de dos horas de duración cada uno. Estos dos días de ensayo son para cada cantor.

El director, sin embargo, es posible que tenga que dar más de dos ensayos, si:

- Tiene que ensayar por voces separadas y no tiene jefes de voces que le hagan estos ensayos.
- Tiene jefes de voces que le hagan los ensayos por voces separadas, pero no tiene varias salas independientes, en los que estos ensayos se realicen simultáneamente.

A continuación se proponen varias propuestas de planificación de dos ensayos semanales, en el supuesto de que el coro deba tenerlos por voces separadas, según diversas disponibilidades:

1. Director con jefes de voces y cuatro salas de ensayo (Ensayos: lunes y jueves):

- Lunes: ensayo por voces separadas, cada una con su jefe de voz (el director supervisa, si es preciso los distintos ensayos parciales, o, si confía plenamente en sus jefes de voz, se dedica a su trabajo personal): Sopranos: sala 1ª.
Contraltos: sala 2ª.
Tenores: sala 3ª.
Bajos: sala 4ª
- Jueves: ensayo de conjunto con el director.

2. Director con jefes de voces y dos salas de ensayo (Ensayos: lunes, miércoles y viernes):

- Lunes: ensayo de dos voces, por ejemplo:
Sopranos: sala 1ª.
Tenores: sala 2ª.
- Miércoles: ensayo de las otras dos voces:
Contraltos: sala 1ª.
Bajos: sala 2ª.
- Viernes: ensayo de conjunto con el director.

3. Director con un subdirector y dos salas de ensayo (Ensayos: lunes y jueves):

- Lunes: ensayo en dos grupos de dos voces cada uno, por ejemplo:
Sopranos y Tenores: sala 1ª con el subdirector.
Contraltos y Bajos: sala 2ª con el director.
- Jueves: ensayo de conjunto con el director.

4. Director con o sin jefes de voz con una única sala de ensayo (Ensayos: lunes, miércoles y viernes):

- Lunes: de 19 a 20'30 h.: Sopranos (con el [la] jefe de voz o con el director).
de 20'30 a 22 h.: Tenores (idem).
- Miércoles: de 19 a 20'30 h.: Contraltos.

- de 20'30 a 22 h.: Bajos.
- Viernes: de 20 a 22 h.: Ensayo de conjunto con el director.

5. Director con o sin jefes de voz con una única sala de ensayo (Ensayos: todos los días):

- Lunes: Sopranos (con el [la] jefe de voz o con el director).
- Martes: Tenores.
- Miércoles: Contraltos.
- Jueves: Bajos.
- Viernes: Ensayo de conjunto con el director.

Y otras varias soluciones por el estilo se podrían proponer.⁸

15.3.3. FRECUENCIA DE LOS CONCIERTOS.

Ya ha salido en bastantes ocasiones, a lo largo de nuestro Tratado, que el momento supremo de un coro es el concierto. A él va orientado todo el trabajo coral. En él se realiza la música como arte sonoro en el tiempo sin posibilidad de retorno. En él se vuelca toda la responsabilidad del colectivo coral, director y cantores, para poner el máximo de su sabiduría y esfuerzo.

Por todo ello, el concierto es siempre un acontecimiento excepcional. Si el concierto se convierte en algo ordinario, normal, que no mueve a la responsabilidad o a la emoción artística, el coro ha perdido la meta que le mantiene el interés de seguir trabajando, ensayando.

Entonces queremos proponer como axioma, el que no se deban aceptar tantos conciertos, que quiten el interés por ellos, o entorpezcan la planificación y ejecución de un trabajo de ensayo constante sobre obras nuevas para el coro.

El período anual de trabajo del coro suele coincidir con el curso académico escolar: el coro comienza a trabajar en Septiembre-Octubre, y concluye su actividad con las vacaciones escolares del verano, alrededor del mes de Junio.

Este curso escolar o académico se divide en trimestres de trabajo, que concluyen cada uno con una fiesta más o menos importante:

- El primer trimestre (Septiembre/Octubre - Diciembre) termina con las fiestas de la Navidad.
- El segundo trimestre (Enero - Marzo) termina con la celebración de la Semana Santa.
- El tercer trimestre (Abril - Junio) termina con el Fin del Curso y las vacaciones de verano.

El coro debería tener un plan de trabajo coral para cada trimestre, de tal manera que, al final de cada trimestre, cuando éste está en su mejor nivel de madurez coral, pudiera ofrecer el resultado de ese trabajo en un concierto.

Nosotros queremos proponer a los directores, y así lo hemos institucionalizado con los coros que dirigimos, que el resultado del trabajo coral de cada trimestre esté coronado por un concierto, que podríamos llamar *oficial*, o *institucional*, para la entidad que patrocina el Coro, o a la que pertenece. Si el Coro es libre, y no tiene la tal entidad patrocinadora, organizará por

⁸ Pueden verse otros modelos de propuestas en A. Russo: *El Director de Coro*, pág. 78.

sí mismo estos conciertos trimestrales, para sus familiares, amigos y seguidores, o para darse a conocer cada vez más.

El Coro puede adquirir el compromiso libre, salvo fuerza mayor, de trabajar para ofrecer tres conciertos al año: Un concierto de Navidad, otro de Semana Santa, y otro que podría llamarse de Primavera o Fin de Curso.

El objetivo de este compromiso, además de corresponder con la entidad patrocinadora, si procede, es el obligarse a renovar constantemente el repertorio. Un coro de buena formación musical puede y debe preparar un programa nuevo cada trimestre, dando así renovado interés a sus ensayos y al público que lo sigue. Si el coro no puede renovar su programa totalmente, siempre podrá en un trimestre preparar unas cuantas obras nuevas y completar el concierto con obras cantadas en ocasiones anteriores.

No importa esta repetición de obras, pues el público es difícil que las recuerde por una sola audición, o incluso lo agradece para conocerlas mejor. Lo que importa para los cantores y el director es el esfuerzo de renovación, la ilusión de trabajar cosas nuevas y mejor hechas, que no vemos en muchos coros, cuya actividad está supeditada sólo a satisfacer las peticiones que surgen. Como estas peticiones son casi siempre del mismo sentido: cantar bodas, misas de fiestas patronales, o funciones religiosas de Cofradías de Semana Santa, etc. están siempre cantando el mismo repertorio, repitiéndolo en sitios diversos, en los que no se exige otra cosa al coro sino “hacer ruido” musical, pero nada que tenga relación con la calidad ni, mucho menos, con la preocupación de si han repetido ya cien veces la misma obra.

Si se acepta y se lleva a cabo esta propuesta de actividad, se comprobará que estorba al trabajo de ensayo que se lleva a cabo la petición de conciertos o actividades en medio del trimestre. Se procurará reconducir estas peticiones, si es posible, y agruparlas hacia el fin de cada trimestre, que es cuando el Coro está bien preparado para poder cumplir estos compromisos con calidad. Así, a un período de trabajo (un trimestre) sucederá un período de actividad concertística concentrada.

Si hay que satisfacer ciertas peticiones del tipo anteriormente citado, por necesidad de la economía del Coro, o por interés social o político, se cumplirá con ellas con un repertorio llamémosle *estándar*, que siempre estará justificado, con tal de que no estorbe la necesaria renovación de los programas.

De la misma manera, en los conciertos “no oficiales” que se deban aceptar, no es preciso estrenar repertorio: pueden programarse obras anteriores, dado que son conciertos ocasionales; o se les puede aprovechar para introducir en ellos obras nuevas de las que se están trabajando en esa época, como si se tratara de ensayos públicos de ellas, y perderles el miedo. La renovación del repertorio está exigida solo en el caso de aceptar el compromiso de hacer esos conciertos trimestrales, que van formando a un cierto público, que es constante y seguidor del Coro.

15.4. PSICOLOGÍA DEL ENSAYO.

15.4.1. ALGUNOS PRESUPUESTOS.

- El cantar, o pertenecer a un coro, no es un deber, ni un *modus vivendi*. Se canta por

placer; el cantor se adscribe a un coro por un compromiso libre, para poder satisfacer así su afición. Es una de las muchas modalidades del ocio.

- El cantor acude al ensayo y canta en medio de una vida personal, familiar, laboral o social, que suele tener bastantes componentes de fatiga, agitación, *estrés*...
- El cantor suele ser una persona bastante *ocupada* en su vida laboral y familiar; además suele ser una persona *preocupada* por las actividades de la cultura: le gusta la música, como es natural, y por tanto, los conciertos que pueda haber en la ciudad; pero también le suele gustar el teatro, las exposiciones, y otras cosas. Esto limita mucho su tiempo libre. No suele ser un *desocupado*, de los que siempre están en bares o juegos. Precisamente por eso buscó un coro.
- Por tanto, la actividad coral, y el ensayo, que es la actividad coral ordinaria, debe ser un acto de descanso, de ocio, de desahogo, de recreación: un medio para hacer la vida del cantor más dichosa.
- El director debe trabajar con espíritu de gozo, tranquilidad, compañerismo de equipo, amistad. Que se saque la impresión de haber aprovechado el tiempo, la compensación al esfuerzo de venir, de trabajar, la satisfacción de realizar una actividad gratificante.

15.4.2. ANTES DEL ENSAYO.

- El director debe tener un conocimiento profundo de las obras que pretende trabajar anterior al ensayo. Jamás debe leer a primera vista una partitura ante el Coro, a no ser por un imprevisto muy excepcional. Cuando el director improvisa lo pasa muy mal, los cantores lo notan, y se pierde mucha eficacia del ensayo.
- El director debe planificar cada ensayo concreto: los ejercicios técnicos con los que comenzará; la obra, las obras, o las secciones de obras que quiere trabajar; la metodología que va a emplear en ellas, según su estado de aprendizaje; deberá prever los problemas posibles que se presenten, y las soluciones para ellos; los avisos y comunicaciones que deba dar, etc.
- El director acudirá al ensayo con espíritu positivo, y con el propósito de conseguir un avance en la preparación de las obras.
- El director deberá llegar a la sala de ensayo antes de la hora de comienzo para preparar la sala, y establecer contacto humano y amistoso con los cantores que van llegando. (En el caso del coro profesional, estos últimos extremos no se suelen contemplar.)

15.4.3. COMIENZO DEL ENSAYO.

- El ensayo debe comenzar a la hora prevista. De la misma manera también debe acabar a la hora prevista.
- Los cantores ocupan sus sitios habituales, o el director avisará de otras colocaciones que desee, para empezar a trabajar.⁹

⁹ Como se verá en el capítulo siguiente, el Coro no siempre se dispone de la misma manera.

- Se comenzará siempre invitando a la distensión corporal, a poner la respiración en orden (diafragmática); seguirán una o varias series de ejercicios técnicos, para calentar las voces, avanzar en la calidad vocal y, de camino, ir centrando el ambiente general disperso y la atención particular de cada cantor.
- Cuando se terminen los ejercicios técnicos previstos, las voces ya están calientes y colocadas: se debe evitar que los cantores hablen a continuación, pues las voces se descolocan, y la atención, ya centrada, se vuelve a descentrar, estando de nuevo como al principio.

15.4.4. CURSO DEL ENSAYO.

Es el tiempo de trabajo musical efectivo sobre las obras del programa que se prepara. Es un espacio en el que predomina la cabeza: lo técnico, lo científico. Pero debe darse lugar a través de él para que surja en algún momento la emoción artística. El director siempre pedirá la musicalidad, más que la simple lectura de notas. Cuando se consiga un momento de arte musical, el coro se sentirá impresionado, y el director deberá comentarlo favorablemente ante todos.

Como en los apartados anteriores, se esbozan una serie de criterios, que no pueden ser imperativos, pero sobre los que será bueno reflexionar, para que el director aplique los que estime que le son útiles para su objetivo. Estamos convencidos de que el trabajo coral, como cualquier otro trabajo, debe tener su ascesis y, si se quiere, su reglamentación, para que la reunión coral sea realmente provechosa y efectiva. Para los cantores, y para un posible o real espectador, un ensayo debe ser una sesión de trabajo serio, y no un gallinero en el que cada cual puja por hacerse entender.

- El **silencio** debe ser una característica de este trabajo musical. El director debe exigirlo siempre, tanto para cantar, como para escuchar sus indicaciones, o las posibles preguntas o sugerencias de los cantores.
- Necesariamente sobre la marcha del ensayo el director va haciendo sugerencias, o marcando observaciones históricas u orientaciones interpretativas. Sobre estas **sugerencias y observaciones del director** debe tenerse presente:
- El director debe hablar menos y cantar más. A veces el director explica mucho cómo quiere el carácter o articulación de un pasaje musical; sería más eficaz el que lo cantara adecuadamente.
- El director debe hablar con voz reposada, que invite a los cantores al silencio y a la concentración, y no con voz fuerte o nerviosa que, a su vez, provoca tensión y desconcentración.
- Una observación es obligada y, sin embargo, rara vez la oímos: Al comenzar a ensayar una obra nueva, el director debe presentarla con alguna noticia de su autor y de la forma de la obra; motivarla en sus diversos aspectos; la relación que tiene con programa que se prepara.
- Las observaciones del director deben ser oportunas, claras y concisas; deben de ser fuente de formación técnica, histórica, estilística, etc. para los cantores.
- Al corregir, será bueno pensar que se dirige a personas que, en general, ponen toda su

buena voluntad y sabiduría en lo que están haciendo; lo que está saliendo mal debe considerarse normal en una fase de preparación de la obra: por eso se ensaya; lo que falte de técnica o buen hacer puede ser culpa del director, que no ha sabido transmitir interés, técnica, estilo, ...

- El director no se enfadará, como si estuviera ante un ejército de enemigos y, por supuesto, jamás faltará al respeto a la dignidad de los cantores: esto deberá ser imperdonable.¹⁰
- La amabilidad y educación del director no supone dejar pasar los defectos. Siempre interrumpirá, corregirá, y tratará de conseguir aquello que quiere.
- Es mejor no personalizar un fallo, aunque pueda saberse la persona que lo ha originado; puede ser humillante para ese cantor. Es mejor, al corregir, generalizar en la cuerda en la que se ha producido el fallo; decir “las sopranos” (o “alguna soprano”), o “los tenores (o “algún tenor”) han hecho esto, y deben hacer esto otro”.
- Siempre que el director quiera repetir una obra o fragmento, deberá dar la razón de su repetición. A veces, la razón será para comprobar que *la flauta no sonó por casualidad*, reafirmarse en la interpretación, o madurarla.
- No se debe comenzar siempre la obra por el principio, pues las primeras frases de la obra se ensayan muchas veces, mientras las frases finales se ensayan muchas menos, y eso se nota en su debilidad interpretativa. En otras partes de este tratado se ha hablado de la división de la obra en secciones; pues bien, es bueno comenzar de cuando en cuando en cualquier sección media o final, para afianzarlas, o no repetir inútilmente algo que ya se sabe.
- Como es natural, para ensayar una corrección concreta, se comenzará en la frase en la que se halla esa dificultad: no al principio de la obra, pero tampoco exactamente en las notas que son objeto del problema. El Coro requiere un contexto armónico fraseológico para producir su sonido, y no puede decirse, como a la Orquesta: “Comenzamos en el compás X”, sin más; se debe comenzar siempre al principio de una frase, que tenga un sentido musical, dando los correspondientes tonos o notas de entrada.
- No se debe caer en la aburrición o el tedio, repitiendo algo que no sale: se puede dejar para un rato más adelante, o para un próximo ensayo, cuando todos estén más descansados. Incluso, si persiste el problema, es posible que la obra deba ser abandonada, por no ser apta para el Coro en el momento actual.
- El Coro en un ensayo puede llegar a la fatiga o el cansancio, que hace el trabajo ya inútil. Esto puede deberse al cansancio físico anterior al ensayo por el trabajo del día; o al mismo esfuerzo del ensayo; o a una moral de conjunto baja y negativa. Cuando el director perciba esta fatiga del Coro, debe poner remedio inmediato, permitiendo un tiempo de relajación y descanso, cambiando de fragmento, o de obra; si persiste, incluso suspenderá el ensayo, con la esperanza de que el próximo día todo será mejor.
- El director debe ser consciente de que hay que recorrer un largo camino hasta tener la obra perfectamente preparada.
- El director debe reconocer que él mismo también se equivoca dirigiendo: lo debe reconocer, cuando esto ocurra, y, si es preciso repetir por ello, lo explicará así, con

¹⁰ Parece ser habitual el que los directores de coro sean personas de mal carácter, se enfaden ante las cosas no hechas a su gusto, reprendan a los cantores, y les dediquen epítetos poco dignos. Incluso muchos cantores opinan que se es mejor director, cuanto más se usa de estos métodos. Realmente asombroso.

sinceridad y sencillez.

- El director en el ensayo será artista y maestro; evitará el autoritarismo y el capricho.
- El director debe felicitar al Coro cuando se ha solucionado un problema costoso, o se ha producido un momento de emoción musical.

15.5. LA DISCIPLINA Y SUS PROBLEMAS.

El trabajo coral es *trabajo*, y trabajo *colectivo*. El trabajo colectivo requiere una gran motivación, y un buen aliciente económico para que la persona produzca el adecuado rendimiento.

Los problemas disciplinares que puede haber en cualquier grupo de trabajo colectivo, pueden hacerse presentes en el trabajo coral.

Pero el problema de la disciplina en el coro tiene unas connotaciones peculiares, por tratarse:

- de una actividad no profesional, sino libremente elegida, de ocio, y gratuita;
- y de una actividad en la que todos los miembros hacen casi lo mismo, y en la que hay una gran dosis de anonimato personal.

Las relaciones laborales profesionales están perfectamente establecidas en los correspondientes contratos, firmados por las partes implicadas (empresario/director - trabajador/cantor), en los que se establecen los derechos y obligaciones mutuas y las sanciones por incumplimiento de esas obligaciones.

Pero el problema de la disciplina coral, en el coro no profesional, es muy delicado y se nos escapa de las manos frecuentemente, creando en los directores una sensación de debilidad e impotencia, que es real, es así por naturaleza. No tenemos fuerza para exigir algo que el cantor no esté dispuesto a dar, o no quiera hacerlo, salvo la sanción última y fatal: la expulsión del coro.

El establecimiento y la aplicación de distintas sanciones, establecidas en un reglamento de régimen interno, crea en estos colectivos de adscripción voluntaria un malestar peculiar, que perturba gravemente la marcha del coro. A veces nos privamos de personas muy válidas y necesarias, por la aplicación material de unas normas, que tienen poco lugar en un colectivo como el coral.

Quizá sea mejor volver al terreno de los principios, recordando:

1. El cantor será fiel y disciplinado, si encuentra en el coro la satisfacción de la afición deseada y buscada; si encuentra compensación al esfuerzo que le supone cumplir con su compromiso libre; si le merece interés el tipo de trabajo, relacionado con su afición, que se realiza...
2. El Coro es un reflejo de la personalidad y responsabilidad del director, no sólo en el aspecto musical, sino también en el social. Su simpatía, cordialidad, sabiduría musical, capacidad técnica, claridad de objetivos, respeto a los cantores, y demás cualidades que conforman su "autoridad", se transmiten a los cantores en la labor diaria, sin estridencias discordantes, o desplantes temperamentales, que crean tensiones y pueden desembocar en crisis más o menos importantes.

3. Esto no obsta para que el director asuma su responsabilidad, con firmeza y decisión, para la conducción del coro a buen puerto. Y sus decisiones, con todo el diálogo necesario, pero evitando discusiones bizantinas, deben ser acatadas por los cantores, para conseguir el trabajo constructivo.

Estos principios, llevados constantemente a la práctica por un director de carácter equilibrado, y preocupado por contagiarlos a los que lo rodean, pueden producir un ambiente de serenidad y bienestar musical y humano, en el que estén fuera de lugar cualquier tensión o acto de indisciplina descontrolado. Los posibles problemas, que puedan surgir por la actividad musical o humana del colectivo de personas que forman el Coro, encontrarán un caldo de cultivo de compañerismo y respeto muy apto para una solución satisfactoria y enriquecedora.

Después de recordar estos grandes principios, nos es muy difícil descender a aplicaciones concretas. Pero vamos a intentar analizar dos aspectos sobresalientes de la disciplina coral, en la que todos los tratados se fijan, y en todos los cursillos y seminarios son un motivo de comentario: La puntualidad y la asistencia, o mejor dicho, la ausencia al ensayo o absentismo.

15.5.1. LA PUNTUALIDAD.

Es una cualidad importante por el concepto del trabajo coral, que es colectivo, por la seriedad que merece dicho trabajo, y por el respeto a las personas que en él intervienen.

Nuestra larga experiencia nos ha demostrado que, usando los mismos criterios y la misma pedagogía, hay ciudades, ambientes, educaciones, en los que las personas tienen la virtud de la puntualidad: se sufre vergüenza si uno llega tarde, si hace esperar a otro u otros. Y en otros sitios no se tiene esa virtud; así simplemente. Y si esto es así, se estrellan todos los criterios que se puedan ofrecer, y todos los recursos pedagógicos que se arbitren.

Si una determinada sociedad se caracteriza por una especie de alegría de vivir, que no se acostumbra a la puntualidad, incluso en el trabajo profesional, es prácticamente imposible que esa virtud pase al coro, actividad esencialmente voluntaria.

Como antes hemos manifestado no tener mucha fe en que este u otros problemas del trabajo coral se solucionen por los artículos de unos Estatutos de Régimen Interno, preferimos exponer algunos criterios, que se dicen en libros y charlas, y llevarlos a la práctica, aunque no tenemos excesiva confianza en que en ellos esté la solución del problema:

- El director debe dar ejemplo de puntualidad para poder exigirla. Ya se ha dicho que debe llegar antes de la hora del ensayo.
- Los cantores que tengan alguna responsabilidad coral, como miembros de la Junta Directiva, de la Comisión Musical, Jefes de Voz, etc. estarán especialmente concienciados sobre esto, y también serán los primeros.
- Se debe comenzar el ensayo a la hora fijada, aún cuando falten algunos cantores. Así se creará un hábito de regularidad, y se pondrá en evidencia la incorporación de los cantores que lleguen tarde.
- Se exigirá a los cantores que lleguen tarde que no interrumpan de ninguna manera el ensayo: se incorporarán a su puesto cuando haya una interrupción por parte del director para hacer alguna corrección; y se incorporarán sin hacer ruido, y procurando la mínima

molestia y distracción.

- La puntualidad se entiende también para finalizar el ensayo a la hora prevista, por respeto al horario de los cantores y a las demás actividades que cada uno pueda tener. El alargamiento de un ensayo, por excepción, debe preverse, y anunciarse en la sesión anterior para que los cantores estén preparados
- Y, como es natural, el director, o el presidente del Coro, debe invitar constantemente a la puntualidad.

15.5.2. LA ASISTENCIA.

Como hablamos aquí de problemas de disciplina, queremos decir mejor la *no asistencia*, o el absentismo.

El problema del absentismo es mucho más importante que el de la puntualidad, pues la pérdida de un ensayo es algo negativo e insustituible para el cantor, y negativo y desmoralizante para el colectivo.

No hay que decir que perder un ensayo significa perder todos los elementos de avance de la obra u obras que en esa sesión se han tenido, perder la posible experiencia de emoción artística vivida en común; y esto es tanto más trascendente, cuantos más miembros falten en una determinada sesión.

Es muy importante la labor concienciadora del director, recordando constantemente la fidelidad y lealtad a una decisión responsable libremente adquirida por el cantor.

Como dijimos al hablar de la puntualidad, la asistencia también depende de una educación responsable anterior a ser cantor, y es un problema más difícil en unos ciertos lugares y ambientes más propensos a la dejadez o permisividad.

La asistencia fiel a los ensayos depende también de una jerarquización de valores en el cantor, que a su vez está relacionada con el grado de importancia que para él tiene el coro, y su especial apreciación de su aportación personal al mismo.

Presentamos algunos criterios, esperando que su consideración pueda aportar alguna ayuda al director:

- El coro no es la primera actividad de cada cantor: por delante están sus obligaciones familiares y profesionales y otras, que él puede decidir en su libertad. Pero, de hecho, hay cantores que nunca faltan (parecen no tener nada que hacer, o mejor, el coro está muy alto en su jerarquía de valores), mientras otros se excusan con cierta frecuencia (parecen estar siempre ocupadísimos).
- En el coro no puede haber cantores, a los que, por ser “buenos”, se les permita faltar a ciertos ensayos. Para el director, para el coro, todos son necesarios siempre: los “malos”, por razones obvias; y los “buenos”, porque ayudan a que los ensayos vayan mejor, o sean simplemente posibles, o porque su fusión acústica es más trabajosa... (De todos modos, hay que procurar que en el coro todos los cantores sean “buenos”; los “malos” no deberán estar en esta actividad).
- Procurar, como ya se ha dicho antes, que cada ensayo sea un momento de placer musical y bienestar humano, en el que el cantor obtenga la recompensa a su esfuerzo y entrega.
- El director debe llegar a conocer los problemas humanos personales, familiares, laborales,

etc. de cada cantor, que pueden explicar la mala situación por la que pase una determinada persona, y justificar una época de ausencias más o menos abundantes al coro. A veces los compañeros cantores se quejan del absentismo de alguien, por ignorar esas circunstancias, que sí conoce el director.

- El cantor debe prever en lo posible su ausencia a uno o varios ensayos, para avisar al director, por sí mismo o por medio de alguien. Si la ausencia es totalmente imprevista, el cantor debe justificarse ante el director en el siguiente ensayo. En un grupo serio y cumplidor, tanto el aviso de una ausencia al director, como la justificación después de una ausencia imprevista, deben ser una comunicación amistosa entre cantor y director; es decir, el director se debe fiar de la responsabilidad del cantor y de su necesidad ineludible para faltar, y no erigirse en juez al que hay que dar razones pormenorizadas para explicar la ausencia.
- El director debe reprimir su contrariedad ante la ausencia o las ausencias de cantores a un ensayo, y no debe regañar a los que han venido a ensayar, cosa algo frecuente, y de la que los mismos cantores se quejan.
- En último término, el director prescindirá de los cantores que “se justifican” con demasiada facilidad y frecuencia para faltar a los ensayos.

15.6. LA PREPARACIÓN DE LA OBRA.

La preparación de una obra coral en los ensayos sigue un procedimiento muy parecido al explicado en el capítulo 3º, sobre la metodología del estudio de una partitura coral por parte del director.¹¹

Una vez dividida la obra en secciones de trabajo (las mismas en las que dividió el director la obra para su estudio), se trabaja cada sección o frase de la obra en tres fases:

1. TRABAJO MUSICAL.

En esta fase se monta el edificio sonoro del fragmento, o de la obra entera, sin connotación alguna con un texto. En principio esta fase será aséptica en cuanto a movimiento y dinámica, pero poco a poco se irá llegando a un *tempo*, dinámica, e incluso carácter apropiados:

- a. Solfeo de cada voz por separado, con la solución de los propios problemas melódicos o rítmicos que plantee.
- b. Solfeo por dúos de voces, solucionando los problemas subsiguientes.¹²

¹¹ La metodología del aprendizaje de una obra coral por parte del Coro, que aquí se propone, es apta para Coros que sepan *leer la música*, bien solfeando, como se hace en los países mediterráneos, o por otro medio cualquiera de entonación, como *la, la, la*, u otra manera, como en Centroeuropa. El hacer música con un Coro que no sepa leerla de alguna manera, ya lo hemos excluido en varias ocasiones.

¹² Para las distintas posibilidades de grupos, en éste y en los siguientes apartados, véase el capítulo 3.2: Metodología del estudio de una partitura coral.

- c. Solfeo por tríos de voces...
- d. Solfeo por el total de las voces...

En el caso de montaje de una obra policoral, partiremos de una especial facilidad de lectura musical por parte del Coro, porque sería inacabable aplicar el esquema anterior a una obra a 8 ó 12 voces. Lo que en el esquema anterior se dice de una voz, se aplicará en la música policoral al grupo que forman la misma voz de cada coro. Por ejemplo:

- a. Solfean juntas la primera voz de cada coro¹³ (por tanto, solfearán dos, o tres, o más voces, según se trate de una obra a dos, o a tres, o a más coros). A continuación lo harán juntas la segunda voz de cada coro, cualesquiera que sean estas voces; y así sucesivamente.
- b. El solfeo por dúos, se entiende por dúos compuestos de dos voces de cada coro; por ejemplo: las voces 1ª y 2ª de cada coro todas juntas; las voces 1ª y 3ª de cada coro, etc. (Cantarán cuatro voces, si la obra es a dos coros; o seis voces, si la obra es a tres coros, etc.)
- c. El solfeo por tríos, se entiende de la misma manera: tríos compuestos por tres voces de cada coro; por ejemplo: cantan juntas las voces 2ª-3ª-4ª de cada coro, etc. (Cantarán seis voces si la obra es a dos coros; o nueve voces, si la obra es a tres coros, etc.)

2. TRABAJO DEL TEXTO.

El estudio del texto de la obra no tiene, en su principio, connotación musical. Según se ha visto detenidamente en el capítulo anterior, seguirá en esquema los pasos siguientes:

- a. Lectura enfática por parte del director, o quien pueda leerlo bien. Traducción en su caso.
- b. Lectura enfática por parte de los cantores, con la solución de los problemas que se presenten.
- c. Lectura rítmica conjunta, si la obra es homofónica, o de armonía vertical. Lectura rítmica por voces separadas, después por dúos, tríos, etc., si la obra es contrapuntística.

3. TRABAJO DE LA MÚSICA CON SU TEXTO.

De manera parecida al apartado 1.:

- a. Canto de cada voz por separado.
- b. Canto por dúos, tríos, etc.
- c. Canto de la obra por todo el conjunto.

¹³ No decimos las sopranos de cada coro, porque en el siglo XVII, época de oro de la policoralidad, cada uno de los coros de una obra policoral podía tener una formación vocal distinta. Recordemos que es habitual el que el coro I esté constituido por S.1 S.2 C. T., mientras los coros restantes están constituidos por S.C.T.B., pero tampoco esto es constante.

Este esquema de trabajo no puede tomarse de manera rígida; sus pasos se aplicarán total o parcialmente a juicio del director, según la dificultad de la obra y el nivel del Coro.

4. TRABAJO EXPRESIVO.

Ya se ha comentado que muchos aspectos de lo que llamamos expresividad se habrán ido trabajando simultáneamente con el proceso de montaje musical y textual anterior.

Pero en la fase final de ensayo de una obra es obligado comentar los aspectos dinámicos, agógicos, de carácter, timbre, fraseo, etc. que afectan a cada una de las frases o secciones de la obra, hasta abarcar la obra entera, o lo que llamábamos el “gran ritmo vital” de la obra.¹⁴

En esta etapa final el director debe prestar especial atención ahora a la fusión acústica del conjunto, o a su ruptura si es preciso; a la consecución de ciertos planos sonoros, si es que se desean; el colorido, timbre o articulación particular de una sección concreta, etc.

Y lo más importante, con la asimilación, el dominio y la maduración de la obra se deberá llegar gradualmente al arte sutil e indecible del fraseo musical, del buen decir musical, de la interpretación artística de la obra.

5. ¿ENSAYOS POR VOCES SEPARADAS O DE CONJUNTO?

Digamos alguna idea sobre este aspecto de la pedagogía del ensayo, que en gran manera está condicionada, por una parte por la tradición del coro, y por otra por la posibilidad o no de disponer de salas para ensayos simultáneos, y de jefes de voces para llevarlos a cabo, siempre bajo la supervisión del director.

- a. Los ensayos por voces separadas forman mejor la sonoridad individualizada de cada una de las cuerdas o voces corales.
Hacen perder menos el tiempo al resto de voces, en el caso de tener que repetir y repetir algún pasaje.
Tienen menos interés musical, por ser *monótonos*, mejor, *monódicos*.
Tienen menos disciplina, al ser llevados por el/la jefe de voz.
- b. Los ensayos conjuntos de todas las voces son, desde luego, preferibles siempre, si se puede, pues en ellos la música suena siempre polifónica, o sea como es, aunque sólo suenen dos voces, o tenga defectos en su principio.
La experiencia musical es más rica, pues todos los cantores pueden oír lo que hacen las demás voces, cuando hacen una lectura musical solas, o las dificultades de unas y otras, lo que el director dice a cada voz...

¹⁴ Véase el capítulo 13.5 “El gran ritmo de la obra”.

Esta experiencia musical aumenta al comprobar, casi a la manera de un compositor, cómo el edificio musical se va construyendo, unas voces sobre otras: un ensayo conjunto de esta naturaleza es un verdadero ejercicio de armonía contrapuntística u homofónica, renacentista, barroca, romántica o moderna, impresionista o atonal.

- c. Por supuesto, que preferimos este tipo de ensayo conjunto siempre, a no ser que la naturaleza y dificultad de la obra lo desaconsejen, por la excesiva pérdida de tiempo que supusieran demasiadas repeticiones en la necesaria lectura musical de cada voz.
- d. En el caso de una obra policoral, el ensayo parcial se vuelve más lógico para agilizar el montaje de obras tan complejas por la multiplicación de las voces. En este caso, los grupos que se separan son a su vez conjuntos vocales, pues quienes ensayarían por separado serían:
 - bien, grupos vocales, por ejemplo: por un lado, todas las sopranos de los distintos coros juntas (que cantarían a dos, tres, cuatro... voces); por otro lado, todas las contraltos, etc.
 - bien, cada uno de los coros (con todas su voces) por separado; por ejemplo, en una sala, el coro primero; en otra el coro segundo, etc.

6. EL PIANO EN LOS ENSAYOS.

- a. En obras sin acompañamiento, o *a cappella*, desaconsejamos el uso del piano para los ensayos, pues éste ayuda a afinar y se trabaja menos este aspecto. Cuando el piano desaparece, el coro queda como en el aire, y se ponen en evidencia esos defectos de afinación.
- b. En otro sitio se ha hablado de la diferencia de afinación entre la voz humana y el piano. Recordemos que:
 - la voz humana trabaja con la afinación natural (con la división del tono en dos semitonos desiguales: los diatónicos, más pequeños o estrechos; los cromáticos más grandes o anchos; por eso hay una diferencia mayor entre los intervalos de 3ª mayor y menor; lo mismo pasa entre los de 6ª mayor y menor, y los de 4ª y 5ª justas)
 - el piano tiene una afinación temperada, que fundamentalmente consiste en la división del tono en dos semitonos iguales.
 - la diferencia entre ambas afinaciones es sutil, pero importante para la buena afinación, conservación del tono o altura, y resolución de las modulaciones en la música coral.
- c. También se ha hablado en otros sitios de este Tratado de la *insustituibilidad* de la voz del director por el piano en las correcciones de errores durante el ensayo.
- d. Nuestra práctica constante es ensayar sin piano. Éste se usará excepcionalmente, en ocasiones de mala voz accidental o afonía del director, o como guía muy somera y también ocasional de una modulación especialmente difícil.
- e. Sin embargo conocemos la inveterada costumbre anglosajona de ensayar siempre con la guía y sostenimiento musical del piano. Tal hace que en todas las ediciones

de música coral haya, debajo de cada sistema de pentagramas, una resolución al piano de la polifonía *sólo para ensayo*.

- f. En las obras con acompañamiento pianístico o de otro cualquier grupo instrumental, aconsejamos que, en principio, se estudie la parte coral sola, de manera habitual, para la buena solución de los distintos problemas; después se incorporará el acompañamiento pianístico, o la reducción al piano del acompañamiento instrumental, para acostumbrar al Coro a las sonoridades conjuntas, a callar, y a entrar en sus diversas secciones o entradas sobre el acompañamiento, etc. antes de pasar al ensayo con instrumentos o la orquesta, en el caso de obras sinfónico-corales. Cuando llegue este ensayo conjunto de Coro y Orquesta, todo deberá estar ya previsto y todos estos aspectos materiales del montaje musical estarán asegurados, para no tener que interrumpir al gran conjunto musical por ellos: Nótese que la Orquesta es un ente musical profesional o, al menos, profesionalizado, y el Coro no debe ser menos. El director trabajará entonces el equilibrio, el timbre, el carácter, dará el *tempo* y dinámica queridos por él, y *conformará* definitivamente la obra (le dará la *gran forma*).