

Coros amateurs metodologías para el aprendizaje de su dirección

Amateur choirs: methodologies for its conducting learning

Raquel Almudéver¹ 

raalav@upv.edu.es

Fernanda Peset² 

¹ Universitat Politècnica de València, Doctorado en Arte: Producción e investigación, Valencia, España

² Universitat Politècnica de València, Instituto de matemática pura y aplicada, Valencia, España

ARTÍCULO CIENTÍFICO

Jefe de Sección: Fernando Chaib

Redactor de maquetación: Fernando Chaib

Licencia: "CC by 4.0"

Fecha de Sumbisión: 15 jul 2024

Fecha final de aprobación: 12 sep 2024

Fecha de Publicación: 04 oct 2024

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2024.53467>

RESUMEN: El presente artículo investiga los procedimientos que utilizan los directores de coros amateurs para el aprendizaje de las partituras. Para ello se ha diseñado una metodología mixta que permite un doble enfoque. Por una parte, se analizan los procedimientos que se recomiendan en una selección bibliográfica de tres tratados de dirección de coros. Por otra parte, se confeccionó una entrevista semiestructurada que se propuso a cinco directoras valencianas, todas ellas con más de seis años de experiencia. Los resultados presentan las notables diferencias entre las recomendaciones teóricas y la práctica de las participantes. Se concluye que la teoría existente no cubre las necesidades de los directores de coros amateurs. Por ello, este artículo compendia los procedimientos que satisfacen las necesidades de este sector en el contexto sociocultural específico español.

PALABRAS CLAVE: Coros amateurs; Enseñanza de la dirección; Canto coral; Estudio de procesos; Investigación en educación musical.

ABSTRACT: This article investigates the procedures used by amateur choir conductors for learning scores. For this purpose, a mixed-methodology approach has been designed, allowing for a dual focus. On one hand, the procedures recommended in a bibliographic selection of three choir conducting treatises are analyzed. On the other hand, a semi-structured interview was conducted with five Valencian female conductors, all of whom have more than six years of experience. The results highlight the significant differences between theoretical recommendations and the participants' practice. It is concluded that the existing theory does not meet the needs of amateur choir conductors. Therefore, this article compiles procedures that satisfy the needs of this sector in the specific Spanish socio-cultural context.

KEYWORDS: Amateur choirs; Conducting education; Choral singing; Process study; Research in music education.



1. Introducción: contexto, justificación y objetivos de la investigación

1.1. Contexto

En la Comunidad Valenciana (CV, en adelante) observamos una larga tradición musical basada en las sociedades musicales, habiendo registradas 550 en la Federación de Sociedades Musicales de la CV (FSMVCV), junto a sus escuelas de música (que suponen el 50% de las sociedades musicales de España) (FSMV, n.d.). Una sociedad musical engloba habitualmente una banda, una orquesta, una escuela de música, una *big band* y un coro. El coro de una sociedad musical está formado por cantantes, en su mayoría aficionados, esto es, sin conocimientos de lectura de partituras o con un nivel muy bajo para ello.

También existen, en Valencia, agrupaciones corales dependientes de ayuntamientos y de escuelas privadas de música. En la actualidad, 205 de estas agrupaciones se encuentran registradas en la Federación de Coros de la CV (Fecocova). Todas estas corales están dirigidas por una persona, el director o la directora.

Dado que los cantantes de coros amateurs tienen pocos o ningún conocimiento previo de lenguaje musical, de técnica vocal y de técnica de la dirección, cuando un/a director/a aborda el liderazgo de este tipo de agrupaciones, no tendrá suficiente con la guía de los tratados clásicos (Leinsdorf 1981; Busch 1995; Schuller 1997; Swarowsky et al. 1989; Scherchen 2005). Debería tener en cuenta cuestiones como las siguientes, que van a ser desgranadas a lo largo de este trabajo:

- programar aquellas obras que sean asequibles para su coro,
- adaptar sus gestos al entendimiento del coro durante los ensayos,
- insistir en la repetición consciente de las melodías, y
- tener preparadas las herramientas necesarias para lidiar con los pasajes que resulten difíciles a una parte del coro, con la posible distracción del resto.

1.2. Justificación

La presente investigación trata del trabajo del director de coros amateurs. A partir de lo descubierto por las autoras durante la tesina de investigación, se continuó avanzando en la revisión bibliográfica y se afinó la propuesta metodológica para coros amateurs. Así pues, este trabajo profundiza sobre la metodología que se utiliza para estudiar la partitura, para memorizar y para preparar la interpretación con el coro. También se enfoca en identificar las pedagogías de ensayo que pueden traer buenos resultados en el concierto.

Este estudio se justifica por la escasez de trabajos en la lengua nativa de las autoras y en inglés, que partiendo de un análisis cualitativo de la experiencia de los directores investiguen sobre coros de aficionados. Como veremos en la fundamentación teórica, existen numerosos tratados de dirección que explican cómo el director ha de estudiar las partituras antes de dirigir la agrupación. Pero la puesta en práctica de este proceso desde un enfoque cualitativo ha sido

poco tratada desde la perspectiva de la investigación. En la fundamentación teórica de este trabajo se presentan algunas de las investigaciones cualitativas que existen, como la de Hallam (1997) o la de Chaffin et al. (2006). Hasta dónde llega nuestro conocimiento, no existe ningún trabajo como el que presentamos.

Así pues, este artículo nace de la necesidad detectada por las autoras de crear una pedagogía de ensayo para coros amateurs, desde la asunción de que la experiencia puede ser utilizada como fuente de conocimiento para la creación de teoría. Por esta razón, el trabajo trata de visibilizar el proceso de preparación de las partituras con coros amateurs, dando voz a cinco directoras con experiencia.

1.3. Objetivos

Este trabajo tiene por objeto dar respuesta a las siguientes cuestiones: las diferencias observadas entre las recomendaciones teóricas y la práctica habitual con coros ¿son debidas a las características propias de las agrupaciones amateurs? Y si es así, entonces, ¿de qué forma actúan los directores de estas agrupaciones?

Se parte de la hipótesis de que las características intrínsecas de este tipo de agrupaciones son un factor determinante que obliga a utilizar una metodología diferente a la propuesta para coros profesionales, a los que se dirigen la mayoría de los tratados teóricos. Por ello, para responder a estas preguntas, se han analizado, de forma comparativa, los métodos para el aprendizaje de las partituras recomendados en la teoría y los utilizados en la práctica.

El objetivo general se centra en elaborar una propuesta metodológica para la preparación del proceso de aprendizaje de las partituras de los coros amateurs, que haga avanzar el conocimiento teórico y también sea útil en la esfera práctica.

Como primer objetivo específico se plantea el análisis de los métodos de aprendizaje que se recogen en los estudios teóricos. Como segundo objetivo se planifica la recogida de los procedimientos utilizados por los sujetos investigados para establecer una comparación entre ellos. El último objetivo es presentar una confrontación entre los métodos recomendados en la bibliografía seleccionada y los utilizados en la práctica.

2. Material y métodos

2.1. Estudio de la bibliografía

Con el fin de conocer los procedimientos recomendados desde un punto de vista teórico, se seleccionaron tres libros de dirección de coros, que se muestran en el apartado "Resultados" por la letra que les antecede, A-B-C:

- A. Busch (1995), se escogió por ser fuente recomendada en Conservatorios Superiores de Música en la asignatura de dirección de coro,
- B. Ramón et al. (1996), por ser Diego Ramón Lluch figura clave en el desarrollo de los coros en la Comunidad Valenciana y fundador de la Schola Cantorum d'Algemesí, y

C. Garmendia y Alvira (1998), por ser un manual específicamente orientado a coros no profesionales.

2.2. Entrevistas

Para estudiar el aprendizaje de las partituras en la práctica se plantearon cinco entrevistas semiestructuradas a cinco directoras de coros amateurs. Las entrevistas se realizaron en abril y mayo de 2017.

La entrevista semiestructurada fue confeccionada en base a la lectura de diversos tratados de dirección de orquesta (Leinsdorf 1981; Schuller 1997; Swarowsky et al. 1989; Scherchen 2005), estudios sobre la memoria musical (Alba & Hasher 1983; Hallam 1997; Williamon y Valentine 2002; Sloboda 2012; Williamon 2017), obras sobre dirección de coros (Busch 1995; Ramón et al. 1996; Garmendia y Alvira 1998) y la docencia impartida por Sánchez en el Conservatorio Superior de Música de Valencia en 2014.

La entrevista abordó el proceso de preparación y dirección de los ensayos corales. Las participantes tuvieron que responder preguntas como las siguientes: cómo estructuraban los ensayos con un reparto de tareas y tiempos, o cómo los planificaban; si ajustaban el proceso según las dificultades que encontraban las diferentes voces; si los cantantes aprendían las canciones en casa con el uso de grabaciones; de qué forma escogían el repertorio y cómo memorizaban las partituras; o cómo adaptaban su versión interpretativa a las capacidades del coro... entre otras muchas cuestiones.

Las participantes fueron escogidas porque mostraban las siguientes características:

1. todas ellas tenían más de cinco años de experiencia trabajando con coros amateurs,
2. algunas poseían el título de Dirección de Coros y otras no, por lo que se enriquece el resultado,
3. la agrupación coral que dirigían estaba integrada por entre diez y cuarenta personas adultas y su repertorio estaba compuesto por canciones a cuatro voces mixtas, y
4. todas ellas eran conocidas por una de las autoras, lo cual aseguró un clima distendido en la entrevista que propició una comunicación veraz y un entendimiento.

3. Fundamentación teórica

Con anterioridad a este trabajo, encontramos diferentes autores que han investigado en alguna de las partes del proceso de preparación de las partituras y de la interpretación por parte de agrupaciones. Mostramos a continuación dichas investigaciones clasificándolas según el tema que abordan. El primer grupo trata sobre la preparación de las partituras (Leinsdorf 1981; Hill 2017), proceso escasamente revisado para coros amateurs en la literatura previa. El segundo apartado trata de una investigación cualitativa desarrollada por Hallam (1997) sobre la práctica habitual de músicos para la memorización de las partituras. El tercero expone una investigación, también cualitativa, llevada a cabo por Chaffin et al. (2006) sobre la creación de una interpretación común durante los ensayos.

3.1. Preparación de las partituras

La preparación de las partituras por parte del director de una agrupación es una de las tareas más decisivas de su actividad. Condicionará la evolución de la formación musical del coro y la calidad de la interpretación en el concierto. Por ello, gran cantidad de tratados intentan explicarla en detalle. La mayoría defienden que el director, antes de empezar a ensayar con la orquesta, ha de conocer la partitura prácticamente de memoria, además de la interpretación que de ella quiere hacer (Leinsdorf 1981; Schuller 1997; Swarowsky et al. 1989; Scherchen 2005).

A continuación, se explicarán las maneras en las que dos autores, Leinsdorf (1981) y Hill (2017), consideran que se ha de llevar a cabo el aprendizaje de las partituras. Se han seleccionado los trabajos de estos autores por la descripción exhaustiva de la manera en la que un director ha de abordar el estudio de la partitura (en el caso de Leinsdorf (1981)) o porque disecciona el proceso en fases, incluyendo la etapa de preparación de la interpretación (Hill (2017)).

Leinsdorf (1981), quien es partidario de conocer la partitura antes de dirigirla, describe detalladamente cómo «conocerla». En primer lugar, el/la director/a ha de estar familiarizado con los idiomas que se utilizan, al objeto de entender todo lo que el compositor ha escrito en la misma. En segundo lugar, unas profundas nociones sobre composición facultarán al director para comprender mejor la obra. También debe conocer las distintas ediciones que existan sobre la misma, los diferentes estilos y compositores, el análisis de los tempos y el conocimiento de la tradición musical, pues todo ello permite atisbar el rol que ha de jugar el director en la ejecución. Parafraseando al autor:

“The prerequisite to conducting any work well is an intimate knowledge of the score.” (Leinsdorf 1981, 4)

Por lo que respecta a los gestos que el director ha de realizar, Leinsdorf considera que es imposible estudiarlos con anterioridad, porque antes de ensayar no se puede saber dónde van a ser necesarios. Por último, plantea quién controla la interpretación, considerando que será más fácil para quien tenga una idea clara de lo que quiere.

Hill (2017), por su parte, divide en tres fases el aprendizaje de las partituras. Durante la primera propone desarrollar una visión propia de la obra, trabajando intensamente con la partitura y escuchándola mentalmente. Mediante este proceso se observan las tonalidades y la estructura para intentar entender la obra. En una segunda fase se impulsa la memoria activa, que surge del conocimiento de la lógica de la música. Es entonces cuando se empieza a ensayar, escuchando el sonido que se produce durante el ensayo y comparándolo con la concepción interna previamente formada, intentando que ambos coincidan. Por tanto, Hill propone practicar la representación mental de la obra. De esta forma, la música no estaría guiada por lo que se pueda o no se pueda hacer técnicamente, sino por lo que se quiera y se necesite hacer musicalmente. En la tercera fase, Hill recomienda el estudio de grabaciones de la misma obra por diferentes agrupaciones como procedimiento a aplicar cuando el/la director/a haya desarrollado ya su interpretación. De esta manera, el/la director/a está preparado/a para hacer una evaluación crítica e independiente de la grabación.

3.2. Memorización de las partituras

Los estudios sobre memorización (Hallam 1997; Williamon y Valentine 2002; Bernardi et al. 2013) muestran el aprendizaje de la partitura desde el punto de vista del intérprete y la elaboración de la interpretación como un proceso individual de cada cantante.

Hallam investigó en 1997 sobre la memorización de partituras por parte de diferentes músicos, entre los que se encontraba un director de orquesta. A través de entrevistas semiestructuradas a 77 músicos profesionales y principiantes, indagó las maneras en las que experimentan el aprendizaje y la interpretación de una partitura memorizada. Es interesante constatar cómo para el director de orquesta no existe la posibilidad de un aprendizaje de la partitura si no hay previamente un análisis. Este método difiere del caso de los instrumentistas, ya que no siempre lo hacen. Tal y como el director mismo explicó:

"Although I use repetition with scores, it's only when I've learnt it from memory that I screw it down with repetition. I don't learn it by repetition and I don't think that the method that I use for learning scores... would be of any use at all to an instrumentalist because I do it entirely by analysis, which is to me infallible. It never lets me down..." (Hallam 1997, 90)

Se considera esta investigación significativa por dos razones. En primer lugar, porque es la única encontrada en la que se describe en primera persona la práctica habitual de un director de orquesta. En segundo lugar, porque recoge de manera cualitativa, y desde un acercamiento fenomenológico (Marton 1981 en Hallam 1997, 88), las diferentes maneras en las que los participantes perciben y entienden su realidad.

3.3. Creación de una interpretación común

Para los directores en general, y para los directores de coros amateurs concretamente, una parte de la elaboración de la interpretación se materializa junto con el coro en los ensayos, al contrario de la mencionada memorización, que supone un trabajo individual. Chaffin et al. (2006), a través del estudio de los diálogos que la cantante solista y el director mantienen durante dos de los ensayos para la interpretación de un concierto, desvelan cómo coordinan sus acciones para conseguir una interpretación unificada.

Chaffin et al. (2006) investigan en su trabajo las señales de interpretación de la partitura que se compartieron y, mediante el estudio cualitativo de esos diálogos, llegan a dos conclusiones:

1. que los músicos, en sus sesiones de ensayo conjuntas, convergen en un entendimiento común de la estructura de la pieza, y
2. que establecen señales compartidas de interpretación para guiar y coordinar sus actividades.

Sus resultados sugieren que la habilidad de interpretar de memoria bajo la presión del tiempo requiere del uso de sistemas de señales muy practicados y organizados en el cerebro dentro de estructuras de recuperación. De hecho, casi la mitad de los comentarios del director hacían

referencia a cómo se ordena la obra. Destaca que no dirigía de memoria, pero tenía una visión global de la estructura de la partitura, lo que garantizaba la coherencia de la interpretación.

Resulta significativo destacar también que, en los ensayos, los comentarios de los músicos señalaron:

- Momentos básicos en los que detenerse: cambios en los que cabía la posibilidad de confundir pasajes similares, localización de las respiraciones, duración de las notas final de frase, pasajes que contenían potencialmente dificultades técnicas para el cantante y llegadas y salidas simultáneas del cantante y el grupo instrumental en las cadencias
- Elementos guía para la interpretación en los que reflexionar: elección entre diferentes significados y análisis del texto, decisiones acerca del fraseo, acentos, rubatos y calidad sonora
- Elementos guía de la expresión a observar: sentimientos que los músicos necesitaban convenir y que conceptualizaron con imágenes como bodas, bailes y fanfarrias.

Estos comentarios, hechos por músicos sobre la dirección en sus ensayos, concuerdan con comentarios hechos por los cantantes y contados por las directoras en las entrevistas realizadas para esta investigación.

4. Teoría, práctica y su comparativa. Resultados

Las siguientes tres secciones detallan las metodologías derivadas del estudio de la bibliografía (3.1.) y de las entrevistas (3.2.) para poder ofrecer una comparación final (3.3.). Están organizadas en las fases habituales que discurren en la producción de una obra para que puedan ser comparadas. La Fase 1 es el momento de preparación de la partitura, en la que se incluyen acciones como el estudio, la memorización, la creación de una interpretación propia y el estudio de versiones. En la Fase 2, de ensayos con el coro, se planifican, se preparan los ensayos y se trabaja con el coro para el aprendizaje y la interpretación unificada de las partituras. Y la Fase 3 comprende el pre-concierto, en el que se ultiman los detalles para el concierto y se realizan las pruebas acústicas, el concierto propiamente dicho y el post concierto.

4.1. Resultados del estudio de la bibliografía

A continuación, se presentan los procedimientos para el aprendizaje de las partituras descritos en la bibliografía seleccionada:

Fase 1. Preparación de las partituras

1.1. Estudio de la partitura: el director ha de hacer un estudio exhaustivo de la partitura al punto de saberla de memoria antes de ensayar con el coro (referencias A, B y C). Estudiar el texto, cantar cada una de las voces, tocar al piano la obra, estudiar el fraseo, las respiraciones, la armonía, la estructura, la interpretación, las versiones, dirigir de memoria cada línea delante del espejo, localizar el punto culminante y practicar la forma de dirigirlo (C). Determinar dónde se

darán los problemas con el coro y de entendimiento de gestos (A). Resolver los problemas antes de que ocurran (A).

1.2. Memorización: aprender de memoria la partitura antes de empezar a ensayar con el coro (A, B y C).

1.3. Formación de una interpretación propia: en la teoría se recomienda el estudio de la interpretación antes de ensayar con el coro (A, B y C). El director debe preparar los gestos que va a realizar en el ensayo (A, B y C). Debe practicar los gestos apropiados hasta que pueda realizarlos instintivamente (A y C).

1.4. Versiones: la teoría recomienda escuchar versiones de las obras cuando se tenga una interpretación propia ya creada que posibilite la crítica independiente a las mismas (C).

Fase 2. Ensayos

2.1. Antes de ensayar con el coro:

2.1.1. Planificación: ninguna de las fuentes estudiadas proporciona recomendaciones respecto a tener una planificación de las obras a ejecutar en cada ensayo hasta el día del concierto.

2.1.2. Preparación: el director debe tener un plan de ensayos (A, B y C). Debe planificar cada uno y las obras a ensayar, las partes en las que incidir, las maneras en las que se va a ensayar y preparar diferentes vocalizaciones (A, B y C). A veces las vocalizaciones se adaptan para corregir o entrenar al coro en algún aspecto concreto que aparecerá luego (A y C). Deben variar las vocalizaciones antes de que el coro se aburra (C) e incluir el tiempo de dedicación a cada obra en el plan de ensayo (A y C).

2.2. Grabaciones: los modelos teóricos consultados no proporcionan información respecto a la realización de grabaciones.

2.3. En los ensayos:

2.3.1. Dinámica de ensayos: son necesarios ejercicios de calentamiento de la voz (A, B y C). Resolver problemas de uno en uno, escuchar (A). Dar ejemplos vocales sin dudas (A). En el primer ensayo hay que hacer una primera lectura: de la armonía general, del tempo, del fraseo y de los matices, después se debe hacer un ensayo por cuerdas y, por último, ensayar en función de la preparación de los cantores y del tiempo disponible (C). La realización de parciales se hará una vez montada la obra con todo el coro (B y C). No hay que excederse en el tiempo utilizado en una misma obra (C). Una vez montada una obra, es recomendable dejarla reposar, otro día trabajar sólo los pasajes difíciles y otro día cantarla entera (C).

2.3.2. Utilización del piano en los ensayos: se recomienda la utilización del piano en los ensayos, sabiendo cómo utilizarlo y cuándo prescindir de él (C). Se recomienda resolver los problemas de afinación "a capella" (A), utilizar el piano (afinación temperada) en la lectura, para asegurar la afinación, luego afinar sin piano (afinación natural) (A). Desarrollar un criterio propio para la afinación (A).

2.3.3. Gestos: en la teoría se recomienda que el director prepare en casa los gestos que va a realizar en el ensayo, pues el ensayo no es el lugar en el que decidir los gestos (A y C). Se recomienda enseñar al coro el significado de los gestos y hacer que canten sin director alguna vez, para que se escuchen (C).

2.3.4. Explicación al coro de la estructura de la pieza: las investigaciones realizadas por Williamon y Valentine (2002) recomiendan a los profesores pianistas que incidan en la explicación de la estructura a los alumnos para dotarles de herramientas que les permitan memorizar y aprender las obras. Sin embargo, los libros de dirección de coros estudiados no se pronuncian respecto a este punto.

2.4. Repasar cómo ha ido el ensayo: a este respecto la teoría no dice nada.

Fase 3. Concierto

3.1. Pre-concierto: es necesario hacer dos pruebas acústicas en el lugar de realización del concierto y quedar una hora antes de este para hacer un calentamiento de voz (A). Se recomienda hacer una ejecución completa del repertorio del concierto sin interrupción en el ensayo general (A).

3.2. Concierto: dirigir de memoria en el concierto y sin las partituras delante (A, B y C).

3.3. Post concierto: se recomienda guardar una actitud seria, pero tranquila en el concierto, y felicitar a los cantores al finalizarlo (B). Pasados unos días, se recomienda transmitir una valoración objetiva de los resultados a los cantores (B).

4.2. Resultados del estudio de las entrevistas

A continuación, se muestran los procedimientos utilizados por las cinco directoras de coros amateurs entrevistadas:

Fase 1. Preparación de las partituras

1.1. Estudio de las partituras: todas las directoras estudian cada voz por separado. Dos directoras realizan una reducción armónica al piano. Todas las entrevistadas estudian el significado del texto, el estilo, la época y el compositor. Una de ellas realiza un análisis armónico completo, otra lleva a cabo un análisis armónico incompleto (no de toda la obra) y tres de ellas ejecutan un análisis armónico de algunas de las partes de la obra (coincide que el análisis armónico más completo lo realizan las directoras tituladas y menos las directoras no tituladas). Cuatro de las directoras hacen un análisis formal. En cuanto a los gestos, cuatro de las entrevistadas estudian las entradas conflictivas y los gestos a grandes rasgos. Todas escuchan versiones de otros coros, para percibir la obra, en algunos casos, y para decidir la interpretación propia, en otros.

1.2. Memorización: cuatro de las directoras no hacen un trabajo de memorización de las partituras, que se aprenden a través del trabajo realizado en los ensayos. Una de ellas, por el contrario, aprende de memoria las melodías de cada voz por repetición. Las cinco afirman saberse la partitura de memoria, aunque cuatro de ellas prefieren dirigir con la partitura delante en el concierto.

1.3. Formación de una interpretación propia: cuatro directoras se forman una imagen mental de la partitura que van a dirigir y durante los ensayos intentan que se logre. Dos de las participantes, si perciben que esto no va a ser posible, cambian la interpretación que habían pensado por otra que pueda realizar el coro. Una de ellas prefiere elaborar la interpretación durante los ensayos, juntamente con los coralistas, atendiendo, sobre todo, al texto de la obra. Respecto a los gestos, cuatro de las directoras estudiadas practican los gestos complicados y los importantes en casa, mientras que una de ellas deja que los gestos que ha de utilizar vayan surgiendo naturalmente durante los ensayos.

1.4. Versiones: todas ven diferentes versiones de las partituras que van a trabajar con el coro y dos de ellas se las envían al coro por WhatsApp o por correo electrónico; por último, una de ellas las comenta en los ensayos con el coro.

Fase 2. Ensayos

2.1. Antes de ensayar con el coro:

2.1.1. Planificación: todas las entrevistadas planifican qué obras van a trabajar en cada ensayo, para preparar el programa del concierto, asignando un número de ensayos a cada obra. Según su testimonio, esta previsión suele ser optimista y, en la realidad, se necesitan más ensayos que los programados, por lo que el plan se modifica sobre la práctica del día a día. Además, se ha constatado que las directoras tituladas utilizan más tiempo para planificar los ensayos que las no tituladas.

2.1.2. Preparación: en la práctica, las directoras invierten entre diez minutos y dos horas y media semanales en la preparación de los ensayos. En general, se preparan las obras que se ensayarán y las dificultades con las que el coro se encontrará. Una de las directoras prepara las vocalizaciones para solucionar dificultades concretas de una determinada obra. Todas las directoras, una vez en el ensayo, modifican lo que se ha preparado en función de la respuesta del coro, de los asistentes a los ensayos y de otros factores no previstos.

2.2. Grabaciones: cuatro de las entrevistadas realizan grabaciones MIDI (Musical Instrument Digital Interface), para que los cantores tengan un archivo sonoro con el que estudiar en casa.

2.3. En los ensayos:

2.3.1. Dinámica de ensayos: todas las directoras hacen una vocalización antes de empezar el ensayo, que dura entre cinco (entonces, el coro realiza sesiones de una hora con una profesora de técnica vocal por cuerda cada cierto tiempo) y quince minutos. En cuanto a la realización de parciales, dos de las entrevistadas cuentan con jefes de cuerda que les ayudan en el montaje de la obra en ensayos parciales.

2.3.2. Utilización del piano en los ensayos: en la práctica, el piano se utiliza por tres de las directoras, para dar el tono y las melodías, en la fase de montaje. Una vez montadas las piezas, se utiliza por dos de las entrevistadas para ayudar al coro en el mantenimiento de la afinación y acompañarlo, en el caso que las piezas a interpretar sean con

acompañamiento. La utilización del piano coincide con la titulación de las directoras: aquellas que no son tituladas, no utilizan el piano en sus ensayos.

2.3.3. Gestos: destacan dos aspectos: que en los primeros ensayos se dirige de manera más sobria, sólo para marcar el compás, mientras que en los últimos ensayos se dirige con gestos más expresivos, para marcar la interpretación. Y que a veces, la directora, ha de cambiar los gestos previstos y ensayados en casa, debido a las posibilidades de interpretación y/o al entendimiento del coro.

2.3.4. Explicación al coro de la estructura de la pieza: tres de las entrevistadas utilizan la explicación de la estructura a los cantantes para ayudarles a aprender y a comprender la interpretación de las partituras.

2.4. Repasar cómo ha ido el ensayo: todas las participantes repasan mentalmente lo ocurrido en el ensayo y una lo recoge por escrito. Todas manifiestan la necesidad de este paso para decidir cómo se desarrollará el siguiente ensayo. Una comenta con sus cantores, al final de cada ensayo, cómo ha transcurrido.

Fase 3. Concierto

3.1. Pre-concierto: todas las entrevistadas, cuando se acerca el concierto, cambian, en general, la dinámica de ensayos. Se añaden ensayos extra, son más rigurosos, se exige más seguridad, se intenta que los coralistas miren más a la directora y/o que se sepan las partituras prácticamente de memoria. Se realizan pruebas acústicas según la disponibilidad del espacio, que no es mucha, por lo que se realizan el mismo día del concierto. Solo una directora manifiesta que no siempre es posible realizarlas. Una de las directoras graba los últimos ensayos y comenta con los coralistas la grabación.

3.2. Concierto: cuatro se saben de memoria las partituras que dirigen en el concierto, pero por seguridad (tres de ellas) o por contener el programa muchas obras (una), prefieren dirigir con las partituras delante. Una de las participantes dirige sus conciertos de memoria y sin partituras.

3.3. Post concierto: todas las entrevistadas graban los conciertos y los analizan después, bien con el coro (dos), bien individualmente. Todas repasan mentalmente el concierto y determinan lo que les gusta, para comentarlo con sus cantores, y, cuatro de las directoras, para planificar el siguiente concierto en función de los resultados.

4.3. Resultados de la comparación

A continuación, se muestran en forma de tabla los resultados de la comparación de los procedimientos recomendados por la teoría y los utilizados en la práctica. Para una mejor legibilidad, las tablas y su contenido se estructuran en las fases ya explicadas:

Tab. 1 – Fase 1. Preparación de las partituras. Fuente: elaboración propia

PROCESO	INSTRUCCIONES
1.1. Estudio	La teoría recomienda estudiar más minuciosamente la partitura de lo que se hace en la práctica. En la práctica, la partitura se modifica puntualmente si el coro presenta dificultad para interpretarla. En la teoría no se menciona este aspecto.
1.2. Memorización	La teoría recomienda memorizar la partitura antes de ensayarla. En la práctica se memoriza sobre la marcha durante los ensayos, gracias al trabajo realizado con el coro.
1.3. Interpretación y gestos	En la teoría se recomienda preparar una interpretación antes de empezar a ensayar, con los gestos necesarios incluidos. En la práctica se forma una imagen mental de la partitura que se modifica en función de las posibilidades del coro. Los gestos complicados y los importantes se estudian en casa en la práctica, pero se deja parte de la partitura sin dirección gestual predeterminada y se improvisa en los ensayos.
1.4. Versiones	En la teoría se recomienda esperar a tener una interpretación propia para ver versiones de otras agrupaciones. En la práctica se ven versiones antes de empezar a ensayar con el coro.

Tab. 2 – Fase 2. Ensayos. Fuente: elaboración propia

PROCESO	INSTRUCCIONES
2.1. Antes de ensayar con el coro	Planificación: en la práctica se realiza una planificación del número de ensayos que requerirá cada obra para, en función del tiempo disponible, prever las piezas que podrán ser interpretadas en el concierto. La teoría no dice nada al respecto. Preparación: la teoría recomienda tener un plan de ensayo, lo cual se realiza en la práctica. Durante el ensayo el plan puede ser modificarse.
2.2. Grabaciones	La realización de grabaciones es un recurso habitual en la práctica para que los cantores tengan un archivo sonoro con el que estudiar en casa. En la teoría este recurso no se menciona.
2.3. En los ensayos	Dinámica: la teoría y la práctica coinciden en la idoneidad de un calentamiento vocal antes de empezar a ensayar y de la variación de los ejercicios para evitar monotonía. En cuanto a la realización de parciales, en la teoría se recomienda hacer primero una lectura con todas las cuerdas presentes, mientras que en la práctica o se recurre a los jefes de cuerda para el montaje de las obras o se realizan parciales para agilizar la primera lectura de la pieza. Utilización del piano: en la teoría se recomienda la utilización del piano, sin abusar de él, para asegurar la afinación en la fase de montaje y pasar luego a ensayar sin piano. En la práctica se procede de este modo en el caso de conciertos "a capella". En conciertos con acompañamiento de piano, se ensaya con el piano, para acostumbrar a los cantores al acompañamiento que tendrán en el concierto. Tres de las directoras entrevistadas utilizan muy poco el piano en los ensayos. Gestos: en la teoría se recomienda empezar a ensayar con los gestos que se vayan a realizar en la interpretación ya asimilados. En la práctica se empieza a ensayar con gestos muy escuetos y se va incorporando expresividad a los mismos conforme avanza el proceso de montaje de las obras. Explicar la estructura al coro: la explicación de la estructura al coro no se encuentra en ninguno de los tres tratados, en la práctica se realiza por tres participantes.
2.4. Repasar mentalmente cómo ha ido el ensayo	Después del ensayo, en la práctica se realiza para preparar el siguiente. En la teoría no se dice nada al respecto.

Tab. 3 – Fase 3. Concierto. Fuente: elaboración propia

PROCESO	INSTRUCCIONES
3.1. Pre-concierto	La teoría recomienda dos pruebas acústicas y una vocalización en el lugar del concierto. En la práctica, rara vez se puede hacer una prueba acústica antes del día del concierto. Una de las participantes graba los últimos ensayos para comentarlos con el coro.
3.2. Concierto	En la teoría se recomienda dirigir de memoria sin las partituras delante, mientras que en la práctica se dirige de memoria, pero, en general, con las partituras delante, para mayor seguridad. Respecto a los gestos, las participantes suelen mantener los mismos gestos utilizados en los ensayos para el concierto, con ligeras variaciones en puntos concretos.
3.3. Post concierto	En la teoría se recomienda, pasado el concierto, hacer una valoración objetiva de sus resultados. En la práctica, se hace una valoración objetiva de los resultados, los conciertos se graban y se comentan con los cantores. Las directoras participantes sí tienen en cuenta el resultado del concierto para la programación del siguiente.

5. Discusión

De la comparación de los procedimientos recomendados en la teoría con los utilizados en la práctica, junto con la experiencia de una de las autoras (R.A.) durante más de diez años de trabajo con coros amateurs, se concluyó que, de la esencia amateur de los coros, derivan las pautas para el aprendizaje de las partituras por parte del director, y algunas no están contempladas en la literatura para coros profesionales.

El elemento crucial es que los cantantes de coros amateurs tienen pocos o ningún conocimiento de lenguaje musical, de técnica vocal y de técnica de dirección. Por ello, el director tiene que ajustar su dirección, con las siguientes consecuencias:

1. Las obras que se interpretan son "obras fáciles" y, por tanto, el director necesita asignar al estudio y a la memorización de las partituras una menor dedicación de la recomendada por la teoría. Según la mayoría de las entrevistadas, gran parte del estudio de las partituras y su memorización se realiza de manera natural durante los ensayos.
2. El director ha de repetir muchas veces cada melodía y tiene que escucharla cantar otras tantas veces, para corregir y moldear la interpretación. Debido a esto, tiene la sensación de saberse la obra sin apenas estudiarla en casa. Resultado de la investigación realizada es que, en la práctica con coros amateurs, el director memoriza la partitura en la fase de ensayos.
3. El director adapta los gestos al entendimiento del coro durante los ensayos. Debido a que el coro no conoce el lenguaje de la técnica de dirección, ha de explicar el significado de los gestos que realiza y, a veces, cambiarlos para llegar a comunicarse con el coro. De este hecho se deriva que el director prefiera crear la mayoría de los gestos en el propio ensayo. Esto concuerda con los hallazgos de Leinsdorf (1982), quien insta explícitamente al director a esperar a los ensayos para definir los gestos que va a utilizar, pues "antes de ensayar no se puede saber dónde van a ser necesarios".
4. El director adapta la interpretación de la obra a las posibilidades del coro. Al no poseer los coralistas conocimientos de técnica vocal que permitan cierta exigencia, ha de moldear la interpretación ideal de la obra a sus posibilidades, por lo que gran parte de la

interpretación se acuerda en los mismos ensayos. Aunque la mayoría de las entrevistadas convergen en una imagen mental de la obra creada antes del ensayo, todas asumen que esta imagen mental no llega a materializarse y ha de modificarse durante los ensayos. En una ocasión, incluso, se prefiere crear la interpretación junto con los coralistas y la participante manifiesta que, a veces, tener una imagen mental de la interpretación no le ayuda. La teoría (Busch 1995; Ramón et al. 1996; Garmendia y Alvira 1998; Hill 2017), en cambio, recomienda al director formarse una idea mental de la interpretación que quiere alcanzar y, durante los ensayos, intentar que lo que suena se parezca cada vez más a esa interpretación ideal. Para los coros amateurs, seguir esta recomendación podría llegar a resultar frustrante, al no llegar a alcanzar el objetivo ideal, mientras que crear una interpretación a partir de la práctica diaria es más satisfactorio.

5. Que los coralistas no puedan leer partituras hace que no las puedan reproducir por sí mismos. Para posibilitar el estudio de las obras a los cantores, la mayoría de las entrevistadas graban, con su voz o con un teclado, pistas de audio con cada parte de la partitura y después las envían a los coralistas. Los tratados teóricos no mencionan la realización de grabaciones; entendemos que es debido a que, en esos años, los medios tecnológicos de grabación de audio no eran tan accesibles a los usuarios como ahora.
6. El trabajo en las primeras sesiones de ensayo es muy costoso, de manera que, frente a un pasaje difícil en una de las cuerdas, gran parte del coro ha de estar en silencio esperando. Esto propicia el aburrimiento y la charla entre las cuerdas que no están cantando en ese momento, por lo que se hacen ensayos parciales, para el montaje de las partituras. Ramón et al. (1996) y Garmendia y Alvira (1998), por el contrario, recomiendan hacer parciales una vez está leída la pieza para tener una referencia armónica y estructural de la misma antes de ensayarla por cuerdas.

Por otra parte, se corrobora en este trabajo la teoría de Sloboda (2012) y las conclusiones de Williamon (2017) sobre la necesidad de una aproximación a la obra desde diferentes perspectivas para su memorización. Todas las directoras estudiadas han manifestado que el aprendizaje de las partituras se produce no solo con el estudio en casa, sino también a través de los ensayos con el coro. Y han manifestado una aproximación a la obra desde diversos puntos de vista como el melódico, el armónico, el estructural, el textual, la grabación de audios, el estudio de versiones, el pianístico (dos participantes) y el musicológico.

También se constata que los puntos estructurales para la mayoría de las entrevistadas (tres de cinco) son muy significativos, al punto de informar al coro de su ubicación, tal y como se concluye en los estudios de Bernardi et al. (2013), de Hallam (1997), de Williamon y Valentine (2002) y de Chaffin et al. (2006).

Por último, dadas las coincidencias en la metodología utilizada por las directoras estudiadas y viendo que difieren de las recomendaciones teóricas en la literatura, podemos concluir que esos modelos teóricos no cubren plenamente las necesidades de los directores de coros amateurs en el ámbito geográfico estudiado. Esta investigación completa este vacío ofreciendo las pautas para enriquecer la teoría. Por su limitación al ámbito español, concretamente valenciano, se hace recomendable la realización de más investigaciones, incluyendo directores de otras zonas geográficas. El futuro de esta investigación, por tanto, pasa por la comparación entre

practicantes de otros países, lo que permitiría compendiar los procedimientos utilizados y extrapolar los resultados a otras zonas.

6. Referencias bibliográficas

- Alba, Joseph W., y Hasher, Lynn. 1983. "Is memory schematic?" En *Psychological Bulletin* 93 (2): 203-231. Washington, D.C.: Psychological American Association. doi: 10.1037/0033-2909.93.2.203.
- Bernardi, Nicolò Francesco, Schories, Alexander, Jabusch, Hans-Christian, Colombo, Barbara y Altenmüller, Eckart. 2013. "Mental practice in music memorization: an ecological-empirical study." En *Music Perception* 30 (3): 275-290. California: University of California Press. doi: 10.1525/MP.2012.30.3.275.
- Busch, Brian R. (1984) 1995. *El director de coro: gestos y metodología de la dirección*. Traducido por: Alicia Santos. Madrid: Real Musical.
- Gingsborg, Jane, Chaffin, Roger y Nicholson, George. 2006. "Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice." En *Psychology of Music* 34 (2): 167-194. Sage publications. doi:10.1177/0305735606061851.
- FSMV. n.d. "Presentación de la FSMCV". FSMCV. Accedido 11/06/2024. <https://fsmcv.org/federacion-de-sociedades-musicales-de-la-comunidad-valenciana/presentacion/>
- Garmendia Pizarro, Elisa y Alvira Martín, M^a Pilar. 1998. *Técnica vocal y dirección coral para coros no profesionales*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Hallam, Susan. 1997. "The development of memorization strategies in musicians: implications for education." En *British Journal of Music Education* 14 (1): 87-97. Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/S0265051700003466.
- Hill, Peter. 2017. "De la partitura al sonido." En: *La interpretación musical*, editado por Rink, John. Traducido por: Barbara Zitman. 3^a ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Leinsdorf, Erich. 1981. *The composer's advocate: a radical orthodoxy for musicians*. USA: Yale University Press.
- Ramón Lluch, Diego, Gil-Tàrrega, Josep R y Moreno Llabata, Carmina. 1996. *Cant coral*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia.
- Scherchen, Hermann. (1953) 2005. *El arte de dirigir la orquesta*. Traducido por: Robert Gerhard. Huelva: Idea Books.
- Schuller, Gunther. 1997. *The compleat conductor*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, John A. (1985) 2012. *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*. Traducido por: Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Swarowsky, Hans. (1979) 1989. *Hans Swarowsky, defensa de la obra: escritos sobre la obra, su reproducción, estilo e interpretación en la música*. Traducido por: Miguel Ángel Gómez Martínez. Madrid: Real Musical.
- Williamon, Aaron y Valentine, Elizabeth. 2002. "The role of retrieval structures in memorizing music." En *Cognitive Psychology*. 44: 132. Nashville: G.D. Logan doi:

10.1006/cogp.2001.0759.

Williamon, Aaron. 2017. "La memorización de la música." En *La interpretación musical*, editado por: Rink, John, 137-155. Traducido por: Barbara Zitman, 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial.