



---

**Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN Y TRABAJO SOCIAL**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN  
MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

**TESIS DOCTORAL:**

**Las agrupaciones corales en la sociedad y  
en la educación de la provincia de León.**

Presentada por ***M<sup>a</sup> JESÚS FERNÁNDEZ RIVERA***  
para optar al grado de  
doctor /ra por la Universidad de Valladolid

Dirigida por  
***Dr. José Ignacio Palacios Sanz***  
***Dr. Bartolomé Rubia Avi***









*A Guillermo.*



## ***AGRADECIMIENTOS***

Ahora que ha llegado el momento de poner punto final a esta tesis, cobran sentido las palabras –que tantas veces he leído– de aquellos que han estado en situación similar. Después de este largo camino, lleno de ratos de lectura tranquila y conversaciones placenteras, junto con momentos difíciles en los que me he sentido invadida por las dudas, las renunciadas y el cansancio, quiero manifestar mi agradecimiento a las personas que me han acompañado y brindado su apoyo.

En primer lugar, agradezco a mis directores Dr. José Ignacio Palacios Sanz y Dr. Bartolomé Rubia Avi, la confianza que depositaron en mí, su amable atención y los ánimos que me infundieron para comenzar y continuar, hasta el final, esta tesis. Sus orientaciones, conocimientos y dedicación, han hecho posible que esta investigación se convirtiera en una magnífica experiencia de aprendizaje.

Mi agradecimiento a los coros leoneses por la contribución que hacen a la cultura y a la educación musical; a sus directores, representantes y componentes que me abrieron las puertas y prestaron su colaboración desinteresada. Gracias también por el entusiasmo con el que cantáis. Debo expresar de forma especial mi reconocimiento a la Capilla Clásica de León, que me sirvió de inspiración y a su generosa contribución. Mi respeto y admiración a sus directores y a la tarea que han realizado a lo largo de los años, así como a los componentes de este coro, que compartieron conmigo opiniones, amistad y amor por el canto coral. Sin la ayuda de todos ellos no podría haber realizado esta tesis.

Sería imperdonable por mi parte, no hacer mención de quienes colaboraron en la investigación, en su desarrollo o conclusión: gracias a Carmen García Zurdo, memoria viva de la Capilla, por ofrecerme una valiosa información y por compartir conmigo, al igual que Tomás Mendaña y Maribel Arroyo, su archivo personal. A Pedro Andrés por su paciencia y buen hacer, y a mis compañeros Raquel Poy y Alejandro López Novella por su atención y acertados consejos.

En el plano personal, a mis padres, siempre presentes en mi recuerdo y en mi corazón. Ellos me mostraron los valores fundamentales para conducirme en la vida y me dieron la oportunidad de formarme y alcanzar mis propósitos. A mi hermana Carmen, mis sobrinos José Luis, Alfonso y el pequeño Johan –mi familia–, con quienes he compartido inquietudes, opiniones y que, en definitiva, me han arropado con su cariño.

Por último, pero no por ello menos importante, mi agradecimiento a Guillermo por su apoyo y ayuda incondicional, por compartir la vida conmigo y haber convertido mi meta en la suya.





## ÍNDICE GENERAL.

	<i>Pág.</i>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	29
1. JUSTIFICACION PROFESIONAL Y PERSONAL. ....	34
2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	38
3. ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA INVESTIGACIÓN.....	41
<b>CAPÍTULO I. LA EDUCACIÓN FORMAL, NO FORMAL E INFORMAL CON RELACIÓN A LA MUSICA</b> .....	49
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	49
1. LA EDUCACIÓN FORMAL, NO FORMAL E INFORMAL.....	49
1.1. Concepto de educación formal.....	51
1.2. Concepto de educación no formal.....	53
1.3. Concepto de educación informal.....	56
1.4. Relaciones entre la educación formal, no formal e informal.....	58
2. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN EL SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL.....	59
2.1. La enseñanza musical en el marco de la educación obligatoria.....	60
2.1.1. La enseñanza musical en el marco de la educación obligatoria durante el siglo XIX.....	61
2.1.2. La enseñanza musical en el marco de la educación obligatoria durante el siglo XX.....	63
2.1.3. La enseñanza musical en el marco de la educación obligatoria durante el siglo XXI.....	68
2.2. La enseñanza profesional de la música.....	72
2.2.1. La enseñanza profesional de la música durante el siglo XIX.....	73
2.2.2. La enseñanza profesional de la música durante el siglo XX.....	74
2.2.3. La enseñanza profesional de la música durante el siglo XXI.....	77
2.3. Aproximación a la enseñanza reglada de la música en León.....	78
2.3.1. La enseñanza de la música en la formación de maestros.....	79
2.3.2. La enseñanza profesional de la música.....	82
3. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL.....	83
3.1. Las escuelas de música.....	85
3.2. La enseñanza personal: el maestro de canto.....	86
3.3. Las bandas de música.....	87
3.4. Las asociaciones culturales y fundaciones.....	88
3.5. Otras actividades.....	89
4. EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACION INFORMAL.....	89
5. LAS AGRUPACIONES CORALES EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL.....	90
5.1. Concepto de agrupación coral.....	91
5.2. Características de las agrupaciones corales con relación a las áreas de desarrollo de la educación no formal.....	93
5.2.1. Relación de las agrupaciones corales con la educación de adultos.....	94
5.2.2. Relación de las agrupaciones corales con la educación en valores.....	97
5.2.3. Relación de las agrupaciones corales con la educación para la salud.....	99
5.2.4. Relación de las agrupaciones corales con la educación social.....	102
5.2.5. Relación de las agrupaciones corales con la educación en el tiempo libre y la animación sociocultural.....	105

5.3. La evaluación del programa de educación no formal de las agrupaciones corales. ....	108
SÍNTESIS.....	110
<b>CAPÍTULO II. LA VOZ Y EL CANTO.</b> .....	115
INTRODUCCIÓN.....	115
1. LA VOZ.....	116
1.1. Concepto de voz.....	116
1.2. Antecedentes del estudio de la voz.....	118
1.3. El control de la voz: la audición.....	121
1.3.1. Sensación auditiva y percepción.....	122
1.3.2. La audición.....	123
1.3.3. El condicionamiento audio-vocal.....	125
1.4. La producción de la voz: el aparato vocal.....	127
1.4.1. Anatomía y fisiología del aparato respiratorio.....	128
1.4.2. Anatomía y fisiología del aparato fonador.....	130
1.4.3. Anatomía y fisiología del aparato resonador.....	132
1.4.4. Relación y colaboración entre los tres mecanismos.....	134
1.4.5. El sistema nervioso de la fonación.....	136
2. LA VOZ Y EL CANTO.....	138
2.1. Aproximación al concepto de canto.....	139
2.2. Funciones del canto.....	140
2.2.1. Función senso-perceptiva.....	142
2.2.2. Función en la audición interior.....	143
2.2.3. Función expresiva.....	143
2.2.4. Función formativa.....	144
2.3. Cualidades necesarias para el canto.....	145
2.3.1. La aptitud musical.....	145
2.3.2. El oído musical.....	148
2.3.3. Cualidades sonoras de la voz.....	150
2.4. Edad para comenzar a cantar.....	153
2.5. Evolución de la voz.....	154
2.5.1. La voz infantil.....	154
2.5.2. La voz en la adolescencia.....	156
2.5.3. Voz adulta y declive de la voz.....	158
2.5.4. La voz senil.....	158
2.6. La clasificación de la voz.....	159
2.7. La higiene de la voz.....	162
2.7.1. Con respecto a la salud en general.....	163
2.7.2. Con respecto al uso de la voz.....	164
2.7.3. Prevención e higiene de la voz infantil.....	167
2.8. Alteraciones en la fonación.....	167
2.8.1. Disfonías.....	168
2.8.2. Disodeas.....	170
2.8.3. Alteraciones de la voz en los cantantes de coro.....	171
2.8.4. Alteraciones de la voz infantil.....	172
3. EL ESTUDIO DEL CANTO.....	174
3.1. Consideraciones previas al estudio del canto.....	175
3.1.1. Aportaciones de los métodos al estudio del canto.....	176
3.2. Relación cuerpo y voz. Técnicas de pre-emisión vocal.....	179
3.2.1. La respiración.....	181
3.2.2. La relajación.....	183



3.2.3. Técnicas y métodos de educación corporal.....	185
3.2.4. La postura.....	190
3.3. La emisión vocal.....	191
3.3.1. Comienzo y final del sonido.....	191
3.3.2. Mantenimiento del sonido emitido: la impostación de la voz.....	193
3.3.3. Los registros de la voz.....	197
3.3.4. El apoyo del sonido.....	199
3.4. La pronunciación en el canto.....	200
3.4.1. La vocalización.....	201
3.4.2. La articulación.....	202
3.4.3. Dicción.....	204
3.5. La interpretación musical.....	204
SÍNTESIS.....	206
<b>CAPÍTULO III. ANTECEDENTES DE LAS AGRUPACIONES CORALES.....</b>	<b>211</b>
INTRODUCCIÓN.....	211
1. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS SOBRE EL CANTO CORAL.....	212
1.1. El canto coral en la Antigüedad.....	214
1.2. El canto coral en la Edad Media.....	217
1.3. El canto coral en el Renacimiento.....	224
1.4. El canto coral en el Barroco.....	227
1.5. El canto coral en el Clasicismo y Romanticismo.....	229
2. EL MOVIMIENTO CORAL.....	231
2.1. Consideraciones previas.....	232
2.2. El movimiento coral en Europa.....	233
2.3. El movimiento coral en España.....	236
2.3.1. Orígenes del movimiento coral español.....	237
2.3.2. La expansión del movimiento coral en España.....	240
3. LAS AGRUPACIONES CORALES EN LA ACTUALIDAD.....	245
3.1. Clasificación de las agrupaciones corales.....	246
3.1.1. Los coros en función del género de los cantores.....	248
3.1.2. Los coros en función de la edad de los cantores.....	248
3.1.3. Otros tipos de coro.....	267
3.1.4. Tipos vocales en el canto coral.....	268
3.2. El director de coro.....	269
3.2.1. Cualidades personales del director.....	270
3.2.2. Funciones del director.....	271
3.2.3. Labor técnica del director coral.....	274
3.2.4. El director de coro infantil.....	283
3.2.5. Los jefes de cuerda como colaboradores del director.....	284
3.3. La actividad coral.....	284
3.3.1. Actuaciones y conciertos.....	285
3.3.2. La gestión.....	286
SÍNTESIS.....	286
<b>CAPÍTULO IV. METODOLOGÍA DE LA INVESTIVACIÓN.....</b>	<b>291</b>
INTRODUCCIÓN.....	291
1. FUNDAMENTACION METODOLÓGICA.....	292
1.1. Metodología cuantitativa y cualitativa.....	294
1.2. Métodos mixtos de investigación.....	297

2. OBJETIVOS E INTERROGANTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	298
3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	302
3.1. Límites de la investigación.....	303
3.1.1. Viabilidad.....	304
3.1.2. Novedad del estudio.....	305
3.1.3. Utilidad del estudio.....	306
3.1.4. Continuidad.....	307
3.2. Enfoque metodológico mixto de la investigación.....	307
3.3. Características de la investigación.....	308
3.4. El estudio de caso.....	310
3.5. Técnicas de obtención de información para la investigación.....	314
3.5.1. Revisión bibliográfica y documental.....	314
3.5.2. Cuestionarios.....	314
3.5.3. Entrevistas.....	315
3.5.4. Observación participante.....	316
3.5.5. Grupos de discusión.....	317
3.6. Análisis cualitativo de los datos.....	317
3.7. Fiabilidad y validez de la investigación: la triangulación.....	318
4. DISEÑO Y PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN.....	320
4.1. Primera etapa: estudio de las agrupaciones corales leonesas.....	321
4.1.1. Primera Fase: revisión e indagación.....	322
4.1.2. Segunda Fase: Recogida de información cualitativa y análisis de datos cuantitativos.....	329
4.2. Segunda etapa de la investigación. Estudio de caso: la Capilla Clásica de León.....	333
4.2.1. Tercera Fase: Diseño del estudio de caso.....	334
4.2.2. Cuarta Fase: Análisis de los datos informativos.....	345
4.2.3. Quinta Fase: Reflexión y elaboración de las conclusiones.....	345
SÍNTESIS.....	345
<b>CAPÍTULO V. LAS AGRUPACIONES CORALES DE LA PROVINCIA DE LEÓN.....</b>	<b>349</b>
INTRODUCCIÓN.....	349
1. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LA PROVINCIA DE LEÓN.....	350
2. EL MOVIMIENTO CORAL LEONÉS.....	352
3. LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS EN LA ACTUALIDAD.....	355
3.1. La Montaña Oriental.....	356
3.1.1. Coral Valdesabero (Sabero).....	356
3.2. La Montaña Occidental.....	357
3.2.1. Coro Voces del Alba (La Robla).....	357
3.2.2. Coral Polifónica “Aguasblancas de Gordón” (Pola de Gordón).....	358
3.2.3. Coro Santa Bárbara (Villablino).....	360
3.3. El Bierzo.....	362
3.3.1. Coral Solera Berciana (Ponferrada).....	363
3.3.2. Coral Voces del Bierzo (Ponferrada).....	365
3.3.3. Coral Flores del Sil (Ponferrada).....	367
3.3.4. Coro “En Femenino Plural” (Ponferrada).....	369
3.3.5. Coral Polifónica Bembibre (Bembibre).....	370
3.3.6. Coral Faberense (Fabero).....	371
3.4. La Cabrera.....	373
3.5. Tierra de La Bañeza.....	373
3.5.1. Coral del Milenario de San Salvador (La Bañeza).....	374

3.6. Tierra de Astorga.....	377
3.6.1. Coral “Ciudad de Astorga Excelsior” (Astorga).....	378
3.7. La Ribera y el Páramo.....	380
3.7.1. Coral Órbigo (Veguellina de Órbigo).....	381
3.8. Esla-Campos.....	382
3.8.1. Coro Santa María (Mansilla de las Mulas).....	382
3.8.2. Coral Coyantina (Valencia de Don Juan).....	383
3.8.3. Coral Valderense (Valderas).....	385
3.8.4. Coral Municipal “Escarcha” (Quintana de Rueda).....	385
3.9. Tierra de Sahagún.....	387
3.9.1. Coro Facundino (Sahagún).....	388
3.10. Tierra de León.....	391
3.10.1. Coral Heriberto Ampudia (San Andrés del Rabanedo).....	391
3.10.2. Coro Polifónico “Virgen del Camino” (Valverde de la Virgen).....	393
3.10.3. Coro Municipal de Onzonilla (Onzonilla).....	394
3.11. La ciudad de León.....	395
3.11.1. El Orfeón Leonés.....	396
3.11.2. Coral Isidoriana de León.....	401
3.11.3. Capilla Clásica de León.....	403
3.11.4. Coro San Marcos.....	404
3.11.5. Coro Ángel Barja JJMM-ULE.....	405
3.11.6. Coro Capella Lauda.....	409
3.11.7. Coro Vegazana.....	411
3.11.8. Coro León Gótico.....	412
3.11.9. Coro Santa Cecilia de la Escuela de Ingenieros de Minas de la Universidad de León.....	413
3.11.10. Coro Espiga.....	414
3.11.11. Coro La Venatoria.....	414
3.11.12. Coral Torreblanca.....	415
3.11.13. Camerata Ars Cantus.....	416
4. Otras agrupaciones corales leonesas.....	416
4.1. Coros sin actividad.....	417
4.2. Coros de la Universidad de la Experiencia.....	418
4.3. Coros CEAS.....	419
4.4. Un Coro único: El Coro de Larigectomizados de León (ALLE).....	419
4.5. Coros en formación.....	420
SÍNTESIS.....	422
<b>CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE ASPECTOS COMUNES A LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS</b> .....	427
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	427
<b>1. FUNDACIÓN Y PROCEDENCIA DE LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS</b> .....	427
1.1. Ámbito religioso.....	428
1.2. Ámbito educativo.....	429
1.3. Ámbito social vinculado a instituciones públicas.....	430
1.4. Ámbito de las entidades privadas.....	431
1.5. Ámbito musical.....	431
1.6. Otros orígenes.....	431
<b>2. NATURALEZA JURÍDICA Y REGULACIÓN</b> .....	432

3. OBJETIVOS.....	434
4. COMPONENTES DE LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.....	435
4.1. Los directores corales leoneses.....	435
4.1.1. Algunas consideraciones previas.....	435
4.1.2. Adquisición de la condición de director, procedimiento y criterios de selección.....	442
4.1.3. Duración del cargo de director y finalización del mismo.....	444
4.1.4. Funciones del director.....	445
4.1.5. La formación continuada del director.....	446
4.2. Los cantores.....	447
4.2.1. Adquisición de la condición de componente del coro: la prueba de voz.....	447
4.2.2. Finalización de la condición de miembro cantor. El relevo generacional.....	452
4.3. Órganos de representación y gestión del coro.....	453
4.3.1. La asamblea general.....	454
4.3.2. La junta directiva.....	454
4.3.3. La junta técnica.....	455
5. LA ACTIVIDAD CORAL.....	456
5.1. Los ensayos.....	456
5.1.1. Frecuencia y duración de los ensayos.....	457
5.1.2. Organización del ensayo y metodología.....	458
5.1.3. Local de ensayo.....	460
5.2. Actuaciones y conciertos.....	462
5.2.1. Actuaciones.....	462
5.2.2. Conciertos ordinarios.....	462
5.2.3. Conciertos ordinarios y extraordinarios con relación al repertorio interpretado.....	464
5.2.4. Festivales, Encuentros e Intercambios corales.....	467
5.2.5. Concursos y certámenes.....	469
5.2.6. Lugar de los conciertos.....	470
5.2.7. Discografía y uso de nuevas tecnologías.....	473
5.3. Repertorio coral.....	474
6. PATRIMONIO Y RECURSOS ECONÓMICOS.....	476
7. RELACIÓN CON LAS INSTITUCIONES PÚBLICAS.....	477
8. RELACIÓN ENTRE LAS DIFERENTES AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.....	481
9. REPERCUSIÓN SOCIAL.....	481
SÍNTESIS.....	483
<b>CAPÍTULO VII. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS PRINCIPALES ASPECTOS DE LOS COROS LEONESES DESDE LA PERSPECTIVA DE SUS COMPONENTES.....</b>	<b>487</b>
INTRODUCCIÓN.....	487
1. CARACTERÍSTICAS DE LOS COMPONENTES DE LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.....	488
1.1. Características socio-demográficas de los componentes de los coros leoneses.....	488
1.1.1. Lugar de origen.....	488
1.1.2. Edad.....	490
1.1.3. Género.....	492
1.2. Características personales, educativas y laborales.....	493
1.2.1. Estudios generales.....	493
1.2.2. Situación y actividad laboral.....	494
1.3. Estudios y preferencias musicales de los cantores.....	495

1.3.1. Estudios musicales previos.....	495
1.3.2. Experiencia musical.....	498
1.3.3. Influencia familiar.....	498
1.3.4. Afición musical.....	499
1.4. Participación en la agrupación coral.....	500
1.4.1. Contacto inicial con la agrupación coral.....	500
1.4.2. Permanencia en el coro.....	502
1.4.3. Pertenencia a otro coro.....	503
1.4.4. Antecedentes corales: pertenencia a un coro infantil.....	504
1.4.5. Distribución por voces.....	506
2. ASPECTOS RELATIVOS A LA ACTIVIDAD CORAL.....	506
2.1. El repertorio musical.....	507
2.1.1. Variedad del repertorio.....	507
2.1.2. Dificultad del repertorio.....	509
2.1.3. Ampliación del repertorio.....	510
2.1.4. Preferencias en el repertorio interpretado.....	511
2.2. El ensayo.....	515
2.2.1. Frecuencia de ensayos.....	515
2.2.2. Lugar donde se realiza el ensayo.....	517
2.2.3. Los recursos.....	518
2.3. Actuaciones y conciertos.....	519
2.3.1. Frecuencia de conciertos.....	519
2.3.2. Concursos corales.....	520
2.4. Aportación personal de los componentes a la actividad coral.....	521
2.4.1. Aportación personal al coro.....	522
2.4.2. Aspectos a mejorar en la actividad coral.....	523
2.5. Aportación de la actividad coral a los cantores.....	527
2.5.1. Nivel de satisfacción.....	527
2.5.2. Influencia de la actividad coral sobre los gustos musicales.....	530
2.5.3. Influencia sobre los estudios musicales.....	531
2.6. Influencia de las agrupaciones corales sobre su entorno.....	532
2.6.1. Influencia ejercida sobre su entorno.....	532
2.6.2. Actividades sobre las que se ejerce influencia.....	534
2.7. Relaciones y valoración exterior.....	535
2.7.1. Apoyo recibido de las Instituciones Locales.....	535
2.7.2. Valoración del coro en su ciudad.....	537
2.7.3. Valoración del coro en la provincia.....	538
2.8. Sobre el director coral.....	539
SÍNTESIS.....	540
<b>CAPÍTULO VIII. LAS AGRUPACIONES CORALES INFANTILES Y JUVENILES EN LEÓN.....</b>	<b>545</b>
INTRODUCCIÓN.....	545
1. LOS COROS INFANTILES.....	546
1.1. El origen de las aulas corales infantiles.....	547
1.1.1. El Coro de Cámara Ars Nova.....	549
1.1.2. La Schola Cantorum Catedral de León.....	549
1.1.3. La formación en la Schola Cantorum.....	551
1.1.4. El proyecto pedagógico de las Aulas Corales Infantiles.....	551
1.2. El desarrollo del proyecto pedagógico: las Aulas Corales Infantiles.....	552
1.2.1. Los directores de las Aulas Corales.....	554
1.2.2. Los centros educativos.....	556

1.3. Otros coros infantiles de León.....	557
1.3.1. Escolanía Antonio Valbuena de León.....	557
1.3.2. Escolanía Pueri Cantores Catedral de León.....	559
1.3.3. Coro Municipal Ciudad de León.....	560
2. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS COROS INFANTILES LEONESES.....	563
2.1. La captación de voces: factores positivos y negativos que ejercen su influencia en la incorporación de los niños al coro.....	564
2.1.1. El ambiente familiar.....	565
2.1.2. Importancia de la figura del director coral.....	565
2.1.3. Impulso del centro educativo.....	566
2.1.4. Competencia de otras actividades extraescolares.....	567
2.1.5. Valores educativos transmitidos por la actividad coral.....	568
2.2. Características de los niños cantores.....	569
2.2.1. Edad de los cantores.....	569
2.2.2. Género de los cantores.....	571
2.2.3. Estudios musicales.....	572
2.2.4. Incorporación al coro.....	573
2.2.5. Permanencia en el coro.....	575
2.3. La actividad coral en los coros infantiles.....	576
2.3.1. Los ensayos.....	576
2.3.2. La formación coral.....	577
2.3.3. Actuaciones y conciertos.....	579
2.3.4. El repertorio musical.....	582
2.3.5. Nivel de satisfacción.....	584
2.3.6. Proyección de futuro.....	587
3. LOS COROS JUVENILES DE LEÓN.....	590
3.1. Coro Ordoño II.....	591
3.2. Coro juvenil Ángel Barja.....	591
4. REPERCUSIÓN Y VALORACIÓN DE LOS COROS INFANTILES Y JUVENILES EN SU ENTORNO.....	593
SÍNTESIS.....	596
<b>CAPÍTULO IX. CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN. TRAYECTORIA.....</b>	<b>599</b>
INTRODUCCIÓN.....	599
1. PRIMERA ETAPA. DIRECTOR-FUNDADOR: ADOLFO GUTIÉRREZ VIEJO (1965-1971).....	601
1.1. Antecedentes de la Capilla Clásica de León.....	601
1.2. Nacimiento de la Capilla Clásica de León.....	605
1.3. El inicio.....	608
1.4. La trayectoria.....	614
1.5. La formación coral.....	625
1.6. El final de una etapa.....	627
2. SEGUNDA ETAPA. DIRECTOR: ÁNGEL BARJA IGLESIAS (1972-1986).....	631
2.1. Incorporación (1972-1975).....	633
2.2. La consolidación.....	638
2.3. Despedida.....	648
3. TERCERA ETAPA. DIRECTOR: D. FERNANDO GARCÍA PÉREZ (1986-1992).....	651
4. CUARTA ETAPA. DIRECTOR: JOSÉ ZALDO (1992-2012).....	659
4.1. Fase inicial (1992-1994).....	659
4.2. Período entre 1994 y 2006.....	663

4.3. Período entre 2006 y 2012.....	668
4.4. El final de la etapa.....	675
5. QUINTA ETAPA. DIRECTORA: ELENA FERNÁNDEZ DELGADO (2012- )......	675
SÍNTESIS.....	680
<b>CAPÍTULO X. LA CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN EN LA ACTUALIDAD: ANÁLISIS DEL PERIODO COMPRENDIDO ENTRE LOS AÑOS 2008 Y 2014.</b> .....	685
INTRODUCCIÓN.....	685
1. PRIMER MODELO DE FORMACIÓN. PERIODO DE ESTUDIO (2008-2012). DIRECTOR: JOSÉ ZALDO GARCÍA.....	686
1.1. Los componentes.....	686
1.1.1. La renovación del coro: los nuevos componentes.....	687
1.1.2. Los jefes de cuerda.....	694
1.1.3. Los solistas.....	695
1.2. Los ensayos.....	695
1.2.1. El ensayo por cuerdas separadas.....	696
1.2.2. El ensayo conjunto.....	698
1.2.3. El ensayo general.....	699
1.3. El repertorio.....	701
1.4. Conciertos.....	706
1.4.1. Asistencia a los conciertos.....	707
1.4.2. Gestión de los conciertos.....	707
1.4.3. Lugar de los conciertos.....	708
1.4.4. El público.....	709
1.4.5. Conciertos extraordinarios.....	710
1.5. La formación vocal y coral.....	713
2. SEGUNDO MODELO DE FORMACIÓN. PERIODO DE ESTUDIO (2012-2014). DIRECTORA: ELENA FERNANDEZ DELGADO.....	716
2.1. Los componentes: la renovación del coro.....	718
2.2. La gestión del coro.....	722
2.3. Los ensayos y la formación coral.....	723
2.3.1. Programación de la actividad.....	724
2.3.2. Metodología de los ensayos: la formación vocal y coral.....	725
2.4. El repertorio musical.....	738
2.5. Los conciertos.....	739
SÍNTESIS.....	741
<b>CONCLUSIONES.</b> .....	747
1. APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN EN GENERAL.....	748
2. APORTACIONES SOBRE LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.....	750
3. APORTACIONES SOBRE LOS COMPONENTES Y LA ACTIVIDAD CORAL.....	759
4. APORTACIONES SOBRE LA FORMACIÓN MUSICAL QUE SE REALIZA EN LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.....	763
5. REPERCUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN.....	774
6. NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN.....	777
<b>FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.</b> .....	781
<b>ANEXOS</b> .....	849





## **ABREVIATURAS.**

<b>ALLE:</b>	Asociación Leonesa de Laringectomizados de León.
<b>BOE:</b>	Boletín Oficial del Estado.
<b>CCL:</b>	Capilla Clásica de León.
<b>CEAS:</b>	Centros de Acción Social.
<b>CEP:</b>	Centro de Educación Primaria.
<b>EGB:</b>	Enseñanza General Básica.
<b>EUIT:</b>	Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica.
<b>IES:</b>	Instituto de Enseñanza Secundaria.
<b>ILC:</b>	Instituto Leonés de Cultura.
<b>INAEM:</b>	Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música.
<b>LGE:</b>	Ley General de Educación.
<b>LGS:</b>	Ley General de Subvenciones.
<b>LOGSE:</b>	Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo.
<b>LOMCE:</b>	Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa.
<b>MEC:</b>	Ministerio de Educación y Ciencia.
<b>OIE:</b>	Organización de Estados Iberoamericanos.
<b>OMS:</b>	Organización Mundial de la Salud.
<b>RAE:</b>	Real Academia Española.
<b>SEU:</b>	Sindicato Español Universitario.
<b>UEX:</b>	Universidad de la Experiencia.



## FIGURAS.

	<i>Pág.</i>
Fig. 1. Planteamiento de la investigación (Elaboración propia).....	45
Fig. 2. La educación no formal. Características y Áreas de Desarrollo (Elaboración propia).....	91
Fig. 3. Las Agrupaciones Corales en el área de Animación Sociocultural. Relación con otras Áreas de Desarrollo. (Elaboración propia).....	93
Fig. 4. Delimitación del ámbito geográfico y del objeto estudiado (Elaboración propia).....	305
Fig. 5. Primera Etapa. Las agrupaciones corales leonesas (Elaboración propia).....	321
Fig. 6. Estructura genérica general del Estudio de Caso (Stake, 2005).....	334
Fig. 7. Segunda Etapa. La Capilla Clásica de León (Elaboración propia).....	340
Fig. 8. Distribución del nacimiento y pervivencia de las agrupaciones corales leonesas actuales (Elaboración propia).....	354
Fig. 9. División de la provincia leonesa en comarcas (Universidad de León. Servicio de cartografía).....	355
Fig. 10. Perfil de los directores corales según el género (Elaboración propia).....	436
Fig. 11. Composición por el lugar de procedencia de los cantores (Elaboración propia).....	488
Fig. 12. Composición de los coros leoneses por la edad de sus componentes (Elaboración propia).....	490
Fig. 13. Estudios generales (Elaboración propia).....	493
Fig. 14. Estudios musicales (Elaboración propia).....	496
Fig. 15. Afición musical (Elaboración propia).....	499
Fig. 16. Contacto inicial con la agrupación coral (Elaboración propia).....	501
Fig. 17. Tiempo de permanencia en el coro (Elaboración propia).....	502
Fig. 18. Pertenencia a un coro infantil (Elaboración propia).....	505
Fig. 19. Opinión sobre el nivel de variedad del repertorio coral (Elaboración propia).....	507
Fig. 20. Opinión sobre el grado de dificultad del repertorio (Elaboración propia).....	509
Fig. 21. Opinión sobre la posibilidad de ampliar el repertorio coral (Elaboración propia).....	510
Fig. 22. Preferencias en el repertorio coral interpretado (Elaboración propia).....	512
Fig. 23. Opinión sobre la frecuencia de los ensayos (Elaboración propia).....	516
Fig. 24. Opinión sobre el lugar donde realizan los ensayos (Elaboración propia).....	517
Fig. 25. Opinión sobre los recursos de la Agrupación Coral (Elaboración propia).....	518
Fig. 26. Sobre la frecuencia de actuaciones y conciertos (Elaboración propia).....	519
Fig. 27. Aportación personal al coro por parte de sus miembros (Elaboración propia).....	522
Fig. 28. Aspectos a mejorar en los cantores (Elaboración propia).....	523
Fig. 29. Nivel de satisfacción obtenido (Elaboración propia).....	528
Fig. 30. Influencia de la actividad coral en los gustos musicales de sus miembros (Elaboración propia).....	530
Fig. 31. Influencia en los estudios musicales (Elaboración propia).....	531
Fig. 32. Personas sobre las que se ejercen influencia (Elaboración propia).....	533
Fig. 33. Actividades sobre las que atribuyen su influencia (Elaboración propia).....	534

Fig. 34. Sobre el apoyo que reciben de las Instituciones (Elaboración propia).....	535
Fig. 35. Opinión sobre la valoración del coro en su Ciudad (Elaboración propia).....	537
Fig. 36. Opinión sobre la valoración del coro en la Provincia (Elaboración propia).....	538
Fig. 37. Edad de los cantores (Elaboración propia).....	570
Fig. 38. Género de los cantores (Elaboración propia).....	571
Fig. 39. Estudios Musicales (Elaboración propia).....	572
Fig. 40. Motivo para iniciarse en el canto (Elaboración propia).....	573
Fig. 41. Tiempo que llevan cantando (Elaboración propia).....	575
Fig. 42. Dificultad del repertorio (Elaboración propia).....	583
Fig. 43. Nivel de satisfacción (Elaboración propia).....	584
Fig. 44. Nivel de satisfacción (Elaboración propia).....	585
Fig. 45. Lo que menos gusta a los niños (Elaboración propia).....	586
Fig. 46. Proyección de futuro (Elaboración propia).....	589
Fig. 47. Estructura genérica del estudio de la Capilla Clásica de León (Elaboración propia).....	601
Fig. 48. Adaptación a la nueva dirección artística (junio 2013) (Elaboración propia).....	718
Fig. 49. Facilidad de integración de los componentes en el coro (julio 2013) (Elaboración propia).....	722
Fig. 50. Conformidad con el nuevo modelo de ensayo (julio 2013) (Elaboración propia).....	724
Fig. 51. Aumento de la capacidad respiratoria (julio 2013) (Elaboración propia).....	726
Fig. 52. Apoyo consciente de la voz (julio 2013) (Elaboración propia).....	727
Fig. 53. Mejora en la impostación vocal (julio 2013) (Elaboración propia).....	728
Fig. 54. Ampliación de la tesitura vocal (julio 2013) (Elaboración propia).....	730
Fig. 55. Aumento del control sobre la intensidad vocal (julio 2013) (Elaboración propia).....	730
Fig. 56. Comprensión de la obra musical (julio 2013) (Elaboración propia).....	731
Fig. 57. Articulación y dicción del texto (julio 2013) (Elaboración propia).....	731
Fig. 58. Actitud de escucha musical (julio 2013) (Elaboración propia).....	732
Fig. 59. Aumento de la responsabilidad individual (julio 2013) (Elaboración propia).....	733
Fig. 60. Mejora en el aprendizaje de las obras (julio 2013) (Elaboración propia).....	733
Fig. 61. Memorización partituras y beneficio interpretativo (julio 2013) (Elaboración propia).....	734
Fig. 62. Actitud relajada y satisfacción en el canto (julio 2013) (Elaboración propia).....	734
Fig. 63. Colocación mezclada de cantores y beneficio para el aprendizaje (julio 2013) (Elaboración propia).....	735
Fig. 64. Mejora en la asistencia a los ensayos (julio 2013) (Elaboración propia).....	736
Fig. 65. Mejora en la puntualidad de los componentes y de los ensayos (julio 2013) (Elaboración propia).....	737
Fig. 66. Desarrollo de la capacidad de concentración y atención (julio 2013) (Elaboración propia).....	737
Fig. 67. Conformidad con el repertorio y expectativas de incorporación de nuevo repertorio (julio 2013) (Elaboración propia).....	739
Fig. 68. Sobre los conciertos (julio 2013) (Elaboración propia).....	741

## FOTOGRAFÍAS.

	<i>Pág.</i>
Fotografía 1. El Orfeón Leonés dirigido por el Maestro Odón Alonso en 1942. (Archivo D <sup>a</sup> . M <sup>a</sup> . José Flecha). .....	399
Fotografía 2. Muestra Aulas Corales Infantiles. Claustro de la Basílica de San Isidoro. (Archivo propio. Realizada el 14 de junio 2013). .....	564
Fotografía 3. Casa de Las Carnicerías. (Archivo Capilla Clásica de León). .....	615
Fotografía 4. Participación de la Capilla Clásica de León en el XII Certamen de Nacional de Haban eras y Polifonía (Archivo Capilla Clásica de León). .....	617
Fotografía 5. Capilla Clásica de León. (1967) (Archivo Capilla Clásica de León). .....	620
Fotografía 6. Concierto XX aniversario de la Fundación de la Capilla Clásica. ....	648
Fotografía 7. Capilla Clásica (1987) (Archivo Capilla Clásica de León). .....	655
Fotografía 8. Concierto XXV Aniversario Capilla Clásica de León (1990) (Archivo Capilla Clásica de León). .....	658
Fotografía 9. Concierto XXX Aniversario Capilla Clásica de León (1996) (Archivo Capilla Clásica de León). .....	666
Fotografía 10. Concierto XL Aniversario Capilla Clásica de León (2006) (Archivo Capilla Clásica de León). .....	668
Fotografía 11. Ensayo conjunto de la Capilla Clásica de León, setiembre de 2008 (Elaboración propia). .....	698

## TABLAS.

	<i>Pág.</i>
Tabla 1. Clasificación de las voces corales. ....	269
Tabla 2. Primera etapa: instrumentos, informantes y temporización (Elaboración propia). .....	333
Tabla 3. Tercera etapa: instrumentos, informantes y temporización (Elaboración propia). .....	345
Tabla 4. Situación y Actividad Laboral (Elaboración propia). .....	494
Tabla 5. Preferencias musicales (Elaboración propia). .....	500
Tabla 6. Obras musicales preferidas (Elaboración propia). .....	513
Tabla 7. Selección de compositores favoritos (Elaboración propia). .....	514
Tabla 8. Directores y Aulas corales de León, curso 2012 (Elaboración propia). ....	555
Tabla 9. Coros Leoneses nombrados por los niños cantores (Elaboración propia). ....	588
Tabla 10. Obras interpretadas con mayor frecuencia por la Capilla Clásica de León (Elaboración propia). .....	703
Tabla 11. Repertorio conciertos de Navidad. Periodo 2008-2011 (Elaboración propia). .....	704



**CAPÍTULO I**

---

**INTRODUCCIÓN.**





## **INTRODUCCIÓN.**

La investigación que presentamos a continuación tiene el propósito de describir y analizar la educación musical practicada en el seno de las agrupaciones corales y su contribución al desarrollo social y cultural de la provincia de León, lo que entraña un esfuerzo por comprender y expresar una realidad compleja abordada desde la perspectiva de los participantes en la actividad.

La educación musical y las agrupaciones corales son dos conceptos que se presentan unidos a lo largo de nuestra tradición. En occidente y en España en concreto, el canto coral constituyó durante siglos una parte esencial de la expresión musical e imprescindible en la liturgia religiosa de catedrales y monasterios, donde se formaron capillas de cantores para atender al culto. Con el transcurso del tiempo se incorporaron músicos e instrumentos contribuyendo al esplendor de estas instituciones que, organizadas de manera similar, se expandieron por todo el territorio.

Sin embargo, a través de los siglos el papel del cantor ha tenido diferentes consideraciones en las capillas musicales, tanto en las catedralicias como en las ligadas a las cortes reales o nobiliarias. La evolución del canto hizo preciso que uno de los cantores fijara la duración de las notas, dando origen a la figura del chantre, que

derivaría posteriormente en el Maestro de Capilla, dignatario eclesiástico considerado como la máxima autoridad musical dentro de ella. Además de cantor y generalmente organista, se incorporó entre sus obligaciones, como señala López-Calo (1999), la de enseñar canto de órgano y contrapunto a los mozos de coro, capellanes y canónigos. Progresivamente los cantores se fueron profesionalizando y se incorporaron las voces agudas, para lo que fue preciso seleccionar y ocuparse de los niños acogidos en las capillas. El maestro de capilla debía encargarse del cuidado personal de los infantes, así como de su formación en cultura general, humana, religiosa y por supuesto, musical.

Como recoge Montes (2009), desde la Edad Media hasta la aparición de los conservatorios, las capillas han desempeñado un importante papel en la historia de la enseñanza musical española. Algunas catedrales como las de Sevilla, Toledo o León crearon sus propios colegios, donde se impartía lenguaje musical, canto llano, armonía, contrapunto e incluso algo de composición. También se permitía que los niños cantores pudieran completar su formación con las clases que, a nivel particular, impartían los maestros de capilla o los organistas; de esta manera tenían la posibilidad de continuar estudios cuando, a causa de la muda de la voz, se vieran obligados a abandonar la capilla.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, la música escrita en lengua vulgar se incorporó en las ceremonias religiosas de la Navidad y otras festividades, para las que era imprescindible la interpretación de obras escritas expresamente para cada ocasión, tradición que se ha conservado hasta la actualidad. Por este motivo los maestros de capilla se vieron obligados a desarrollar su faceta de compositor constituyendo los primeros y reconocidos compositores del siglo de oro español. Durante el siglo XVIII, la composición e interpretación musical alcanzó una gran complejidad, tanto por las formas adoptadas como por la incorporación de la técnica policoral.

Con la desamortización de Mendizábal se llegó al punto culminante de la decadencia de estas instituciones, siendo los músicos profesionales –cantores e instrumentistas– quienes padecieron más sus consecuencias ya que, en su mayoría, se vieron abocados a la penuria económica. Las capillas que no desaparecieron, tuvieron

que continuar su actividad de canto con el refuerzo de seminaristas que, según López-Calo (1999), fue una solución acertada y eficaz.

La fundación en Madrid del Real Conservatorio de Música María Cristina en la primera mitad del siglo XIX, supuso la creación de una institución educativa que surgió de la necesidad de una enseñanza musical profesional y que ofreció una formación alternativa a la que se venía proporcionando en las capillas. Sin embargo la multiplicación de los conservatorios, no implicó la total desaparición de los coros catedralicios que continuaron sirviendo en los oficios litúrgicos a diario, en los que se intercalaban cantos, cada vez más breves y sencillos.

El ocaso de las capillas no implicó el del canto coral que, por el contrario, se vio en parte compensado y remodelado con la aparición de los orfeones, inicialmente grupos de hombres de variada procedencia profesional, social y cultural que se reunían para cantar por afición. Esta característica ha permanecido hasta la actualidad donde las agrupaciones corales se constituyen como asociaciones culturales, no profesionales, que hacen de esta expresión musical una manifestación artística y cultural.

La situación de los coros tan lejana de la profesionalidad coloca al canto coral fuera del interés de músicos y estudiantes de Conservatorio, que se inclinan fundamentalmente hacia una carrera dentro de la música instrumental, en busca de una trayectoria profesional remunerada y de prestigio social. Sin embargo, está ampliamente reconocida la importancia del canto como la más genuina expresión del hombre que, desde tiempos inmemoriales, ha conducido ritos y otorgado solemnidad a ceremonias en todas las culturas, erigiéndose como un arte en sí mismo y la voz, en el instrumento musical más complejo y expresivo de todos.

El canto colectivo es, posiblemente, tan antiguo como la propia organización grupal del ser humano. La sensación placentera que el hombre percibe al cantar, se refuerza cuando su voz se une con la de otros cantores, generando una emoción de alegría y satisfacción compartida. Esta expresión instintiva ha estado presente de forma espontánea en gran parte de la actividad humana y muy vinculada con otras manifestaciones artísticas, espirituales o de sanación.

A pesar de que puede parecer algo innato, el individuo debe aprender a cantar si quiere alcanzar el objetivo de ser un canto saludable y bello, aunque no pretenda desarrollar esta facultad como una actividad profesional, sino por afición simplemente. El canto realizado de manera natural e intuitiva, provoca en muchos cantores efectos que pueden degenerar en problemas vocales e incluso enfermedades de la laringe. La formación en el canto también debe incluir el desarrollo de la capacidad de escucha, que acostumbre el oído a la gracia, sentido rítmico y melódico. Hacer y escuchar música desarrolla el sentido de la belleza y el buen gusto, aporta sensibilidad y vivencias emocionales al individuo, así como disciplina, respeto y otros valores personales. La voz cantada constituye la expresión artística más hermosa y el más sutil medio de comunicación que posee el hombre.

La educación musical ha evolucionado hasta nuestros días y la enseñanza del canto se desarrolla dentro del sistema educativo, donde encuentra su espacio de aplicación en centros especializados. Los conservatorios tienen el objetivo claro de formar profesionales de la música, en los que el canto coral ha perdido trascendencia y ocupa un papel secundario o complementario en la mayoría de los casos.

La incorporación a la Universidad Española de los títulos de Maestro en Educación Musical y la implantación de la materia de Música en el currículum de la Educación Obligatoria, supuso un gran paso en el reconocimiento de la importancia que esta materia tiene en la formación integral del individuo (Rodríguez-Quiles, 2000). Debemos reconocer que en nuestros días perdura la concepción general de la música como algo fundamental para la sociedad en su aspecto cultural y lúdico; sin embargo, en el ámbito educativo no se llega a producir la deseada equiparación con otras materias; al contrario, se contempla con desdén. La música escolar, a diferencia de la música profesional, funciona en contextos no elitistas y su inclusión en el currículum de la Educación Primaria fue y sigue siendo una lucha, sin que –como ya hemos apuntado–, asuma un estatus igual al de otras disciplinas académicas que constituyen la base de la escolarización (Bresler, 2004).

En estos niveles educativos, la música se concibe como expresión o búsqueda de lenguajes activos, creativos y participativos, gracias a la influencia y aplicación de

las corrientes pedagógicas musicales (Oriol, 2005). Se pretende que el alumnado sienta la música, provocando su afición y que el hecho musical esté presente e integrado a lo largo de la vida del individuo (Cremades, 2008).

Con la última de las innumerables reformas legislativas, la situación de la educación musical se presenta en retroceso nuevamente, ya que la Música no se contempla como asignatura obligatoria en la Ley Orgánica 8/2013, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). Por su parte las Universidades se han ocupado de la formación de docentes e investigadores musicales. La inclusión de éste ámbito educativo en el Espacio Europeo en Educación Superior, ha significado la desaparición de las titulaciones de Maestros especialistas –como el de música– y su sustitución por la mención en Educación Musical dentro del Grado en Educación Primaria, que ha supuesto un importante recorte en la formación musical de los futuros graduados. Este hecho, unido al tratamiento que la LOMCE impone a la asignatura de música en la enseñanza obligatoria, nos sitúa ante un futuro poco prometedor para la educación musical.

Esta situación hace pensar que los procesos educativos musicales que se producen en el ámbito de la educación no formal –definida como aquella educación estructurada y organizada realizada fuera del marco educativo oficial–, va a continuar desarrollando el papel fundamental que ha ocupado a través de los tiempos en la educación musical. Gracias a estas actividades, como las Escuelas de Música, la formación musical está al alcance muchas personas que, de forma voluntaria y con independencia de su edad y otras circunstancias personales, sociales o profesionales, tienen acceso a ella. Otras actividades hacen posible además, su participación en la experiencia interpretativa, como las Bandas de Música. El canto coral encuentra en este ámbito, un proceso formativo natural que se promueve en el seno de las Agrupaciones Corales, herederas en cierta medida de la enseñanza musical que se realizaba en las antiguas Capillas, en las que tiene cabida la participación de niños y adultos y donde se unen el aprendizaje y la experiencia musical, desempeñando el director coral la función de músico, educador y en ocasiones, compositor.

## **1. JUSTIFICACION PROFESIONAL Y PERSONAL.**

Como manifiestan Blaxter, Hughes y Tight (2000), la investigación no es una actividad totalmente objetiva, llevada a cabo por científicos imparciales y desapasionados, sino una actividad social influida por las motivaciones y valores del investigador. Durante la infancia y por encima de los estudios reglados de música, formar parte del coro escolar desarrolló en mí el gusto por la música y la afición por este género musical. Cantar en compañía representaba un juego gratificante que de forma fácil, ágil y divertida me acercó a la esencia y la belleza de la música, al tiempo que la interpretación vocal provocaba en mí placenteras emociones. Al iniciar los estudios en la Universidad, me incorporé a la “Capilla Clásica de León” y posteriormente al “Coro Universitario de León” –del que fui fundadora–, además de participar en otras experiencias corales. Conocer y ser dirigida por músicos, pedagogos y compositores como Alicia Martín Baró, Luis Elizalde, Ángel Barja, Samuel Rubio, Cristóbal Halffter y Enrique Igoa entre otros magníficos directores, constituyó una enriquecedora vivencia juvenil de la que obtuve valiosos conocimientos musicales. Cantar en un coro me permitió compatibilizar durante años, estudios y profesión con la experiencia musical, además de establecer fuertes y duraderos lazos de amistad con otros cantores que se caracterizaban por su sensibilidad, afición a la música y su carácter alegre y generoso. Sin duda estas relaciones personales y sociales también ejercieron una influencia beneficiosa en mi propia personalidad. Volviendo la vista atrás, la práctica de la música coral es una de las experiencias más positivas en todos los aspectos que aparece periódicamente en mi vida, con independencia de la calidad interpretativa o la repercusión artística obtenida con ella. Son muchas las personas que como yo, han pertenecido a un coro durante un periodo determinado y su recuerdo forma parte importante del bagaje vital. Los coros han hecho posible que músicos y aficionados encontraran una manera de desarrollarse o de perfeccionarse musicalmente a través del canto. La práctica coral continuada y la participación activa en eventos musicales de gran significación para los componentes, descubren en ellos una pasión que en ocasiones conduce a la profesionalización.

Comenzar una tesis implica la presencia de una inquietud personal que nos impulsa a la exploración de nuevas perspectivas profesionales; en mi caso es la consecuencia natural de la práctica docente en el ámbito educativo universitario. Como dice Eco (2005) esta tarea conlleva tiempo y esfuerzo en tal medida, que la elección del tema se convierte en una decisión trascendental dentro de la propia investigación y por tal motivo, el tema debe corresponder a los intereses del investigador.

En este punto, la motivación profesional y la personal se funden en la elección del tema. La enseñanza de la música constituye tanto mi realidad actual, como mi horizonte profesional en la Universidad de León. Durante el tiempo de docencia, he compartido la responsabilidad de formar a los futuros maestros y, en mayor medida, a los maestros especialistas en Educación Musical. También he tenido la oportunidad de observar la escasa importancia que el alumnado concede a su propia voz y el exiguo ánimo con el que acoge la actividad de canto. A los jóvenes les gusta escuchar música, “su música”, pero el hecho de cantar se aleja de sus preferencias y con los años se convierte en algo molesto que les hace sentir ridículos. Para un maestro de Educación Infantil o de Educación Primaria que imparte la materia de música, el canto debe constituir un sensible modo de expresión, un fundamental recurso pedagógico y una actividad natural siempre gratificante.

En este sentido creemos que debe encauzarse su preparación: a cantar se aprende cantando y a disfrutar con ello también. Sin embargo, las limitaciones que la legislación educativa y los planes de estudios universitarios imponen y aplican a la docencia musical, hace que el aprendizaje de parte de los futuros maestros no alcance en esta materia, la profundidad de conocimientos prácticos necesarios y que, por tanto, esta situación tenga su reflejo en la educación obligatoria. Se puede provocar una situación educativa no deseada, en la que maestros y profesores, que no dominan la música, eludan tener que cantar, tocar y bailar e impartan contenidos alternativos, como opina Pliego (2009: 85). De esta apreciación personal y profesional, cotejada con el resultado de otros trabajos de investigación consultados (Madariaga y Arriaga, 2011), se desprende la idea de que en el aula de música, ni el canto ni la formación vocal constituyen parte de los objetivos principales del profesorado de música y que tampoco

se aprecia en general, una presencia importante en la motivación del alumnado de Educación Primaria y Secundaria, a diferencia de la audición de música moderna o la interpretación instrumental.

Por mi parte, he intentando transmitir al alumnado la importancia que tiene para ellos y su futura profesión, la educación de la voz hablada y cantada, así como la necesidad de observar una higiene vocal adecuada. Estos procesos educativos requieren no sólo la adquisición de unos conocimientos teóricos y su praxis, también es necesario que su formación asuma la dedicación y continuidad en el tiempo requerida para adquirir el adiestramiento vocal y la sensibilidad artística imprescindibles en su futura labor docente. Existen múltiples perspectivas para enseñar y aprender; procesos educativos que complementan la labor y visión de los docentes con la intervención de otros agentes y métodos formativos, combinando el aprendizaje que se realiza en distintos lugares y con diferentes recursos.

En los contextos de educación no formal, el individuo puede trabajar de forma activa en la construcción de sus conocimientos, haciéndolo en una situación compleja y real que favorece la cooperación entre iguales y donde comprueban cómo se materializa el conocimiento adquirido en el producto creado (Melgar y Donolo, 2011). Para el docente constituye además una herramienta imprescindible a la hora de ejercer su profesión, más aún si va a abordar específicamente la enseñanza musical, siendo la vocal, en forma de coro, la manera más fácil y directa de hacer música (Ontañón 2009: 158).

Por otro lado, el aprendizaje no tiene marcado un límite de edad, como la época de “estudiante”; todo lo contrario, es necesario continuar aprendiendo durante toda la vida. El individuo debe ser capaz de gestionar, dirigir y administrar su propio proceso evolutivo, ya que el valor del aprendizaje se encuentra en el desarrollo de sus capacidades, en lo que una persona sabe hacer y lo de menos es cómo, dónde o cuando lo ha aprendido (Zabalza, 2006).

La voz es un instrumento complejo que requiere estudio y dedicación práctica si se pretende alcanzar las cualidades vocales y musicales necesarias para interpretar la



música. Muchas personas que sienten gran afición a la música y al canto no tienen la posibilidad o el interés en alcanzar una profesionalización, pero no por ello deben renunciar al aprendizaje del canto ni a la experiencia de cantar que proporcionan las agrupaciones corales. La actividad coral es una expresión musical ampliamente extendida por todo el mundo que se encuentra presente en la mayoría de las poblaciones, por pequeñas que sean, formando parte de la vida social y cultural de la comunidad. Las agrupaciones corales han constituido la fuente principal de la cultura musical en la provincia de León, pues, al menos durante los últimos cincuenta años, han compartido con el público de las más recónditas poblaciones leonesas, la música coral de todas las épocas y géneros, aglutinando con su actividad acontecimientos sociales, culturales y educativos. A pesar de la trascendencia que tiene su labor, no se ha realizado ningún estudio en profundidad sobre el mundo coral leonés<sup>1</sup>. Tampoco se conoce ninguna investigación en el ámbito de la Comunidad de Castilla y León ni a nivel nacional, ninguna investigación que presente con el enfoque, características, objetivos, alcance y procedimiento de la presente tesis que se presenta, ni dentro del ámbito de la Comunidad de Castilla y León ni en todo el nacional.

El aspecto social y el fomento de las relaciones interpersonales constituyen una dimensión importante de las agrupaciones corales e invitan al individuo a participar de los beneficios que, a nivel personal y grupal, le repara su pertenencia al coro. Aparte del componente sociocultural que presentan, las agrupaciones corales siguen siendo hoy día auténticos centros de formación musical; incluso músicos, cantantes, compositores o directores, han iniciado su andadura profesional cantando en un coro. Sin embargo su mayor logro es la labor educativa que realizan sobre los aficionados a la música de todas las edades, género y condición, sin que los conocimientos musicales previos sean una condición determinante para su ingreso, alcanzando en muchas ocasiones resultados de gran calidad musical.

En opinión de Marchesi (2009: 36) es imprescindible que la actuación se aborde conjuntamente desde el ámbito formal y el no formal, impulsando proyectos

---

<sup>1</sup> Podemos citar el trabajo realizado sobre la “Schola Cantorum ‘Catedral de León’ (1981-1993): Una experiencia pedagógica y educativa en el ámbito musical” (Suarez y Domínguez, 2013).

interdisciplinares en la enseñanza, integrando las actividades musicales que se producen dentro y fuera del aula. La OEI<sup>2</sup> propone desarrollar un conjunto de estrategias en torno a cuatro ámbitos de actuación: la formación de maestros y profesores, la detección y la diseminación de buenas prácticas, la coordinación de artistas con los proyectos educativos y el apoyo a la innovación y a la investigación.

Así pues, esta investigación trata de indagar y analizar en profundidad en la formación musical que se realiza en las Agrupaciones Corales, en la búsqueda de nuevas vías de aprendizaje que respondan a las demandas que la sociedad actual va a exigir a los egresados y que la docencia universitaria no siempre puede abordar satisfactoriamente o al menos sin hacerlo en colaboración con otras entidades inmersas en la realidad laboral o social. Además, la Universidad constituye un espacio de legitimación de ciertos conocimientos que se han arraigado en la sociedad desde sus inicios, configurando las líneas de una identidad cultural. La expresión musical forma parte de lo que un individuo o grupo “es” en un momento determinado, a través de la experiencia que sólo se puede comprender al asumir una identidad, tanto subjetiva como colectiva (Samper, 2011: 300).

Por lo tanto, además de opinar que la práctica coral constituye una magnífica forma de compaginar formación, experiencia musical y relación social para cualquier individuo, es muy recomendable, en mi opinión, para completar la formación de los presentes o futuros docentes de la enseñanza infantil y primaria, por lo que considero que el tema planteado ofrece un interesante campo de observación e investigación.

## **2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.**

Consideramos que la participación en la actividad de las Agrupaciones Corales puede constituir un complemento formativo muy adecuado, donde se favorece la adquisición de una educación vocal y la experiencia musical a los participantes. Manifestada esta idea que sirvió de punto de partida, la investigación sigue un criterio de viabilidad: el ámbito geográfico en el que se desarrolla es la provincia de León,

---

<sup>2</sup> Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

donde la presencia y actividad de las Agrupaciones Corales se ha visto incrementada, de forma progresiva, a lo largo de las tres últimas décadas.

Este es el primer estudio que desde una perspectiva tan amplia pretende conocer las agrupaciones corales, dentro del ámbito leonés, aportando datos sobre su actividad, trayectoria, organización y repercusión en la vida social y cultural de la provincia. El estudio se centra en el movimiento coral que se desarrolla en la época actual (años 2008 a 2014), aunque para su mejor comprensión se ha recabado información sobre su trayectoria desde periodos anteriores.

Además de ser un estudio novedoso también procura ser de utilidad, pues si bien el interés se centra en la descripción de los coros y su actividad, pretende aportar un enfoque diferente situado en torno a la educación musical que se propicia en el seno de estas agrupaciones. Para ello analiza aquellos aspectos que están relacionados con la formación musical de sus miembros y los elementos que la integran, así como su proceso y validez, dando un papel relevante a la opinión de los participantes, sus funciones y su experiencia dentro de estas agrupaciones.

Nos interesa analizar el proceso educativo que se produce en torno a la actividad coral, la motivación de los sujetos, conocimientos adquiridos y resultados obtenidos. A diferencia de lo que sucede con las agrupaciones instrumentales, la mayoría de cantores carece de estudios musicales, siendo la experiencia coral la única posibilidad que tienen para acercarse de forma participativa a la música. Para entrar en un coro no se requiere poseer conocimientos del lenguaje musical e incluso se prescinde de llevar a cabo entre sus componentes una instrucción en este sentido.

Sin embargo, cuando el coro pretende alcanzar unos objetivos musicales mínimamente aceptables, debe propiciar una labor educativa sobre el instrumento, constituyendo la técnica vocal la base sobre la que posteriormente se desarrolle la técnica musical. La música vocal, además de sus elementos constitutivos de ritmo, melodía, armonía, textura y forma, incorpora la palabra como ingrediente esencial. Música y Literatura se funden para alcanzar una expresividad artística elevada. El texto marca en gran medida el carácter y la interpretación de una obra, así como su

comprensión. El repertorio coral que en general se interpreta, abarca muchos siglos de la historia musical, géneros, idiomas y culturas diferentes, lo que conlleva una preparación específica.

Básicamente pretendemos conocer, desarrollar y promocionar la potencialidad de la formación musical realizada por las agrupaciones corales. Especial relevancia adquiere el estudio de esta comunidad cultural como fenómeno complejo y transversal, que implica abordar varias disciplinas y encadenar ordenadamente sucesivos pasos, planificando en un diseño preliminar las actividades a realizar.

Según Stake (1998), mediante la investigación cualitativa se ayuda a conocer la complejidad de las acciones humanas que presentan motivos de difícil averiguación, por lo que el investigador debe situarse en contacto directo con los fenómenos, elaborando juicios de valor desde su propia perspectiva que adquieren, gracias a esta subjetividad, una mayor comprensión de los datos y profundidad de significado.

Nuestra investigación se enmarca dentro del paradigma de la metodología mixta. Para obtener una visión más completa del fenómeno, trabajamos con datos cuantitativos, obtenidos mediante las respuestas dadas a los cuestionarios remitidos a la comunidad coral leonesa y analizados para comprender en profundidad los datos obtenidos y los temas que subyacen en ellos. Descriptiva y heurística, seguimos los interrogantes que la experiencia presenta sobre la realidad observada, lo que nos obliga a seleccionar los métodos que se ajustan mejor a la situación. Esta circunstancia nos permite utilizar una pluralidad de procedimientos, técnicas y herramientas de recogida de información, como entrevistas a cantores, directores, gestores y otros sujetos participantes en la actividad coral leonesa y la organización de grupos de debate.

Especialmente significativo es el hecho de llevar a cabo una observación directa y una interacción dinámica (Greene, 2008) que permite al investigador conocer de primera mano los aspectos que componen la situación –mediante su estudio en profundidad– y los factores que ejercen una influencia positiva o negativa, en el desarrollo de la formación musical realizada en el seno de una agrupación coral, en este caso, la Capilla Clásica de León.

### **3. ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA INVESTIGACIÓN.**

La presente investigación se expone en dos partes: marco teórico y estudio empírico y se desarrolla en un total de diez capítulos, en los que se tratan diferentes aspectos de la actividad formativa y musical realizada por las Agrupaciones Corales Leonesas, así como el proceso educativo, la influencia que ejercen en los componentes y su repercusión en la comunidad.

El marco teórico recoge estudios e investigaciones en torno a diferentes disciplinas y temas relacionados con el objetivo de nuestra tesis -la voz y el canto, las agrupaciones corales y la educación musical- cuyo conocimiento y utilización hemos considerado necesario y básico para su realización. Seleccionamos una bibliografía que reúne textos y autores considerados clásicos en su materia y de imprescindible lectura, con otros que reflejan las actuales vías de investigación.

El Capítulo I parte del concepto de la educación formal, no formal e informal, las características que definen éstos ámbitos y sus imprecisos límites; determinaremos las relaciones que se establecen entre ellos, para centrar luego nuestra atención en la enseñanza de la música desde esta triple perspectiva educativa. En primer lugar describiremos la evolución de la educación musical dentro del sistema español, tanto en la enseñanza profesional de la Música, como en la obligatoria (Primaria y Secundaria) y en los estudios de formación del profesorado asumidos por la Universidad. Seguidamente aludiremos a las diferentes manifestaciones que adopta la educación musical en el contexto no formal, haciendo especial referencia a las actividades musicales que se desarrollan en el marco geográfico leonés y también se aludirá al aprendizaje de la música que se realiza dentro del ámbito de la educación informal.

En la última parte de este capítulo ubicaremos las agrupaciones corales en la educación no formal, dentro del área de la Animación sociocultural, sin olvidar la relación que ésta actividad tiene con otras áreas educativas y de cuyas características

participa, contribuyendo al desarrollo de valores personales, sociales y educativos, además de los puramente musicales.

En el Capítulo II presentaremos estudios fundamentales sobre la voz como medio de comunicación humano y que constituye el instrumento más íntimo, expresivo y sensible de interpretación musical, base en la que se asienta el canto coral. Por ese motivo se realiza una revisión desde diversos aspectos del proceso de producción vocal, que comprende la anatomía y fisiología del aparato vocal, regulado por el sistema nervioso y controlado por la audición. La voz evoluciona con el cuerpo humano y desarrolla sus cualidades sonoras. También abordamos los efectos que una deficiente utilización de la voz puede producir, examinando las causas que originan estas patologías y los comportamientos que se aconsejan para el cuidado y conservación de la salud vocal.

Se presentan diferentes aspectos relativos a la voz cantada, ya que la finalidad primordial de las agrupaciones corales consiste en practicar el canto colectivamente. Cantar implica desarrollar las cualidades de la voz a fin de alcanzar un instrumento musical expresivo, bello, armonioso y sensible. Para ello examinaremos diversos métodos y revisaremos las técnicas que debe conocer el cantor, aunque no sea profesional, para realizar un aprendizaje reflexivo del aparato vocal en toda su extensión y complejidad de uso, practicando técnicas previas a la producción del sonido como base de las técnicas de emisión vocal, apoyo e impostación necesarias para dominar la voz y de esta manera hacer posible una interpretación adecuada de la música vocal.

En el Capítulo III reseñamos estudios que se han realizado sobre la evolución que el canto coral y las agrupaciones corales han tenido a través del tiempo; las variaciones de tamaño, funcionalidad, técnica vocal e interpretación coral que se han sucedido hasta la actualidad. Haremos especial referencia al movimiento coral europeo y su expansión por nuestro país. Para concluir la primera parte nos centramos en los estudios realizados sobre los coros y su actividad, tal como se concibe actualmente; recogemos los aspectos personales, funcionales y musicales: sus componentes –director y cantores, tipos de coros y diversas problemáticas con las que se encuentran en su trayectoria.

En el Capítulo IV exponemos las bases metodológicas en las que se asienta nuestra investigación, situada en el paradigma de la metodología mixta, predominantemente cualitativa y descriptiva. A lo largo de este capítulo se presentan los objetivos, métodos e instrumentos de información utilizados, como entrevistas, cuestionarios, grupos de debate, observación participante, etc., así como las fases que se han sucedido en este proceso, encaminadas a la obtención de información sobre las agrupaciones corales leonesas y su análisis.

Como tema nuclear de esta tesis, las agrupaciones corales presentan una relación variable en el tiempo, acontecimientos y participantes; movilidad que preside también los motivos y los intereses que se proponen en el desarrollo de las correspondientes habilidades y competencias. Por este motivo consideramos necesario y beneficioso para alcanzar una mejor comprensión del fenómeno coral, realizar el estudio empírico de nuestra investigación en dos dimensiones: la primera recoge información del panorama coral de la provincia leonesa, aspectos estructurales, formales y personales, que incorpora datos sobre la actividad de los coros y sus componentes en la etapa infantil, juvenil y adulta. La segunda toma como objeto de estudio un coro leonés en particular, a fin de profundizar en su trayectoria, actividad y fundamentalmente, en la formación coral que realiza.

En el Capítulo V se presenta el mapa coral de la provincia de León, describiendo las agrupaciones corales adultas que existen en el marco de las comarcas leonesas, haciendo mención de los factores que contribuyen a su aparición y trayectoria durante las últimas décadas.

Seguidamente se estudian en el Capítulo VI, los ámbitos en los que se originan estos coros leoneses, la naturaleza jurídica que adoptan y los objetivos que se proponen alcanzar. Examinamos su composición, directores y cantores, la manera de adquirir tal condición y las responsabilidades que se derivan del compromiso adquirido en la relación. Analizamos aspectos como los órganos de representación y gestión de los recursos, así como diversos elementos de la actividad coral, como los ensayos, conciertos, etc.

El Capítulo VII profundiza en el conocimiento de la actividad coral desde la perspectiva de sus componentes. Recogemos información de entrevistas y cuestionarios, fundamentalmente, para analizar la composición socio-demográfica de los participantes, sus características personales, laborales y educativas. Nos proponemos conocer los motivos que les lleva a ingresar y permanecer en la agrupación, su grado de participación en la actividad coral y la mutua influencia que se produce. Sus opiniones nos mostrarán la percepción que tienen sobre aspectos musicales, como el repertorio interpretado, ensayos y conciertos, así como el apoyo que reciben de las Instituciones Locales y la valoración social. El nivel de satisfacción alcanzado por los participantes es especialmente significativo, por constituir un criterio de valoración de la actividad coral.

El estudio del panorama coral leonés implica su extensión al nivel infantil, como experiencia formativa en sí misma y como precedente que favorece la proyección de actividad hacia la edad adulta. En el Capítulo VIII se aborda el proyecto pedagógico de las Aulas Corales Infantiles de la ciudad de León desde su inicio hace tres décadas. Se describe y analiza su organización, trayectoria, composición -directores corales y niños cantores-, así como los factores que intervienen en la captación de voces, permanencia y se recoge las opiniones que manifiestan sobre los ensayos, formación coral, conciertos y otros aspectos de la actividad coral, información recogida mediante cuestionarios y entrevistas. Además de los coros infantiles, incorporamos al estudio el ámbito de los coros juveniles, su actividad y trayectoria. Estas agrupaciones infantiles y juveniles constituyen el cimiento sobre el que se asienta la comunidad coral y su proyección de futuro.

El Capítulo IX presenta a la Capilla Clásica de León desde su fundación hasta el momento actual, describiendo los cinco periodos originados por la personalidad, labor profesional y orientación musical marcada por sus cinco directores, que descubrimos en su trayectoria a través del análisis documental y de los testimonios ofrecidos en las entrevistas a los directores y componentes.

En el Capítulo X se describirán dos modelos de formación coral –repertorio, formación vocal e interpretación musical–, que se han empleado durante el periodo (2008-2014), así como otros aspectos relativos a la actividad coral de esta agrupación.



Analizaremos la metodología utilizada y los resultados obtenidos, estableciendo una comparación entre distintas facetas de estos dos modelos. La información ha sido obtenida a través de la observación directa de la investigadora, el análisis de documentos, archivos de grabación, grupo de debate, entrevistas y cuestionarios realizados a sus componentes.

Finalmente, en el capítulo XI se recogen las conclusiones extraídas así como las ramificaciones de la investigación que abren nuevas vías de estudio para el futuro.

Cierran este trabajo una relación de las referencias bibliográficas utilizadas y se anexan documentos e instrumentos de información utilizados en la presente investigación.



Fig. 1: Planteamiento de la investigación (Elaboración propia).



## CAPÍTULO I

---

### **LA EDUCACIÓN FORMAL, NO FORMAL E INFORMAL CON RELACIÓN A LA MÚSICA.**



# **CAPÍTULO I. LA EDUCACIÓN FORMAL, NO FORMAL E INFORMAL CON RELACIÓN A LA MÚSICA.**

## **INTRODUCCIÓN.**

A lo largo del primer capítulo nos adentramos en el ámbito de la enseñanza de la música en sentido amplio, desde la triple perspectiva de la educación: formal, no formal e informal y su interrelación. Teniendo en cuenta la pluralidad de formas que adopta y de los distintos niveles y contextos en los que se realiza, nos aproximamos a la enseñanza de la música y en particular, la música vocal, haciendo referencia a los aspectos relacionados con su desarrollo en la provincia de León. Las agrupaciones corales, como manifestaciones artísticas y educativas que son, se encuadran en el ámbito de la educación no formal, concretamente en el área de la Animación Sociocultural.

## **1. LA EDUCACIÓN FORMAL, NO FORMAL E INFORMAL.**

El término educación “no formal” surgió en los años setenta, coincidiendo con lo que entonces se denominó “crisis mundial de la educación”, aunque en realidad hacían referencia a los sistemas “formales” de educación. Esta situación crítica se debió

en parte a que las instituciones educativas no siempre podían atender –ni en su totalidad, ni en su diversidad–, a las demandas educativas que se presentaban en la sociedad de finales del siglo XX. Siguiendo la opinión de Trilla, Gros, López y Martín (2003: 15-17), la literatura pedagógica comenzó a cuestionar la escuela como institución o, al menos, a determinados tipos de escuela. De esta reflexión y aún dando a esta institución la importancia y el lugar privilegiado que ocupa en el mundo de la educación, se deducen una serie de ideas clarificadoras sobre la situación. Así pues, la escuela sólo es una institución, una forma que la educación ha adoptado en la sociedad occidental para desarrollar su función en un periodo concreto, sobre todo desde la revolución francesa hasta la actualidad y no es exclusiva, pues con ella coexisten e interactúan diversos mecanismos formativos. Los efectos educativos producidos por la escuela, no pueden entenderse de forma aislada sino dentro de un marco educativo social más amplio. Incluso la estructura escolar presenta unos límites que implican la necesidad de servirse, e incluso de crear, otros medios que la complementen y mejoren, formando parte estos recursos de un entramado educativo que posteriormente se denominaría como “no formal”.

Algunos autores (Trilla et al., 2003: 18) datan el origen de la popularidad de estos términos en 1967, con la *International Conferencie on Wordl Crisis in Education* celebrada en Williamsburg, Virginia (EE.UU.). Allí se elaboró un documento base para los trabajos del congreso en 1974, a partir del cual Coombs y Ahmed (1975) definirían estos conceptos.

«La educación formal comprendería “el ‘sistema educativo’ altamente institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que se extiende desde los primeros años de la escuela primaria hasta los últimos años de la universidad”. Llamaban educación no formal a “toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del marco del sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizaje a subgrupos particulares de la población, tanto adultos como niños”. Y la educación informal la describían como un “proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento mediante las experiencias diarias y su relación con el medio ambiente» (Trilla et al. 2003: 19).

A partir de este momento se ha generalizado la utilización de los términos educación formal, no formal e informal en el lenguaje pedagógico, no sin haber sido

objeto de discusión en múltiples ocasiones por su ambigüedad. Sin embargo, estos términos no son excluyentes entre sí pues, como señala Herrera (2006a), no debemos perder de vista que los ámbitos de la educación no surgen en oposición entre sí, sino por la necesidad de ampliar la actividad educativa. En este sentido, hay que considerar que los espacios educativos comparten diversas características. La diferencia más determinante entre educación formal y educación no formal, como defiende Colom (2005), es de carácter jurídico, ya que la educación formal otorga titulaciones reconocidas según la legislación educativa del Estado. La educación no formal surge, tanto en sus inicios históricos como en su posterior evolución, por la necesidad de desarrollar la labor educativa fuera de las instituciones educativas propiamente dichas.

En su análisis conceptual sobre los procesos educativos formales, no formales e informales, Touriñan (1996) considera que se trata de dos especies únicamente, integrada la primera de ellas por la educación formal y no formal –a las que considera dos subespecies, por la gran similitud que presentan entre sí–, que se diferencian de la educación informal, apreciada como segunda especie, en sus propiedades de organización y sistematización. Este autor define los ámbitos educativos formal y no formal como los procesos de adquisición y el conjunto de competencias, destrezas y actitudes educativas adquiridas con estímulos directamente educativos, diferenciándose entre ellos, únicamente, en que estas actividades están conformadas por el sistema escolar o no.

### **1.1. Concepto de educación formal.**

Herrera concreta la definición de educación formal a la acción educativa que se produce en el marco del Sistema Educativo como “una educación establecida por leyes y realizada por un sistema público y privado legitimado para ello, con profesionales expresamente preparados (y pagados) para que cumplan con su obligación. Una educación, por otro lado, que será evaluada” (Herrera, 2006a: 12).

El criterio estructural de diferenciación entre la educación formal y la no formal toma como límite esencial la inclusión en el sistema educativo reglado o su

exclusión y por tanto, la potestad administrativa y legal que tienen las instituciones de otorgar una titulación a la finalización del periodo formativo. Es bastante usual, como manifiestan algunos autores (Trilla et al., 2003), que se identifique la educación formal con la educación escolar, pues comparten una serie de características como la de constituir una forma colectiva de enseñanza-aprendizaje y realizarse en un espacio propio y adecuado para tal finalidad. La institucionalidad es una característica esencial, ya que se imparte dentro de una institución concreta, bien sea la Escuela, el Instituto, la Universidad u otro centro educativo específico.

La educación formal está estructurada en niveles, ciclos y en periodos temporales; existe una preselección y ordenación de los contenidos que se materializa mediante la elaboración de planes de estudio y currículo. Estos contenidos están descontextualizados, pues “los contenidos se enseñan y aprenden fuera de los ámbitos naturales de su producción y aplicación”, que se impartirán en base a la relación tradicional entre los roles de maestro-alumno (Trilla et al., 2003: 28). La educación formal se encuentra bien delimitada temporalmente, pues tiene una duración determinada que se contabiliza con facilidad; en este sentido hablamos de cursos anuales, asignaturas cuatrimestrales, semestrales o en términos de créditos (cuya duración es computable en horas), es decir, que la actividad se plasma en horarios y calendarios lectivos previamente ordenados. La organización de los centros educativos ha evolucionado considerablemente desde las formas estructuradas más tradicionales hasta las más innovadoras, permitiendo avanzar en el servicio de una mejora de la calidad educativa (Cantón, 2003).

Actualmente en nuestro país la educación formal es universal –aunque dentro de unos límites y niveles–, pues va dirigida de forma obligatoria a todas las personas en una etapa determinada de su vida: en la educación primaria y secundaria. A partir de este momento, continuar con los estudios reglados se considera una opción personal. Por otra parte, la universalidad en la educación ha sido una aspiración en España durante el siglo XIX y un logro alcanzado en un tiempo relativamente cercano, aunque la disminución del abandono temprano de la educación se ha convertido ahora en un desafío del sistema educativo español (Roca, 2010).



## **1.2. Concepto de educación no formal.**

La educación formal y la no formal se presentan como procesos educativos diferenciados y específicos, que pretenden la consecución de objetivos explícitos de aprendizaje. Sin embargo, la educación no formal se diferencia de la formal –siguiendo un criterio metodológico–, porque rompe con alguna de las características convencionales de la escuela. Herrera afirma que la educación no formal es “un proceso educativo voluntario, pero intencionado, planificado, pero permanentemente flexible, que se caracteriza por la diversidad de métodos, ámbitos y contenidos en los que se aplica” (Herrera, 2006a: 13). Todas sus funciones caben dentro del amplio concepto de educación permanente del individuo, que se ha convertido no sólo en una exigencia sino en una necesidad ineludible para vivir en una sociedad dinámica (Pérez y Nieto, 1992), en la que el conocimiento adquiere mayor profundidad y capacidad de transformación.

Así, la permanencia en el tiempo se constituye como uno de los rasgos característicos y esenciales de la educación no formal; no está centrada en un tramo específico de edad, como sucede en la educación formal, sino que se trata de una formación continua, pudiendo participar de ella a través de diversas situaciones que se producen a lo largo de la vida. La mayor dificultad estriba precisamente en la abundante oferta de actividades generada por una materialista industria del ocio y la ausencia de maestros que seleccionen contenidos valiosos (Gómez, 2008).

La voluntariedad es otro de los pilares sobre los que se asienta la educación no formal, pues requiere una decisión deliberada de participar en los procesos educativos que surgen fuera del sistema educativo. Todos ellos comparten una serie de características que detallaremos a continuación:

- a) **Objetivos:** cada vez adquiere más importancia la “pertenencia a redes de aprendizaje dinámico y su permanencia en éstas”, y “urge la adquisición y desarrollo de competencias significativas y la posibilidad de hacerlos siempre y utilizando todas las oportunidades posibles” (Federighy, 2006: 804). Mediante la educación no formal se puede atender a cualquier tipo de objetivo educativo, que además se manifiestan como más específicos y

delimitados que los fijados por la educación formal; gran parte de las actividades propuestas llenan espacios libres o complementan la educación formal. Se trata de una formación que resulta muy adecuada para satisfacer necesidades educativas cercanas, por lo que tienden a surtir efectos en corto plazo, en una gran variedad de campos donde se desenvuelve.

- b) **Participantes:** dada su intención de extender la acción pedagógica, no se dirige a un único sector de la población como sujeto, sino que existen programas educativos dirigidos de forma específica a diversos sectores, personas de diferentes edades, sexo, condición social, etc. Se presupone un alto nivel de motivación por la participación activa en las actividades educativas y de forma voluntaria. Es un instrumento que favorece la igualdad y el acceso a la cultura de gran cantidad de personas alejadas de ella debido a diversas circunstancias (Fernández-Salineró y Sáez, 1998: 170). Los sectores alternativos modificaron las políticas estatales e hicieron posible el acceso de la mujer a la educación desde su infancia, en aras de una ciudadanía igualitaria (Sanfeliú, 2010).
- c) **Educadores:** las personas que van a ejercer la función de educadores tienen diferentes procedencias, profesiones y formación pedagógica, como son los monitores y coordinadores de tiempo libre (Carnero, 2006; Castro y Cabezas, 2008). Incluso parte de estos educadores no son profesionales, sino voluntarios comprometidos con una idea social o de otro tipo, que les impulsa a realizar esta tarea, fruto de la creciente sensibilidad por el fomento de la participación ciudadana (Martínez Odría, 2003).
- d) **Contenidos:** la educación no formal se define por la flexibilidad en sus contenidos, son muy funcionales y de carácter menos abstracto que los impartidos en la educación formal, lo que también implica una amplia y compleja taxonomía (Pastor, 1999; 2001). También acogen aquellos contenidos que están presentes en la cultura pero no abordados por el academicismo del sistema formal, favoreciendo la formación intercultural (Vilá, 2008; Iglesias, 2014).

- e) **Métodos:** existe una gran flexibilidad, pues no prevalece una metodología específica sino que en cada caso se concretan los métodos y técnicas a usar. Los procesos educativos son planificados, con objetivos educativos previamente establecidos por los profesionales que lo organizan y en base a las personas destinatarias.
- f) **Ubicación:** no existen lugares fijos donde ubicar el aprendizaje. Éste puede ser presencial o a distancia, en un espacio común, en la naturaleza, en el propio hogar o itinerante. La expansión y desarrollo de la enseñanza y aprendizaje a través de internet, pone de manifiesto la existencia de una tendencia actual y futura a la teleformación como espacio educativo usual (Torres, 2002).
- g) **Tiempo:** la educación no formal permite una elasticidad del tiempo que se aplica en los procedimientos, permite incluso la eliminación de horarios rígidos que, gracias a las nuevas tecnologías, se adaptan a la disponibilidad concreta de los individuos.
- h) **Gestión:** estos procesos formativos se gestionan de manera bastante independiente, sin que exista conexión con otros procesos de idéntica naturaleza. La institución o instituciones patrocinadoras intervienen en la gestión directa de los medios educativos, aunque también puede existir un control ejercido por los organismos educativos gubernativos.
- i) **Financiación:** existe una creencia generalizada, no ajustada a la realidad, de que la educación no formal es menos costosa que la formal, pues su importe varía en función del nivel, objetivos y gestión (Pastor, 2007). La financiación suele recaer en los propios beneficiarios, aunque las entidades públicas o privadas, nacionales e internacionales, pueden contribuir al sostenimiento de estos programas, ya sea en todo o en parte de sus necesidades.
- j) **Control y evaluación:** la exigencia para acceder a ella es mínima o inexistente, aunque puede valorarse la experiencia adquirida con

anterioridad; en otras ocasiones depende de la valoración del propio individuo sobre la posibilidad que tiene de seguir eficazmente la formación. Por tanto, la evaluación suele incidir en el trabajo realizado, no tanto en exámenes convencionales ni en la expedición de títulos académicos. Para profundizar en la evaluación de programas de educación no formal se aborda su análisis desde diferentes perspectivas, que describen e interpretan estos procesos formativos y sociales (Gutiérrez Nieto, 2002; Rivera, 2014).

### **1.3. Concepto de educación informal.**

La vida aporta un cúmulo de experiencias que constituyen auténticos procesos de aprendizaje para el individuo y aunque como tal son ajenas a su voluntad, le ayudan y preparan para afrontar nuevas situaciones; en este sentido podemos decir que el aprendizaje es continuo, “un proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento mediante las experiencias diarias y su relación con el medio ambiente” (Trilla, et al., 2003). Aunque la educación informal está presente y diluida en otras prácticas educativas, resulta delicado delimitar este espacio y el ocupado por los ámbitos formal y no formal ya que, como afirma Jordán (1993), entran en juego dos aspectos que presentan dificultad y discrepancias en el análisis del aprendizaje informal: la intencionalidad del agente y los efectos educativos que produce. Touriñán (1996) aclara al respecto que la intencionalidad está presente en el aprendizaje informal pero no de forma exclusiva; el agente, en su comunicación, no tiene única ni específicamente un propósito educativo, sino que aparece de forma espontánea, aunque con su acción se obtengan resultados educativos. El primer agente lo encontramos en la propia familia, que constituye el ambiente ideal para la formación en valores y que tendrá su continuidad posteriormente en la escuela. Fragoso y Canales (2009) estudian este ámbito desde el punto de vista de las estrategias utilizadas por familiares y docentes, su aplicación práctica, así como los resultados obtenidos.

Este espacio está conectado con otros procesos cercanos como la socialización, la enculturación y el aprendizaje social, que construyen la identidad cultural del

individuo, considerado como sujeto de educación a lo largo de la vida. También se conecta con la formación de adultos en virtud de problemas culturales no resueltos, que encuentran un espacio de aprendizaje funcional, como la alfabetización informática, ecológica, etológica o emocional, que autores como García (2005; 2009) ponen de relieve. Especialmente importante ha sido el ámbito informal en la formación general de las mujeres y particularmente en el aspecto social y político, en los que históricamente han sido relegadas (Susín y Bellosta, 2000). Este hecho también ejerció cierta influencia en la educación formal, debido a su lucha por implementar prácticas pedagógicas que incidieran en la equiparación de sexos aplicando el principio de coeducación (Sanfeliu, 2010).

El ámbito informal permite una gran libertad a la hora de definir sus objetivos y presenta una gran capacidad de adaptación a las circunstancias personales del individuo y por tanto, también presenta muchas posibilidades educativas, como la aplicación de las TIC. Este campo en constante y rápida evolución, se caracteriza por su gran movilidad espacial, gracias a la portabilidad de sus herramientas que permite ser utilizadas en cualquier contexto social, temporal y espacial; abre un espacio de investigación importante, tanto a nivel tecnológico como educativo. Los medios de comunicación ejercen un papel relevante en este ámbito, transmiten información y hechos que afectan al individuo receptor, pues presentan valores personales, sociales y modelos de comportamiento, convirtiéndose en verdaderos agentes de socialización, especialmente para la etapa infantil y juvenil, como muestra Vázquez (2011). Así pues, este conjunto de medios y tecnologías digitales de la información conforman una escuela paralela a la convencional, con un lenguaje específico en función de cada medio que, en opinión de Aparici (2005), no sólo representan y construyen la realidad, sino que también la interpretan. Este autor expresa la demanda de la ciudadanía para que estos medios constituyan un medio de unión entre escuela y sociedad. También se han estudiado los efectos negativos que la comunicación de masas puede provocar como constructora de una imagen de la realidad, en la que se mezclan figuras reales con otras ficticias que distorsionan las fronteras entre estos mundos, con la consecuente atrofia de la capacidad de abstracción para la comprensión de los problemas y el empobrecimiento del pensamiento crítico (Liceras, 2006). La influencia del aprendizaje informal en el

grupo de iguales, sobre todo en la etapa juvenil, y su repercusión en la continuidad o abandono de otras prácticas educativas es objeto de estudio desde diversas perspectivas, como la actividad física (Valdemoros, Ponce, Ramos y Sanz, 2011). La educación musical en el ámbito informal se produce gracias a gran número de situaciones y agentes educativos como nos muestra (Barriga, 2007), que incluye conjuntos musicales, estudiantinas, etc.

#### **1.4. Relaciones entre la educación formal, no formal e informal.**

La educación, desde el punto de vista de sus efectos, es un proceso holístico y sinérgico; un proceso cuya resultante no es la simple acumulación o suma de las distintas experiencias educativas que vive el sujeto, sino que son interdependientes, tanto diacrónicamente como sincrónicamente. Los procesos educativos formales y no formales están funcionalmente relacionados de maneras muy distintas (Trilla et al., 2003: 190-191). En general se puede observar cómo se establecen relaciones de complementariedad entre los contextos de educación formal y no formal, pues se produce una especie de reparto de funciones, objetivos o contenidos, que no son excluyentes entre sí; también adoptan otras posiciones, pues suplen las carencias formativas de las que pueden adolecer o refuerzan alguno de sus aspectos y en muchas ocasiones se establecen fructíferas relaciones de colaboración y también de interferencia. Por su parte, la educación informal está presente en toda vivencia humana y por tanto, en la educación formal y no formal. Las diferencias que se establecen entre la educación informal y las otras dos especies son más sustanciales, como ya hemos visto, pues se encuentran separadas por la intencionalidad formativa clara y el carácter metódico del proceso educativo, muy presentes en la educación formal y no formal. Fernández-Salineró y Sáez (1998) abordan este tema desde la perspectiva de la Teoría General de Sistemas, que implica el desarrollo de la educación en diferentes ámbitos, necesarios pero no exclusivos, dándose en la persona una interacción continua y fluida. Sin embargo Colom (2005: 20) aboga por un formato de educación que reuniendo características de ambas sistemáticas, lograra “unificar en una sola estructura de continuidad una práctica educativa que, por ahora, se nos presenta a modo de complemento entre la educación formal y la no formal”.

## 2. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN EL SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL.

A mediados del siglo XIII, el Rey Alfonso X el Sabio estableció el Fuero de las Leyes, obra magna y centro de la obra legislativa del Rey Sabio, que a partir del siglo XIV pasaría a denominarse *Las Siete Partidas*. Este código<sup>3</sup> estableció que los Estudios generales –nombre dado entonces a las universidades–, debían contar con maestros de todas las disciplinas del “Trívium” (Gramática, Retórica y Dialéctica) y el “Cuadrivium” (Aritmética, Música, Geometría y Astronomía), atendiendo a las siete artes liberales. La Universidad de Salamanca –la de mayor antigüedad de los reinos peninsulares y la cuarta de Europa, seguida a finales del siglo XIII por la Universidad de Valladolid– fue reconocida oficialmente por primera vez en un documento del Rey Alfonso IX de León y definitivamente constituida en su doble carácter de real y pontificia por Alfonso X el Sabio. El Rey estableció la enseñanza de la música en 1254, concretamente la práctica del *organum* y *discanto*. García (1987) pone de manifiesto cómo en todos los Estatutos de la Universidad, publicados en siglos posteriores, se encuentra recogido el mandato real para que todos los días se dedique una hora al estudio de la música: media hora de música teórica y otra media de música práctica. No olvidemos que durante el Renacimiento, entre los teóricos musicales de la escuela salmantina se encontraban destacadas figuras como Bartolomé Ramos de Pareja y Francisco de Salinas. Como nos recuerda Nagore (2009: 51), la Universidad de Salamanca fue la primera universidad en otorgar títulos de música en el siglo XIII, seguida por las de París, Bolonia y Oxford. Tras un periodo dorado, la Cátedra de Música de Salamanca se suprimió a finales del siglo XVIII, concretamente en 1792, en contra de la tendencia europea.

Durante siglos las capillas musicales de las catedrales, iglesias y las cortes palaciegas han constituido las escuelas de formación de los músicos, ya sean instrumentistas, cantantes o compositores. Desde entonces, la enseñanza de la música nunca ha alcanzado un lugar relevante en el sistema educativo español. Los intentos de

---

<sup>3</sup> Las Siete Partidas de Alfonso X el Sabio. Segunda Partida, Título 31: De los estudios en que se aprenden los saberes y de los maestros y de los escolares.

la Institución Libre de Enseñanza por incorporar la música en la universidad no dieron los frutos deseados y no fue hasta 1933, cuando el musicólogo Higinio Anglés comenzó a impartir Historia de la Música en la Universidad de Barcelona, hecho que abrió paso a la aparición de las cátedras de extensión universitaria de Madrid, Santiago de Compostela, Barcelona, Granada, Oviedo y Sevilla en la década de los años cincuenta, y posteriormente la de Salamanca.

En cuanto a la educación musical reglada, la realidad se nos presenta llena de dificultades y sumida en el olvido durante largos periodos de tiempo, habiéndose incorporado de forma paulatina a los ámbitos de la educación general y específica. En este apartado haremos referencia brevemente al marco legal y las orientaciones sociales y políticas en las que se ha desenvuelto la enseñanza de la música en España.

Una de las principales características del sistema educativo español en esta materia, es la absoluta separación que establece entre la enseñanza general y la especializada. Por ello distinguiremos la enseñanza de la música –impartida en los conservatorios y otros centros especializados–, cuya finalidad es la de formar músicos profesionales y la enseñanza de la música en la educación general, que pretende acercar a los alumnos en edad escolar, a la experiencia musical como vehículo de expresión, siendo parte de la formación integral del niño. La normativa que establece el sistema educativo español para la educación general, se encuentra íntimamente unida a la formación de los maestros encargados de impartir la enseñanza musical, por lo que también haremos mención de ella.

## **2.1. La enseñanza musical en el marco de la educación obligatoria.**

A continuación exponemos la evolución que el sistema educativo español ha presentado con respecto a la música, distinguiendo tres periodos. El primero de ellos corresponde al siglo XIX, en el que España vive una situación educativa precaria en general e inexistente en materia musical. Sin embargo, en los años finales de este siglo surge una tímida y rudimentaria mención a la educación musical. Marzal (2008) recoge ampliamente la normativa aplicada a la enseñanza musical en su tesis “El Régimen Jurídico de las Enseñanzas Musicales”.



Durante el siglo XX se produce una abundante legislación en materia educativa, pues a partir de los años sesenta se suceden una serie de reformas que, en opinión de Zufiaurre (1995), resultan ineficaces a la hora de dar una salida alternativa y de progreso social a la educación, en tanto que lo que pretenden es servirse de las reformas como eje clave para una mejora en el desarrollo productivo. Por lo que respecta a la música, ésta aumenta su presencia aunque no lo hace de forma significativa hasta la última década.

El último periodo está dedicado a este breve pero intenso inicio del siglo XXI, que continúa con gran movilidad normativa y en la que se percibe un claro retroceso en lo que respecta a esta materia.

### **2.1.1. La enseñanza musical en el marco de la educación obligatoria durante el siglo XIX.**

La Constitución de Cádiz de 1812 recogió en el título IX, de forma explícita, las ideas liberales en materia educativa y expresó su preocupación por extender a todo el Reino la educación Primaria como instrumento idóneo para formar ciudadanos; estableció la uniformidad del sistema para todo el territorio y creó la Dirección General de Estudios (Prieto, 1998: 214). Los políticos liberales impulsaron y desarrollaron estos principios constitucionales por medio del informe Quintana de 1813, que marcó el ideario liberal, declarando igualdad, universalidad, uniformidad y carácter público de la educación, como base del recién nacido régimen político y con el consiguiente enfrentamiento entre progresistas y tradicionalistas (Celada, 1987: 48). La situación educativa durante el siglo XIX, tras los últimos vestigios de la ideología Escolástica predominante, descubría una realidad escolar nacional deplorable: maestros mal preparados y peor pagados, escuelas pésimamente instaladas, métodos arcaicos y gobiernos que no prestaban la menor atención a la enseñanza (Celada, 1987: 63). Tal es el panorama en el que surgió la Institución Libre de Enseñanza, que se erigió como un modelo, estilo de vida y de pensar (Abellán, 1989); este pensamiento filosófico “influirá poderosísimamente en ciertos sectores de la cultura de entonces, creando una atmósfera única y modelando un nuevo tipo de hombre” (Barreiro, 1983: 215). El interés por el

sistema educativo, considerado como obra social y benéfica para la sociedad se acrecentó centrándose fundamentalmente en la escuela, pues el niño se convirtió en la esperanza del futuro. La escuela popular, aunque fue una conquista del siglo XIX, alcanzó su máximo desarrollo en el primer tercio del siglo XX, concretamente, hasta la guerra civil española (Celada, 1994).

El 9 de septiembre de 1857 se promulgó la Ley de Instrucción Pública, también conocida como Ley Moyano, porque fue promovida por el Ministro Liberal Claudio Moyano. Precedida por la Ley de Bases aprobada el 17 de julio del mismo año, la Ley de Instrucción Pública diferenciaba entre enseñanza pública y privada. Dispuso las etapas de la educación básica en sus artículos 1º, 2º y 4º, denominada entonces “Primera enseñanza”, que se dividía en dos etapas: Elemental (6 cursos) y Superior (3 cursos), sin que ninguna de ellas hiciera mención alguna sobre educación musical. Estableció los estudios necesarios para obtener el título de maestro de primera enseñanza elemental, Maestro de primera enseñanza superior y para ser Profesor de Escuela Normal (Montero, 2009).

La mentalidad liberal no fue capaz de superar sus propias contradicciones, pues si bien proclamaba la libertad absoluta de la enseñanza, a su vez ponía de manifiesto la necesidad sentida por el Estado de responsabilizarse de la educación (Gómez, 1985: 41). En cuanto a la formación específica de los maestros, desde la promulgación del Real Decreto de 30 de marzo de 1849 se había unificado los estudios oficiales de todas las Escuelas Normales del país que se dividían en Elementales y Superiores. Ni en éste ni en el segundo plan de estudios de 1858 (que desarrolló la Ley Moyano de 1857) se hacía mención a la enseñanza musical. Siguiendo la documentación revisada por Hernández (1999) y López (2002a), fue en el tercer plan de estudios de 1881, considerado como primer Plan de Maestras, cuando apareció el estudio de Principios de canto y solfeo entre las materias del primer curso y Continuación de ejercicios musicales para el segundo curso. El Real Decreto de 3 de septiembre de 1884 (cuarto plan de estudios o Segundo Plan de Maestras) estableció en su artículo 2º las asignaturas necesarias para la obtención de título de Maestra elemental, entre las que figura la de Canto. La titulación elemental se desarrollará en dos cursos y para la obtención de título

de Maestra superior se requerirá un curso más. En la posterior reforma de este plan, llevada a cabo a través del Real Decreto de 11 de agosto de 1887, se creó un curso especial para adquirir el título de Maestra de párvulos, siendo Canto una de las asignaturas necesarias para obtener dicho título.

El Real Decreto de 23 de septiembre de 1898 estableció un nuevo plan de estudios de corta vigencia, para la obtención del título superior de Maestro y el de Maestra, estipulando la impartición de la asignatura Música y Canto únicamente en este título, tanto para el primer curso como para el segundo, con una notable reducción de los estudios elementales de Magisterio. Este plan –que suprimió disciplinas instrumentales como la lectura, escritura, cálculo y ortografía, potenció las artísticas y pedagógicas–, fracasó en opinión de Botella (2010: 81), por la ausencia de especialistas para impartir las nuevas disciplinas como la Música, a las dificultades económicas y a la escasa preparación de los alumnos que obtenían el título elemental.

### **2.1.2. La enseñanza musical en el marco de la educación obligatoria durante el siglo XX.**

En el inicio del siglo XX se promulgó el sexto plan de estudios mediante el Real Decreto de 6 de junio de 1900, donde apareció la asignatura de Música en los dos cursos del título superior de la Escuela Normal. Se puede decir que ésta asignatura y la del idioma francés ampliaban el currículo de las titulaciones de las Escuelas Normales Superiores, frente al grado elemental. Al año siguiente se produjo una nueva reforma que supeditó las Escuelas Normales Elementales a los Institutos Generales y Técnicos (creados por el Real Decreto de 17 de agosto de 1901 y que en 1903 volverían a reorganizarse mediante el Real Decreto de 24 de septiembre), mientras que las Escuelas Superiores de Maestros continúan vigentes a cargo de los presupuestos económicos de las Diputaciones. A su vez, el Real Decreto de 21 de septiembre de 1902 introdujo cambios sustanciales en el plan de estudios. Con respecto a la enseñanza de la música, ésta no figuraba entre las materias impartidas en la Escuela Normal Elemental ni en la Superior de los títulos de Maestros. Sin embargo, en el título elemental de Maestras

aparecía, en primer y segundo curso, la posibilidad de optar entre la asignatura de Música o la de Francés, siendo obligatoria en el tercer curso. Por otra parte, el título superior estableció la Música en ambos cursos. La reforma de 1903 integraría nuevamente la asignatura de Música en los dos cursos del título Superior de Maestros. Mayor duración y estabilidad alcanzó el Plan del Ministro Bergamín García (1914-1931) que estableció cuatro cursos en la formación de maestros, lejos de la división de estudios elementales y superiores, unificándose en el único título de Maestro de Primera Enseñanza, en el que se impartía la asignatura de Música durante los dos primeros cursos.

Con la llegada de la II República se creó, en 1931, el Consejo Central de la Música que pretendía reorganizar la enseñanza de esta materia, investigar las manifestaciones del arte popular, fomentar la interpretación musical, colaborar en la organización de los archivos musicales e impulsar la creación musical. Con la fundación, en ese mismo año, del Patronato de las Misiones Pedagógicas se acercó la cultura y educación hasta las localidades rurales, destacando la creación del Coro de las Misiones, integrado por estudiantes universitarios (López, 2002b: 21). Se instauró la reforma del Plan Profesional (1931) que modificó sustancialmente los estudios de Magisterio, estableciendo tres periodos en esta formación: uno de cultura general, otro de formación profesional y otros de práctica docente (Alejo, 2009: 136) y en el que la asignatura Música se impartía en los dos primeros cursos de los cuatro que forman el título, estando dedicado el último curso a la realización de las prácticas (Botella 2010: 84).

La guerra civil española supuso un paréntesis en la evolución educativa. A su término, las Escuelas Normales perdieron su estatus de Centros Superiores de Formación de Maestros; se produjo una ruptura total con los planteamientos establecidos previamente por la República y una depuración de prácticamente un tercio del magisterio (Alejo, 2009). La orientación ideológica y política sufrió un cambio radical, fundamentalmente con el tratamiento de la Enseñanza Primaria y la formación de los maestros, que redujo los contenidos científicos y pedagógicos, permitiendo a los bachilleres la incorporación al magisterio.

Después de varios Planes de Estudios (Plan Bachiller de 1940 y Plan Provisional de 1942), surgieron el Plan de Formación de 1945 y el Reglamento de 1950, estableciendo nuevamente el estudio de tres cursos en la Escuela Normal (que llevarán el nombre de Escuelas de Magisterio) pudiendo acceder a ellas con la edad de 14 años y el bachillerato elemental (Alejo, 2009). Se recoge el estudio de la asignatura de Música: Elementos del solfeo y cantos religiosos, patrióticos y escolares, en el segundo curso y Música: cantos, para los alumnos de tercer curso.

La educación musical hizo su aparición tímidamente en la Enseñanza Primaria, como manifiesta Oriol (2005), con carácter de materia complementaria y cuyo contenido, en la formación de los maestros, se limitaba al canto. Por otra parte y como recoge este autor, en realidad esta materia quedaba supeditada a la buena voluntad o afición de algún maestro que quisiera enseñar algunas canciones o nociones de música en el contexto de sus clases. Este panorama contrastaba vivamente con la expansión de la pedagogía musical que vivía Europa y su práctica educativa a través de métodos específicos de educación musical (Díaz y Giráldez, 2007). Otra característica de esta formación en la época del franquismo, es su vinculación con las instituciones del Movimiento, a través de la docencia ejercida por el Frente de Juventudes y la Sección Femenina, como señala Castañón (2009). El primero se encargaba de formar al alumnado masculino, con un carácter político y adoctrinador, carente de intención cultural o formación musical. La Sección Femenina por el contrario amplió el campo social de su actividad formativa, haciéndola extensiva a las mujeres, niños de ambos sexos y a la población en general. Concedió gran importancia a la educación musical, como elemento globalizador y contó con la colaboración de profesionales y artistas de diversos campos. Recuperó y divulgó el folklore de todo el territorio nacional mediante la publicación de cancioneros; también impulsó la formación de personal cualificado en música a través de las becas de asistencia a cursos en el extranjero, al tiempo que organizaba sus propios cursos en diferentes ciudades españolas, introduciendo las ideas pedagógicas europeas.

El Plan de 1967, último no universitario, reguló la formación musical, dándole una nueva orientación, pues pretendía incluir entre sus contenidos, la educación y el

sentido del oído, el desarrollo del instinto rítmico, la sensibilidad artística, así como la búsqueda del placer estético y el deleite musical.

La Ley General de Educación de 4 de agosto 1970, también denominada Ley Villar Palasí o LGE, está considerada como la ley educativa española más importante, no solo por alcanzar los 20 años de vigencia, sino porque “ normativamente constituye un vuelco decisivo de la situación educativa, al incorporar concepciones, funciones, objetivos, ordenamiento, principios de articulación y de organización del sistema que, al menos teóricamente, homologan la educación en España con la de las sociedades capitalistas más avanzadas” (Cabrera, 2007: 148). Se caracterizó por su flexibilidad, amplitud y por el largo periodo de su vigencia. Esta ley supuso una innovación para todos los niveles educativos y un esfuerzo de adaptación del sistema educativo a las nuevas necesidades de una sociedad en desarrollo, dentro de una situación controvertida, que se plasmó en la creación de un sistema y en la planificación de la educación. Siguiendo los principios educativos que presidían la LGE –igualdad de oportunidades para la población escolar y preocupación por la calidad de la educación–, la enseñanza Primaria se convirtió en Enseñanza General Básica y se estructuró en tres ciclos (de dos cursos, los dos primeros y de tres, el último). La EGB es su innovación más importante, que proporcionó a los alumnos de 6 a 15 años una formación integral, humana y científica, pero no especializada (Ruiz de Azúa, 2000). En el primer desarrollo de ésta ley, la música forma parte del área de la Expresión Dinámica, estructurándose por primera vez la educación musical en objetivos y contenidos para ser aplicados en la escuela. Sin embargo, al no existir un profesorado de música que pudiera hacerse cargo de la docencia, quedó nuevamente a merced de los conocimientos e interés del maestro y en realidad, a no impartirse en la mayoría de los centros públicos; no tanto así en los centros privados, fundamentalmente religiosos, que por su formación y tradición incluían unas nociones musicales, en su mayoría de canto. Por otra parte, la LGE incidió en la formación y perfeccionamiento del profesorado, así como en la dignificación social y económica de la profesión docente. En este sentido incorporó las Escuelas de Magisterio a la Universidad, que pasarán a denominarse Escuelas Universitarias de Formación de Profesorado de Educación General Básica. Además se elaboró y publicó, por primera vez en nuestro país, un documento conocido como el

Libro Blanco (MEC, 1969), que contenía un “diagnóstico riguroso de la situación del sistema educativo y unas propuestas asociadas a la reforma” (Tiana, 2013: 23-24). En 1971 vio la luz un nuevo Plan de Estudios que instituyó cinco especialidades: Ciencias, Ciencias Humanas, Filología, Educación Especial y Educación Preescolar. En todas ellas, la Música aparece como una materia común que se imparte de forma compartida con el área de Plástica, en las dos últimas especialidades citadas.

En 1978, con el cambio político y la promulgación de la Constitución, el panorama educativo se vio modificado, debiendo adaptarse a la nueva realidad social y administrativa española. Se configuró un planteamiento obligatorio de la enseñanza, establecido como un mínimo general con el fin de homologarlas en todo el territorio del Estado, pudiendo reglar las Comunidades Autónomas en el resto de los contenidos.

La Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, de 3 de octubre 1990 (LOGSE), estableció la educación obligatoria y gratuita para todos los alumnos, independientemente de sus capacidades; instituyó la Educación Secundaria Obligatoria hasta los 16 años, momento idóneo para modelar los gustos y aficiones que los alumnos han ido desarrollando en su vida cotidiana; disminuye el contenido de las asignaturas, flexibiliza la promoción de curso y reduce el tiempo del Bachillerato. El nuevo Sistema Educativo instauró los siguientes niveles: Educación Infantil (0-6 años); Educación Primaria (6-12 años); Educación Secundaria Obligatoria (12-16 años); Educación Secundaria Postobligatoria (16-18 años). La obligatoriedad de la enseñanza secundaria introducida por esta reforma, también la dota de complejidad por el doble carácter que asume esta etapa: terminal respecto a la enseñanza obligatoria, lo que presupone la preparación del escolar para incorporarse a la vida laboral o de continuación en la enseñanza, decisión para la que también se deberá proporcionar la adecuada formación (Fernández, 1999: 314-315). Hasta este momento, el descuido de la enseñanza general en lo relativo a la formación musical de los niños en edad escolar era patente. Con posterioridad, la Música se integró en el área de Expresión Artística, junto con la Plástica y la Dramatización, como un elemento indispensable en la educación básica. La educación musical se centra en un triple enfoque: a) la música como lenguaje, b) la música en su dimensión estética y c) la música como medio de

comunicación, en un lenguaje universal que se basa en códigos culturalmente establecidos en cada sociedad (Turina, 1994: 95). La entrada en vigor de esta ley para la educación no universitaria, trajo como consecuencia la creación de unos estudios universitarios específicos para la formación del futuro maestro especialista que, en opinión de Rodríguez-Quiles (2012: 9), constituyó un hito en la historia de la universidad española: se creó la Especialidad de Maestro en Educación Musical; ello condujo de forma paralela, a la provisión de plazas de Maestro Especialista en Educación Musical en la plantilla de los centros públicos.

### **2.1.3. La enseñanza musical en el marco de la educación obligatoria durante el siglo XXI.**

El 23 de diciembre del año 2002, se aprueba la Ley Orgánica 10/2002 de Calidad de la Educación (LOCE), que introduce importantes modificaciones en la educación obligatoria y no obligatoria y en las formas de organización escolar. La reforma que evidentemente restaura un modelo conservador se justifica, entre otras razones, por las nuevas necesidades formativas, el gran fracaso escolar existente en España, el descenso del nivel educativo de los alumnos y el aumento de los conflictos que surgen en los centros escolares (Digon, 2000). Instaure nuevamente dos recorridos educativos bien diferenciados, con una concepción educativa más selectiva que comprensiva y se diluye la idea del desarrollo integral del individuo (Monarca, 2012: 117). Entre las modificaciones establecidas se determina la impartición de la asignatura de Música dentro de las Enseñanzas Artísticas; se suprime la Dramatización, permaneciendo únicamente Plástica y Música, aunque con reducción de su horario y contenidos sobre todo en la Educación Secundaria. También establece que la enseñanza de la Música será impartida por maestros con la especialidad correspondiente, y por tanto, considera la asignatura como una especialidad.

La Ley Orgánica de Educación (LOE), de 4 de mayo de 2006, elaborada con escasa participación de los agentes afectados por ella (Monterroso, 2005), lejos de mejorar esta situación, destruyó las expectativas que sobre la enseñanza de la música se habían creado. Desaparece la educación artística en la Educación Infantil, que se integra



como lenguaje y forma de expresión. En la Educación Primaria, la Educación Artística ve reducido su horario a favor de otras asignaturas del tercer ciclo, dándole además un carácter de asignatura optativa que puede impartirse a elección del centro. En la Educación Secundaria el papel de la música es más desfavorable aún, pues sólo se garantiza su presencia en uno de los cuatro cursos. Este paréntesis iniciado en la Educación Secundaria, tiene su continuidad en el Bachillerato, donde la música desaparece del primer curso y queda reducida a ser optativa en una modalidad, frente a Griego II. La enseñanza musical en la etapa obligatoria queda, al menos en parte, en manos de lo que dispongan discrecionalmente las Comunidades Autónomas.

El Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) ha brindado nuevas oportunidades para que en España se desarrollara una mejor educación, al hacer posible la formación de los profesionales de la educación en un sistema totalmente homologado al resto de las profesiones universitarias (Villamandos, 2010: 38). Estas oportunidades y sus correlativos riesgos han provocado reflexión y debate sobre la educación universitaria en general y en particular sobre la formación del profesorado universitario (Margalef y Álvarez, 2005: 52; Subirats, 2005). El EEES ha impulsado la elaboración de propuestas de innovación docente y ha significado una renovación de las metodologías tradicionales, que da paso a la implantación de métodos activos (Cruz y Benito, 2005). Definir el perfil de cada titulación por competencias implica el análisis de las capacidades profesionales modelo y por tanto, de las necesidades del alumnado de la educación musical, para poder facilitar un currículo apropiado con el que “un maestro generalista con una buena formación específica podría ser la mejor solución para impartir la educación musical en Primaria” (Aróstegui, 2006: 843). La reforma en el ámbito universitario surgió con el Real Decreto 1393/2007 de 29 de octubre, de adaptación a la normativa del Espacio Europeo de la Educación Superior (EEES), supuso establecer los perfiles y funciones requeridas en los profesionales en el área de la educación, para concretar las competencias necesarias y así proponer y diseñar el desarrollo curricular de los títulos de Grado (Ruiz, 2004). Se establecen unas titulaciones de carácter generalista: Grado de Maestro en Educación Infantil y Grado de Maestro en Educación Primaria, en la que desaparece la especialidad de música y se incorpora entre otras, la Mención en Educación Musical. Existe la tendencia a

subordinar el desarrollo del profesorado, reducido a su formación permanente, a los preceptos de la reforma, identificándose las necesidades del profesorado con las necesidades del discurso innovador (Bolívar y Rodríguez, 2002: 178).

Hoy día, como manifiesta Rodríguez–Quiles (2012: 7), “el modo en el que pensamos la educación musical se sigue sosteniendo aún sobre la base de una concepción maniquea que concibe la música, por un lado, y la educación, por otro.” Esta idea nos aleja del panorama musical que impera en nuestra sociedad actual, así como las pésimas políticas educativas nos distancian, aún más, respecto a los países educativa y musicalmente más avanzados de nuestro entorno, ya que la proclamada convergencia europea por la Declaración de Bolonia ha resultado ser una falacia para este área de conocimiento, en la que el peso de la formación musical del educador, ha vuelto a verse drásticamente reducida. Este autor también expresa su preocupación por el problema de la educación musical en España que, en su certero criterio, no se solucionará hasta que no se consiga crear un colectivo homogéneo de profesionales que abandere esta lucha y esto sólo se logrará cuando este colectivo haya adquirido una correcta formación inicial como docentes, desde el principio de sus estudios.

En la actualidad, como ha ocurrido a lo largo de la historia educativa española, cuando la música ha sido impartida por buenos docentes –en opinión de Rodríguez–Quiles (2012) – se debe a que contaban con un talento natural o bien porque alcanzaron esa buena praxis a base de esfuerzo, cometer errores, rectificarlos y sobre todo, por realizar un trabajo de preparación poco reconocido. La formación pedagógica del profesorado de música es necesaria en todos los niveles, incluido para los que pertenecen al ámbito universitario (Montesinos, 2005; Monge, 2005; Díaz, 2005; Reyes, 2010) que, además, presentan una procedencia formativa de gran variedad. No podemos dejar de constatar que, ante una misma filosofía educativa y política de reforma como es la convergencia europea de enseñanzas superiores, la aplicación de los criterios ha sido diferente por parte de los países que, correlativamente, han obtenido resultados diversos (Aróstegui, 2010), como nos muestran algunos autores: en los Países Nórdicos existen dos modelos de profesores de música, generalistas y especialistas (Heiling, 2010); Alemania donde para acceder a los estudios del Grado de Educación Musical se

requiere demostrar el talento artístico (Rodríguez-Quiles, 2010); la gran heterogeneidad en los planteamientos de los itinerarios formativos y la escasa oferta de titulaciones específicas para la formación del profesorado de Educación Musical, dentro de los estudios de grado en el Reino Unido (Herrera, Lorenzo y Ocaña, 2010); o el cuidado y la calidad alcanzada con la formación de los profesores especialistas en educación musical en Hungría, país en el que la música es una cuestión inherente de cultura y tradición nacional (Vicente, Subirats y Ibarra, 2010), por poner un ejemplo. En España, la falta de prueba de acceso a las titulaciones se había perfilado como una dificultad para el desarrollo formativo docente, así como la insuficiencia en el tiempo de duración de las diplomaturas. Salvado este último inconveniente con la adaptación a EEES, sin embargo, los créditos concedidos a la formación específica musical son tan escasos como insuficientes (Reyes, 2010).

La última reforma del sistema educativo español, hasta la fecha, queda plasmada en la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa, denominada LOMCE. Esta ley, lejos de proporcionar soluciones a los problemas de nuestro sistema educativo como son las elevadas tasas de fracaso y de abandono escolar prematuro, los importantes índices de repetición de curso, los resultados insuficientes en las evaluaciones internacionales, la falta de renovación y formación metodológica del profesorado, la responsabilidad de la dirección de los centros y la falta de proyección de la formación profesional, no los aborda en profundidad ni en toda su complejidad (Andrés, 2013). La concepción que esta ley tiene de la calidad educativa, en el contexto económico actual del país, impulsa la competitividad frente a la equidad y busca la selección de los alumnos, canalizando al alumnado con más dificultades hacia la formación profesional; no en base a sus preferencias sino a sus limitaciones (Bayona, 2013). La pérdida de democracia en los centros educativos a favor de la autoridad del director, junto con la continua utilización de términos como excelencia, competitividad y producción de resultados, hace prever una orientación empresarial de la educación hacia el rendimiento escolar frente a la formación integral del alumnado (Escabosa, Pérez y Santaflorentina, 2013).

En cuanto a la enseñanza musical, la reforma aporta un nuevo recorte que deja su impartición a merced de criterios funcionales y discrecionales de las autoridades

educativas, en detrimento de la formación integral del alumnado. Gracias a esta ley, la asignatura Música en la etapa de Educación Primaria queda relegada como optativa en una de las tres áreas situadas en el bloque de asignaturas específicas, junto con la Educación Artística y la Segunda Lengua Extranjera, en franca desventaja frente a las asignaturas Educación Física, Religión o Valores Sociales y Cívicos, pues su impartición estará siempre en función de la regulación y la programación de la oferta educativa que establezcan la Administración educativa y el propio centro. Similar consideración obtiene la Música en la etapa de Educación Secundaria Obligatoria, confinada como asignatura específica para el tercer y cuarto curso; se configura como optativa junto con otras asignaturas y con el mismo condicionamiento que en la etapa anterior. En cuanto al Bachillerato, éste se organiza en las modalidades de Ciencias, Humanidades y Ciencias Sociales y Artes. En la modalidad de Artes, dependiendo nuevamente de la oferta educativa de la Administración y de los centros, los alumnos pueden optar a cursar (como materia específica), junto con la Educación Física, dos o tres asignaturas de las propuestas, entre las que se encuentran Análisis Musical I y Lenguaje y Práctica Musical para el primer curso y Análisis Musical II e Historia de la Música y de la Danza en el segundo curso.

Esta ley supone una vuelta atrás en la conquista educativa musical, que tanto tiempo y esfuerzo supuso en el pasado. Es fácil imaginar, sin temor a equivocarnos, que la educación musical ni siquiera va a ofertarse en la gran mayoría de los centros educativos, contrariamente a lo que empieza a suceder en el mundo empresarial, donde se fomenta el *coaching* musical: formación musical que se pone en práctica en las empresas a fin de potenciar el trabajo en equipo, la creatividad y el rendimiento de los trabajadores (Martín, 2013).

## **2.2. La enseñanza profesional de la música.**

En este apartado se recoge la evolución que la enseñanza profesional de la música ha seguido en nuestro sistema educativo. Lo hemos estructurado, al igual que hicimos con el anterior apartado de la enseñanza obligatoria, en tres bloques temporales. El primero corresponde al siglo XIX, en el que como afirma Turina (1994), la

enseñanza musical en España estaba sumida en una decadencia que contrastaba con el auge que progresivamente va adquiriendo la música en Centroeuropa. Durante el segundo periodo se establecen sucesivos planes de estudios, hasta llegar al periodo actual.

### **2.2.1. La enseñanza profesional de la música durante el siglo XIX.**

Con la Real Orden de 15 de julio de 1830, se crea en Madrid el primer Conservatorio de Música y Declamación español, gracias al interés de la Reina María Cristina, gran aficionada a la música, cuya gestión se encomendó al tenor italiano Francesco Piermarini, que supo rodearse de un prestigioso profesorado como Ramón Carnicer, Pedro Albéniz y Baltasar Saldoni entre otros. Con anterioridad a esta fecha existieron otras instituciones que incluyeron educación musical y que pueden considerarse sus precedentes, como la Escuela de Música Teórica y Práctica fundada en Madrid, en 1816, por el profesor José Nono (Montes, 2009).

La creación del Real Conservatorio ofreció la posibilidad de formar oficialmente nuevas voces “nacionales”, que integrarían los repartos de las principales temporadas de ópera y zarzuela, pues hasta la fecha eran cantantes en su mayoría italianos quienes llenaban los escenarios de los teatros españoles. El nuevo centro impulsó el florecimiento de la música de cámara y de la zarzuela, donde el canto ocupó un lugar importante en los iniciales exámenes públicos que se realizaron, entre los alumnos en 1932 (Montes, 2011). En el Conservatorio se impartían dos clases de enseñanzas: estudios superiores, correspondientes a la carrera cursada en cinco años de Maestro compositor y estudios de aplicación, que comprendían las especialidades de Canto, Declamación, Órgano, Armonía elemental y superior, Piano y Acompañamiento elemental y superior, Solfeo preparatorio para el canto, Solfeo general, Lengua italiana, Piano, Instrumental de cuerda e Instrumental de viento. Como refleja Morales (2008), el estudio del canto se podía realizar en seis años y el Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de 1859 estipula que podrían acceder a los estudios del canto las mujeres desde catorce años a diez y ocho años, y los hombres desde diez y seis a veintiuno; regulándose además, las excepciones en la admisión respecto a la edad según las

circunstancias especiales de los aspirantes. Con posterioridad, el Reglamento de 1901 estableció la edad mínima de ingreso en quince años para las alumnas y en el caso de los alumnos, no podían ser admitidos hasta que hubieran cambiado la voz.

En sucesivos años del siglo XIX se fundaron los Conservatorios o Escuelas de Música de Barcelona (1838 y 1886), Valencia (1879), Zaragoza (1890), Málaga (1870) y Sevilla (1889); y así se tejió la ordenación de los centros de enseñanza musical, que continuaría durante el siglo XX.

### **2.2.2. La enseñanza profesional de la música durante el siglo XX.**

Las enseñanzas superiores artísticas han seguido una trayectoria que se encuentra ampliamente descrita y analizada por Zaldivar (2005). El Real Decreto de 30 de agosto de 1917 aprobó el reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, determinando los objetivos generales y las diferentes especialidades que se iban a ofrecer: Instrumentos, Composición, Canto y Declamación. Esta norma incluía en sus disposiciones la distribución de las enseñanzas en los planes de estudios, fijando los extremos que atañían al alumnado y la docencia, así como las obligaciones y derechos tanto del personal del Conservatorio como de los alumnos oficiales y libres. Concretamente, en su artículo 5º establecía que “la carrera de Canto comprendía: Solfeo, Teoría de la Música, Canto, Historia de la Música, especialmente de la española, Estética y Declamación lírica”, dividiendo su estudio en cuatro cursos.

Como es lógico, con el tiempo surgió la necesidad de unificar las enseñanzas que, sin un plan de estudios determinado, se impartían en todo el territorio nacional. Para ello fue menester reorganizar todos los conservatorios españoles, mediante el Decreto de 15 de junio de 1942 (Plan del 42), ratificándose el de Madrid como Centro Superior, el único que podía expedir el título de Profesor en las distintas especialidades, al tiempo que se suprimían o ampliaban algunas de sus enseñanzas. Aunque no se definían de forma precisa, figuraban de forma permanente las enseñanzas superiores musicales de virtuosismo en Piano y Violín, la Dirección de orquesta, los estudios de

Musicología, Canto gregoriano y de Rítmica y Paleografía. También se incluyó una importante distinción entre Conservatorios Superiores, Profesionales y Elementales.

Con fecha 11 de marzo de 1952 se promulgó un Decreto que estableció la separación de los estudios de Declamación y Danza, constituyendo las Escuelas de Arte Dramático de acuerdo a la categoría que tuvieran los Conservatorios matriz; de esta manera, la de Madrid se constituyó en Real Escuela de Arte Dramático. La norma dispone en su artículo 3º las enseñanzas que se cursarán en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, entre las que se encuentran expresamente citadas, las de Canto (escuela general), Canto lírico y dramático (Teatro), Canto de salón, Canto gregoriano en los cursos superiores de último grado, así como Conjunto coral e instrumental. Así mismo dispone el artículo 4º que los Conservatorios Profesionales podrán constituir una sola asignatura de Violín y Viola, Canto y sus diversas especializaciones, Folklore y Canto gregoriano con la Rítmica y Paleografía, Estética e Historia de la Música; y el artículo 5º estipula que los Conservatorios Elementales sólo impartirán, en su grado elemental, las enseñanzas de Solfeo y nociones de Canto, Piano, Violín y Armonía.

El 10 de septiembre de 1966 vio la luz el nuevo Decreto 2618 (Plan del 66) con el fin de reglamentar los, cada vez más numerosos, Conservatorios de Música con validez académica oficial de sus enseñanzas, distinguiendo entre estatales y no estatales, siendo estos últimos los creados y sostenidos por Corporaciones Locales u otras entidades públicas reconocidas estatalmente. Acomete a fondo una planificación de las diversas enseñanzas, agrupándolas en los grados: elemental, medio y superior. Las diferencias establecidas en el Plan del 42, entre las especialidades instrumentales de piano y violín, frente a las otras especialidades consideradas menores, fueron subsanadas parcialmente por el Plan del 66. En cuanto a la materia que nos interesa, el grado elemental incluía el primer curso de Conjunto Coral y tres cursos de Canto; el grado medio el segundo curso de Conjunto Coral y de cuarto a sexto de Canto; y el grado superior los cursos séptimo y octavo, así como Dirección de Orquesta y de coros, tres cursos de cada especialidad. También se inician los estudios de Pedagogía Musical –especializada de cada enseñanza– y las Prácticas de Profesorado.

Ambos planes coexistieron hasta 1984, fecha en la que se procedió a la extinción definitiva del Plan del 42. También se creó la Escuela Superior de Canto, mediante el Decreto 313/1970, de fecha 29 de enero, para impartir enseñanzas de canto específicamente destinadas a la Ópera. Sin embargo, en opinión de Turina (1994), el descuido de la enseñanza general en lo relativo a la formación musical de los niños en edad escolar, junto con la difusión que tuvo la enseñanza musical en estos tiempos, condujo a:

“...Una elevada matriculación en los primeros cursos del grado elemental, que desbordó rápidamente los conservatorios, orientándolos hacia unas exigencias educativas híbridas, excesiva para los aficionados y claramente insuficientes para los profesionales, y masificándolos incontroladamente hacia las especialidades más ‘populares’: las enseñanzas de piano y guitarra, que crecieron en una proporción desmesurada...” (Turina, 1994: 94).

La Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) determina, en su artículo 39.1, que la enseñanza de la música comprenderá tres grados: a) Grado Elemental, que tendrá cuatro años de duración; b) Grado Medio, que se estructurará en tres ciclos de dos cursos académicos de duración cada uno y c) Grado Superior, que comprenderá un solo ciclo, cuya duración se determinará en función de las características de estas enseñanzas. Posteriormente se amplió la duración del periodo de estudios y todas las especialidades debían distribuirse en catorce cursos; el incremento es notable con respecto a la anterior normativa: el Grado Elemental (de tres a cuatro cursos); el Grado Medio (de tres a seis cursos) y el Grado Superior (de dos a cuatro años). También se observa una modificación en los planteamientos metodológicos. Se pretende establecer un equilibrio entre el conocimiento teórico, el desarrollo de las destrezas instrumentales y la aprehensión de los principios estéticos que determinan el fenómeno artístico-musical. El currículo de las enseñanzas de música de grado medio se organizará en asignaturas de obligatoria inclusión en todos los currículos de la especialidad, que a su vez podrán ser asignaturas comunes o propias de cada especialidad. Cada Administración educativa podrá incluir discrecionalmente las asignaturas que considere convenientes. Se establecen además los objetivos, contenidos y criterios de evaluación de las asignaturas, siendo analizados los aspectos positivos y los problemáticos de este cambio curricular y de organización de



estudios por Estévez (2002). En el Grado medio se incrementa la actividad de conjunto, en concreto se incluye la asignatura Coro como instrumento colectivo que permite a los alumnos de especialidades instrumentales ajenas a la plantilla de orquestas y a la de Canto, adquirir conocimientos propios de la interpretación musical de grupo. Así reza en la Introducción correspondiente:

“(…) Cantar se convertirá en un modelo y en una vía alternativa de aproximación a la música, desligada del lento y complejo aprendizaje de una técnica. El estudiante sentirá cómo las barreras que parecían interponerse entre su cuerpo y su instrumento desaparecen y cómo la música surge con espontaneidad, con inmediatez. (...) La actitud de escucha y de adecuación de su voz a la de sus compañeros de registro, por un lado, y a la suma de todo el conjunto, por otro, redundarán también en beneficio de la amplitud de miras y del enriquecimiento musical del instrumentista” (Real Decreto 756/1992: 29791).

Este plan educativo exigía cursar los estudios superiores para otorgar el título y poder acceder a la vida laboral profesional. Sin superar estos estudios, únicamente se podrá optar a la enseñanza en Escuelas de Música, para la que se solicita únicamente el título de Enseñanzas Medias. La puesta en vigor de esta ley centró la enseñanza profesional de la música en su lugar correcto y supuso la apertura de vías para su difusión en diferentes niveles no profesionales.

### **2.2.3. La enseñanza profesional de la música durante el siglo XXI.**

El Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre mantiene en esencia el sistema anterior; regula el acceso a la enseñanza así como la evaluación, promoción y permanencia en los Conservatorios e incluye nuevas especialidades de la enseñanza profesional de música como el Canto flamenco, Dulzaina, Gaita, etc. Dado que las competencias educativas han sido adquiridas por las comunidades autónomas, su desarrollo depende en parte de cada autonomía. En este sentido, la disposición adicional primera posibilita la creación de nuevas especialidades que se consideren necesarias por su raíz tradicional, el grado de interés etnográfico, la complejidad de su repertorio o por su valor histórico en la cultura musical europea y el grado de implantación en el ámbito territorial correspondiente, teniendo en cuenta también las nuevas demandas de una sociedad plural que requieran el tratamiento de especialidad (Real Decreto 1577/2006).

Por otra parte, los centros educativos dedicados a la enseñanza de la música, suelen estar bastante alejados de las prescripciones de los investigadores e innovadores en el campo, debido a las concepciones que el profesorado tiene sobre el aprendizaje y la enseñanza de su materia y a la propia cultura de los centros donde se desarrollan esas prácticas (Pozo, Bautista y Torrado, 2008).

### **2.3. Aproximación a la enseñanza reglada de la música en León.**

En el siglo XIX, cuando el analfabetismo es una dolorosa realidad en España, León se presenta como una provincia altamente alfabetizada con respecto a los niveles de instrucción del país (Celada, 1987: 65), debido al elevado número de escuelas (llegó a alcanzar más del millar en la provincia, frente a las quinientas de media nacional) y a la gran actividad de los pedagogos en León: Azcárate, Fernández Blanco, Díaz Caneja, L. Bardón, Julio del Campo, F. Bohigas, R. Alvarez, M. Medina Bravo, etc. En este sentido, en el año 1847 existían 807 escuelas en la provincia leonesa, de un total de 13.334 que se calculaban para todo el país, por lo que se puede valorar como satisfactorios los resultados del Plan de Escuelas formulado en 1821 por la Diputación Provincial de León. Este número se fue incrementando hasta alcanzar en 1867 el total de 1.309 escuelas que, en 1903, llegarían a 1503 establecimientos públicos, ocupando León el primer lugar entre las provincias de España (Celada, 1994). En esta etapa se dio gran valor a la instrucción pública y se intentó mejorar los métodos de enseñanza. Recordemos que en 1818 se constituyó en la capital una escuela por iniciativa privada y posteriormente patrocinada, reglamentada y aprobada ministerialmente para que sirviera como Central de norma a las demás de su clase, y que fue la base de la Escuela Normal de Maestros, continuando hasta 1882.

Dentro de la Institución Libre de Enseñanza, la Institución “Sierra Pambley” tiene sus orígenes en 1886, cuando Don Francisco Segundo Fernández Blanco y Sierra-Pambley decide fundar una Escuela en su hogar materno de Villablino cediendo su fortuna personal (Cantón, 1995). La fundación mantuvo sus centros de Villablino, que impulsó el desarrollo industrial y económico de la comarca, Hospital de Orbigo, Villameca de Cepeda, Morerueta de Tábara (Zamora) y León, en constante

funcionamiento hasta 1936. En ellas se puso en práctica toda la pedagogía avanzada europea y todos los métodos de la escuela nueva. Estas corrientes pedagógicas y la actuación de las educadoras y educadores en León, ejercieron un importante papel, tanto en el desarrollo de la educación moderna como en la actividad pública durante este agitado periodo (Poy, 2012).

### **2.3.1. La enseñanza de la música en la formación de maestros.**

La Escuela Normal de Maestros o Seminario de Maestros de Instrucción Pública, semilla de la actual Universidad de León, fue creada por Real Orden de 4 de octubre de 1843 e inaugurada el 1 de septiembre de 1844, siendo D. Manuel Nieto Imaz su primer director, momento a partir del que ha experimentado los cambios y reformas impuestos por la normativa legal dictada en materia educativa (Celada, 1987).

Posteriormente, la Orden de 14 de junio de 1977 estableció las directrices para la elaboración de los planes de estudios de las Escuelas Universitarias de Enseñanza General Básica (Plan de 1971) e incluyó la música como materia común a todas las especialidades. La Escuela Universitaria de E.G.B. de León, introdujo la asignatura Música en el segundo curso de las cuatro especialidades: Ciencias y Ciencias Humanas (Orden de 26 de febrero de 1978), Preescolar (Orden de 26 de octubre de 1981), Lengua Española e Idioma Moderno (R. de 7 de setiembre de 1989) modificados por la Resolución de 7 de setiembre de 1989. El Plan de Estudios de 1989 (Resolución 20 de noviembre de 1989) otorgó el mismo tratamiento que el anterior a la asignatura de Música, en las dos Especialidades que se incorporaron: Educación Física y Educación Especial.

Con la siguiente reforma se estableció el Plan de Estudios de 1993, mediante las Resoluciones de 9 de febrero de 1994 (BOE de 1 de marzo para las especialidades de E. Física, E. Musical, E. Infantil, E. Primaria y E. Especial; BOE de 2 de marzo para la especialidad de Lengua Extranjera y BOE de 3 de marzo para Audición y Lenguaje). Con este plan de estudios, la música alcanzó el momento de mayor presencia en la formación de maestros, tanto en el pasado como en el presente (consultar en Anexo I: 1). En las Especialidades de Educación Primaria, Educación Física y Lengua Extranjera,

se establecía en el segundo curso la asignatura Educación Artística y su Didáctica (de 6 créditos) compartida con el área de Didáctica de la Expresión Plástica (3 créditos impartidos por el Área de Música), y las optativas Audición Musical Activa de segundo curso y Musicoterapia de tercero (ambas con 6 créditos). Estas asignaturas optativas eran ofertadas a los alumnos de todas las especialidades, constituyendo la única formación musical que figuraba en la especialidad Audición y Lenguaje; Educación Especial contaba con la asignatura Expresión Musical (de 4 créditos) en el primer curso; y Educación Infantil con Desarrollo de la Expresión Musical I y Desarrollo de la Expresión Musical II para el primer y segundo curso respectivamente (ambas con 6 créditos). En cuanto a la Especialidad de Educación Musical, en el primer curso se impartían las asignaturas Lenguaje Musical I y Lenguaje Musical II (de 4 créditos cada una). El segundo curso llevaba la mayor parte del peso específico de la materia, con cinco asignaturas: Formación Instrumental y Agrupaciones Musicales (8 créditos cada una), Formación Rítmica y Danza (6 créditos) e Historia de la Música y el Folklore I y II (ambas de 4 créditos), a las que se añadió la optativa Audición Musical Activa (6 créditos). En el tercer curso se incluían las asignaturas Didáctica de la Expresión Musical (8 créditos) y Formación Vocal y Auditiva (6 créditos), pudiendo elegir los alumnos la asignatura optativa Musicoterapia (6 créditos). Gran parte de este último curso estaba dedicado al Prácticum que los alumnos realizaban en los centros educativos con el Maestro especialista.

La Resolución de 5 de abril de 2001 (BOE de 9 de mayo), supone la reforma del anterior plan de estudios y un significativo recorte en la formación musical de los maestros en todas las especialidades (consultar en Anexo I: 2). En primer lugar, las asignaturas optativas dejan de ofertarse con carácter general a todas las especialidades, así pues, directamente Audición Musical Activa se oferta en Educación Musical y Musicoterapia en las especialidades de Educación Musical, Educación Especial y Audición y Lenguaje.

En la especialidad de Educación Especial, la asignatura de Expresión Musical y la de Expresión Plástica desaparecen, para impartirse de forma compartida –y por tanto reducida– entre las aéreas de Expresión Plástica y Expresión Musical, bajo el nombre de Expresión Plástica y Musical (con un total de 6 créditos en común).

En cuanto a la especialidad de Educación Musical, algunas asignaturas permanecen y se imparten situadas en los mismos cursos, aunque se ven modificadas y ajustadas en cuanto a los créditos; así pues, Formación Instrumental, Agrupaciones Musicales y Didáctica de la Expresión Musical, de 8 créditos aumentan a 9, mientras que asignaturas como Lenguaje Musical, Historia de la Música y el Folklore, de 8 descienden a 6 créditos. Como asignaturas optativas propias de la especialidad, se ofertan Audición Musical Activa, Musicoterapia y Metodologías aplicadas al Solfeo Escolar. Debemos mencionar a este respecto que las tres asignaturas se situaron en el tercer curso de la diplomatura y en horario coincidente, así pues, se daba la paradoja de que los alumnos de la especialidad no podían cursar nada más que una de ellas. Sin embargo, durante un tiempo se concedieron créditos de libre configuración a los estudiantes universitarios que pertenecían al Coro Ángel Barja, por su participación en la actividad coral y por la formación que en el mismo recibían.

En la actualidad se encuentra en marcha un nuevo Plan de Estudios, que nace bajo la normativa del denominado Plan Bolonia y la convergencia europea en el ámbito de la educación superior. De carácter generalista, se instauran en la Facultad de Educación de León, por Resolución de 16 de mayo de 2011 (BOE, 27 de mayo), el Grado en Educación Infantil, Grado en Educación Primaria y Grado en Educación Social, ampliándose a cuatro cursos la obtención de la licenciatura, que se estructura en dos Bloques, uno de Formación Básica otro Didáctico Disciplinar, además del Prácticum. Para el área de la educación musical, este plan ha significado una gran decepción y un enorme retroceso en las expectativas creadas sobre la formación musical con respecto a los planes de 1993 y 2001 (consultar en Anexo I: 3).

En el Grado en Educación Infantil se imparte la asignatura Desarrollo de la Expresión Musical de 6 créditos en el primer curso y el Taller de Expresión de 6 créditos, como asignatura optativa en el curso tercero compartida entre las áreas de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. En el Grado de Educación Social únicamente figura el Taller de Expresión de 6 créditos, también compartida entre las áreas de Didáctica de la Expresión Plástica y Expresión Musical. Por lo que respecta al Grado en Educación Primaria, se imparte la asignatura obligatoria Didáctica de la

Expresión Musical, de 6 créditos y la asignatura optativa Taller de Expresión de 6 créditos, compartida por las Áreas de Expresión Plástica y Musical.

En cuanto a la formación musical en la Mención en Educación Musical, no sólo ha perdido asignaturas frente a los planes anteriores (como Historia de la Música y del Folklore, Metodologías Aplicadas al Solfeo, Musicoterapia, y Agrupaciones Musicales) sino que, además, las asignaturas han sufrido un recorte de créditos en comparación con las anteriores. Así pues, se imparten Formación Instrumental y Agrupaciones Musicales Escolares, Formación Vocal, Agrupación y Dirección Coral, Didáctica de la Música y, como optativas de mención, Lenguaje Musical y Formación Rítmica y Danza. Todas ellas están dotadas con 6 créditos, por lo que la pérdida de carga docente en la formación musical es de 21 créditos con respecto a la Diplomatura.

### **2.3.2. La enseñanza profesional de la música.**

El día 19 de septiembre de 1956 se fundó el Conservatorio Provincial de Música de León, vinculado a la Diputación Provincial leonesa y de cuya dirección se encargó desde el inicio a D. José Castro Ovejero, hasta su fallecimiento en 1993. Además, fue el encargado de diseñar el desarrollo de la enseñanza musical del Centro y elaboró las bases para la provisión de los puestos de trabajo necesarios a fin de afrontar las distintas especialidades, constituyendo de esta manera el primer claustro de profesores. El denominado Conservatorio Profesional de Música “José Castro Ovejero”<sup>5</sup> pasó a depender de la Junta de Castilla y León desde el curso 2007/2008.

Durante estos años, ha visto incrementar el número de alumnos que demandan formación musical en el Centro que actualmente ofrece la posibilidad de estudiar casi todas las especialidades sinfónicas y no sinfónicas de enseñanzas elementales y profesionales. También debemos reseñar los Conservatorios “Cristóbal Halffter” de Ponferrada<sup>6</sup> y “Ángel Barja” de Astorga<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> ([www.conservatorioleon.centros.educa.jcyl.es](http://www.conservatorioleon.centros.educa.jcyl.es)).

<sup>6</sup> ([www.cpmhalffter.centros.educa.jcyl.es](http://www.cpmhalffter.centros.educa.jcyl.es)).

<sup>7</sup> ([www.cpmangelbarja.centros.educa.jcyl.es](http://www.cpmangelbarja.centros.educa.jcyl.es)).

### **3. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL.**

En sentido amplio, la educación no formal se caracteriza por responder a cualidades como la voluntariedad, flexibilidad y heterogeneidad en sus estructuras y participantes, lo que dificulta la conceptualización de sus áreas de aplicación. Incluso los límites entre las diferentes áreas no resultan claros pues, como afirma Herrera (2006a), un mismo programa educativo puede encontrarse inmerso en más de un área formativa.

Dentro del amplio contexto de la educación permanente de adultos y estrechamente vinculada con la educación para el ocio o el tiempo libre, se sitúa la animación socio cultural. El tiempo libre es una conquista social tardía; la introducción de la tecnología en los procesos de producción ha conducido a la reducción de la jornada laboral y ha generado una gran cantidad de tiempo disponible que se puede utilizar de formas muy diversas. En esta oposición trabajo-tiempo libre, surge el ocio, aunque no se trata de una mera oposición porque de su combinación, surge el ocio serio o semi-ocio caracterizado por una libertad no completa (Álvaro, Garrido y Torregrosa, 1996: 433).

Aunque la animación sociocultural tiene sus antecedentes en los clásicos griegos y posteriormente en los trovadores medievales y otros artistas que llevaban el teatro, la canción y la danza a las poblaciones europeas medievales (Sarramona, 1998a: 151), el concepto de animación sociocultural “aparece durante los años setenta para acoger un variado conjunto de actitudes que se distancian de las maneras elitistas, académicas y formales de producción, transmisión y expansión de la cultura” (Puig y Trilla, 2000: 191). Bajo esta denominación tiene cabida un amplísimo abanico de manifestaciones que se producen en un lugar y momento determinado, por lo que resulta muy difícil precisar su sentido y alcance.

El término animación se puede equiparar con el concepto de desarrollo, estimulación o intercomunicación, y el concepto social, en opinión de Sarramona, hace

referencia a unos objetivos colectivos “potenciadores de lo más noble de la vida compartida: colaboración, solidaridad, civismo, respeto, compromiso hacia la colectividad, etc.; en fin, todos aquellos valores que son necesarios para una vida en común que no se convierta en disputa, competición, agresividad, dominio de minorías privilegiadas” (Sarramona, 1998a: 152).

El último término, cultural, constituye el referente contextual desde el que se acomete el desarrollo social. El proceso seguido por esta práctica educativa ha estado muy ligado a los sucesivos cambios en la concepción de la cultura que, a través del tiempo, ha ido democratizándose progresivamente. Existe una nueva sensibilidad en nuestra sociedad en torno al uso y distribución de la cultura, que si bien antes pertenecía a una pequeña minoría, durante este siglo se ha extendido prácticamente a la totalidad de la población. Sin embargo, la creación cultural sigue estando a cargo de una exclusiva minoría.

Algunos autores (Trilla et al., 2003: 20) inscriben dentro del marco del tiempo libre o de la animación socio cultural a la educación artística, al menos en alguna de sus actividades, como las corales, los grupos infantiles de teatro o de bailes regionales; además de éstas, estarían incluidas las opciones extracurriculares organizadas por la escuela, representadas por las bandas de música y los talleres de expresión. Un tercer grupo estaría integrado por otras manifestaciones, como aquellas realizadas por instituciones no oficiales de diferentes modalidades artísticas, entre las que podemos señalar las escuelas de música, cine, baile o dibujo. Por último incluye actividades formativas organizadas por una variedad de sociedades, instituciones o asociaciones, por ejemplo: los museos, círculos artísticos y las asociaciones de amigos de la música.

También entran en contacto otras áreas de la educación no formal, como la educación de personas adultas, que ofrece a todos los mayores de edad la posibilidad de adquirir una formación básica y facilitar el acceso a las distintas enseñanzas del sistema educativo, mejorar la cualificación profesional o iniciarse en la preparación de otra profesión e incluso prever y resolver conflictos personales, familiares y sociales en



igualdad efectiva de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres. A continuación vamos a mencionar alguna de las actividades que tienen lugar en el contexto no formal de la educación musical.

### **3.1. Las escuelas de música.**

Las escuelas de música se constituyen como centros cuya función es la de acercar la educación musical a todas aquellas personas que la deseen, sin hacer distinciones basadas en el talento, edad o capacidad económica y que fundamentalmente favorecen la posibilidad de hacer música colectivamente, en orquestas, coros y otras agrupaciones. Las escuelas han desarrollado también un importante papel como centros de preparación previa a la hora de afrontar unos estudios profesionales. La sociedad ha tomado conciencia del valor formativo de la música, siendo la motivación objeto de estudio como factor decisivo ante el esfuerzo que implica el aprendizaje musical en las escuelas de música (Cremades, Herrera y Lorenzo, 2011).

El canto, en sus diversas facetas, también forma parte de la oferta educativa de estos centros. A pesar de la radical separación que se contempla en nuestro sistema educativo entre la enseñanza obligatoria y la específica, sin duda existe una relación fáctica entre ellas, a pesar de que no cuenta con el impulso suficiente para establecer las aconsejables relaciones. Sin embargo, el profesorado de las escuelas de música y el de la enseñanza obligatoria tienen un gran interés por relacionarse con el otro colectivo (Díaz, 2004).

Las experiencias de colaboración que se han realizado en este sentido han comportado, gracias a este estímulo, un aumento de interés y motivación del alumnado de Primaria. También se adquiere un mayor nivel de seguridad en el trabajo de los maestros, debido al apoyo pedagógico recibido del profesorado de la escuela de música. Estas experiencias favorecen la detección de niños y niñas con capacidades y habilidades musicales para dar un comienzo temprano al estudio de un instrumento (Cámara, Díaz y Garamendi, 1997: 86-87). Sin embargo, en muchos casos, las escuelas

de música tienden a reproducir los objetivos y planteamientos propios de los conservatorios de música (Morant, 2013).

### **3.2. La enseñanza personal: el maestro de canto.**

Tradicionalmente el aprendizaje de la música y del canto en particular, se ha realizado de forma voluntaria, podríamos decir vocacional, fuera del sistema educativo; se trata de una formación personalizada, basada en la relación de confianza entre el alumno y el maestro. Profesores de música y cantantes han llevado a cabo la ocupación de maestros de canto, fundamentando su función pedagógica en la propias experiencias, conocimientos o directamente en la fama alcanzada. Muchos alumnos que han finalizado su formación musical reglada, incluso la vocal, continúan su aprendizaje, consolidándolo o enriqueciéndolo con los consejos de uno o varios maestros de canto. En otras ocasiones, por el contrario, el alumno que no tiene a su disposición otra forma de aprendizaje, bien porque en su localidad no existe un conservatorio o escuela de música, o bien por motivos funcionales o por carecer de la preparación previa necesaria, no puede optar a la enseñanza reglada especializada.

Independientemente de su motivación, para que el alumno pueda adquirir una buena técnica de canto, es imprescindible la presencia de un maestro que realice la exposición de los conceptos en los que se basa la técnica vocal y que dirija los ejercicios (Moreno, 2013: 38-39). El maestro, además de sus conocimientos de canto y cultura musical, ha de poseer un oído muy sensible a fin de efectuar las oportunas correcciones al alumno, tanto de impostación y colocación de la voz, como de afinación e interpretación.

La función del maestro de canto es la de procurar que la voz del alumno adquiera brillantez, manteniendo un timbre claro, sonoro y suave; y una pronunciación perfecta en toda la dinámica de su voz. Debe procurar desarrollar la voz en extensión, fuerza y calidad, organizando los reflejos propios del mecanismo del canto, dando agilidad, ligereza y otorgando resistencia que evite la fatiga. No todo cantante, aunque conozca al dedillo la técnica vocal y posea sólidos conocimientos técnicos, puede

convertirse en maestro de canto. Además de estos requisitos, es imprescindible que sepa transmitir sus conocimientos en la teoría y en la práctica, poseer un oído muy sensible, cuantitativa y cualitativamente, un sentido crítico extremadamente desarrollado, gran cultura musical y fría psicología (Perelló, Caballé y Guitart, 1982: 57).

### **3.3. Las bandas de música.**

Las bandas de música son agrupaciones que tradicionalmente han facilitado la práctica instrumental a los vecinos de numerosas localidades, particularmente en zonas rurales, y además hacen posible el conocimiento y disfrute de diferentes estilos musicales y estéticos. Su actividad se desarrolla paralelamente a la educativa, banda y escuela de música forman una unidad (Cabanillas, 2011; Pacheco, 2012). Estas agrupaciones no profesionales desarrollan aspectos básicos de la formación musical, como el aprendizaje de lenguaje musical, técnica instrumental, repertorio y técnica de interpretación. En las últimas décadas estas agrupaciones han sido objeto de numerosos estudios e investigaciones, entre las que podemos citar –además de las anteriores–, las realizadas por Coello y Plata (2000), Coello (2002), Astruells (2003), Brufal (2013) parte de la importancia de propiciar, crear y utilizar contextos educativos en los que se favorezca el aprendizaje musical en red –*net work*–. La pertenencia a las bandas de música favorece el sentido de comunidad entre todos los miembros, como colofón al aprendizaje realizado, por su alto valor educativo, social y pedagógico.

Desde 1902 la Banda Municipal de León ha estado presente en la vida cultural y social de la ciudad y de la provincia, teniendo su origen como banda de tipo militar y de concierto. A esta agrupación debemos sumar otras, como la Banda del Conservatorio Profesional de León y la Banda de Música Juventudes Musicales, Universidad de León.

En la ciudad de Astorga, la Banda Municipal de Música se fundó hace más de ciento cincuenta años, pues hay datos de su existencia como Banda asociada a las Milicias de Voluntarios desde 1841. Después de un periodo de inactividad reapareció en 1874 y retomó su actividad, en la que continúa hasta la actualidad, adscrita desde 1995 a

la Escuela Municipal de Música de Astorga. Igualmente la Banda de Música Ciudad de Ponferrada se deshizo alrededor de 1955 y tras un largo periodo, comenzó a reorganizarse en la década de los años ochenta, aunque es en 1995 cuando se constituyó como Asociación Cultural. También cuentan con Banda Municipal las localidades de Valencia de Don Juan (fundada en 1917), Sahagún (1993) Veguellina de Órbigo y Cistierna (ambas fundadas en el año 2001).

### **3.4. Las asociaciones culturales y fundaciones.**

En el amplio ámbito de las Asociaciones Culturales y de las Fundaciones se programan actividades formativas musicales. En este sentido debemos hacer una mención especial a la labor educativa que desempeña la Fundación Eutherpe<sup>8</sup>, fundada el año 2004 por Margarita Morais, aunque había surgido en 1999 como Asociación Pianística Eutherpe. Su objetivo es la promoción de jóvenes concertistas internacionales y contribuye al impulso de la especialización musical y a la captación e instrucción de un público interesado en la música. Como ella misma afirma:

“Las actividades de la fundación Eutherpe no forman parte de la oferta pública de enseñanza pero se encuentran en un margen muy cercano, o eso deseamos. Con este proyecto de cursos y conciertos intentamos complementar o colaborar en su formación, poniendo a disposición de los jóvenes más medios que les permitan desarrollar sus cualidades como músicos. Esto puede ayudarles a ir determinando la especialización que quieren tomar dentro de su carrera profesional y conocer otros niveles que existen, fuera de su ambiente habitual” (Rodrigo, 2013: 11).

Este proceso educativo se realiza mediante conciertos, cursos, una pequeña Escuela de Música y una Sala de conciertos, siempre procurando alcanzar la máxima calidad, a través de la participación de docentes de gran talla profesional y reconocimiento internacional como Joaquín Achúcarro, Alicia de la Rocha, Teresa Berganza, Bruno Aprea, Joaquín Soriano, Ana Guijarro, o Oxana Yablonskaya, entre otros. Actualmente la Fundación ha expandido su actividad a Valencia y Madrid, donde ha establecido sendas delegaciones.

---

<sup>8</sup> [www.fundacioneutherpe.com](http://www.fundacioneutherpe.com)

### **3.5. Otras actividades.**

Existe gran cantidad y variedad de actividades musicales que pueden incluirse dentro del ámbito de la Educación no Formal, que son propiciadas por instituciones administrativas, culturales o educativas, como es el caso de la Universidad. En este sentido, Riaño (2008; 2010) aporta un estudio pormenorizado sobre la gestión cultural y en concreto las actividades musicales realizadas por determinadas Universidades, dentro de la estructura de los vicerrectorados de extensión universitaria. Estas actividades se encuadran en la educación no formal, aunque como ya hemos visto, los límites con la Educación Formal e Informal no son precisos; todo lo contrario, una manifestación, como el modelo Opera-Oberta, suscrito por la Universidad de León, constituye un ejemplo del mestizaje que surge de la flexibilización del sistema formal de educación y el control del sistema de educación no formal.

“Las pedagogías de ambas educaciones –formal y no formal- nos ofertan continuidad y prolongación de términos, de conceptos y de estructuras, es decir de teoría curricular; en cambio, las prácticas de ambas educaciones se nos presentan con diverso formato, si bien siempre la una es complementaria de la otra, por lo que suscribimos que un verdadero análisis de la educación formal y no formal, atendiendo a su situación actual dentro de los sistemas educativos, no debe basarse en sus diferenciaciones sino en sus relaciones de continuidad y de complementariedad.” (Colom, 2005: 20).

En el marco de la Animación Sociocultural se ha producido una extraordinaria expansión a escala internacional; las iniciativas que han surgido han encontrado un campo de coincidencia y reflexión en el ámbito iberoamericano, en torno a “un conjunto cada vez más ordenado de métodos, técnicas y prácticas participativas con intencionalidad educativa, contenido cultural y dimensión socio-comunitaria” (Ventosa, 2006: 12).

## **4. EL APRENDIZAJE DE LA MÚSICA EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN INFORMAL.**

El aprendizaje de la música tiene su inicio en el ámbito familiar; en concreto, el canto materno constituye el primer y afectuoso contacto del individuo con la música. La madre será, por lo tanto, la primera maestra de canto del niño. La educación musical que

la familia proporciona a sus miembros más jóvenes, son los elementos esenciales con los que cuentan para descubrir y desarrollar sus capacidades intelectuales, físicas y emocionales, pero también implica que esta influencia está determinada por factores sociales, culturales y económicos que van a incidir en los gustos, capacidad de decisión, actitudes y hábitos de comportamiento del individuo (Cremades, 2007). Canciones y juegos que incrementarán su bagaje musical a través de la escuela, los medios de comunicación y las vivencias sociales.

La audición musical en sentido amplio y en particular, la asistencia a conciertos musicales, amplía el horizonte cultural y forma un público sensible y crítico; en ocasiones cuando se trata de un ciclo de conciertos, realizados siguiendo objetivos didácticos y con una programación, como la experiencia descrita por Sánchez y Marín (2009) se sitúa a caballo entre la educación informal y no formal. En este sentido hacemos referencia brevemente al Festival Internacional de Órgano Catedral de León que, en el otoño de 2013 celebró su XXX edición consecutiva con la inauguración del nuevo órgano y la presencia, como es habitual, de las más destacadas figuras internacionales del mundo de la composición e interpretación musical.

De la misma manera, el uso de nuevas tecnologías pone a disposición de los usuarios numerosos recursos que acometen contenidos musicales y que contribuyen a su formación musical. Los medios de comunicación, como la radio y la televisión, se han erigido como poderosos instrumentos de transmisión cultural y de la música en particular; también se han unido las redes sociales en internet, donde la música se crea, interpreta y publica a gran velocidad para alcanzar los rincones más lejanos e inimaginables hasta el momento.

## **5. LAS AGRUPACIONES CORALES EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL.**

Las agrupaciones corales no profesionales se enmarcan en el ámbito de la educación no formal y más concretamente en el área de la animación sociocultural que según Sarramona (1998a: 151) “no se trata de un ámbito más de aplicación de la

educación no formal, más bien podría considerarse como un ‘eje transversal’ que afecta a todos ellos”. Las propias características fundamentales de la educación no formal, dificultan la conceptualización de sus áreas de aplicación, entrelazándose en la actividad coral, objetivos, estructuras y cualidades de diversas áreas educativas.



Fig. 2. La educación no formal. Características y Áreas de Desarrollo (Elaboración propia).

## 5.1. Concepto de agrupación coral.

Existen diferentes vocablos con los que se hace referencia a este concepto: coro, masa coral, agrupación coral, etc., términos que tomamos en sentido amplio a fin de unificar la variedad de instituciones musicales dedicadas a la interpretación de la música coral.

El Diccionario de la Lengua Española (2001) define el término “coro” (del lat. *Chorus* y éste del gr. *χορός*) en sus primeros significados como:

“Conjunto de personas que en una ópera u otra función musical cantan simultáneamente una pieza concertada. 2. Conjunto de personas reunidas para cantar, regocijarse, alabar o celebrar algo. 3. En la dramaturgia grecolatina, conjunto de actores que recitan la parte lírica destinada a comentar la acción. Su composición y cometido variaron según las épocas (...)” (Real Academia Española., 2001: 660).

La primera acepción se refiere de forma fundamental, a la naturaleza grupal en la que se asienta esta manifestación musical y al objetivo que persigue, es decir, al canto colectivo; mientras que la segunda señala el aspecto emotivo de la reunión, alegrarse y festejar. El tercer significado nos pone en contacto con la evolución histórica que tal formación musical ha experimentado en su permanencia a través del tiempo.

Por su parte, el Diccionario Harvard de Música (2001) profundiza en el sentido musical de la palabra:

“(1) Un grupo de cantores que cantan juntos, bien al unísono o a varias voces, generalmente con más de un cantante por voz. El tipo más habitual de coro en la actualidad, aunque no siempre fue así en el pasado, es el coro mixto de voces masculinas y femeninas, normalmente con la distribución soprano, contralto, tenor y bajo, aunque no son infrecuentes otros números de voces. También se encuentran coros de voces exclusivamente masculinas, femeninas o infantiles. Un coro a capella canta sin acompañamiento instrumental. Los coros pueden ser tanto religiosos como profanos, estos últimos reciben también el nombre de orfeón, coral o sociedad coral (...)” (Randel, 2001: 303).

Esta definición nos transmite la gran diversidad que existe en la constitución de los coros. Salvo por su finalidad, que es el canto, pueden estar formados por un grupo de personas de diferente edad, sexo, tesituras, finalidad y formas de interpretación musical.

El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (1999) se aproxima, aún más, a la idea de coro que preside el presente trabajo:

“Expresión musical basada en un conjunto de personas que aúnan sus voces para cantar. Esta expresión se encuentra en todos los niveles y en todas las sociedades humanas existentes y se conserva en diversos estados de complejidad. Esta entrada se limitará a los coros con características de institución cultural, con finalidades estéticas determinadas y un proceso social e histórico particular” (Casares, 1999, 4: 22).

Es precisamente esta manifestación musical y su vinculación con la sociedad en la que surge la que centra nuestro interés, pues es un hecho que dicha expresión forma parte de la cultura propia de cada sociedad, que ha perdurado en el tiempo y evolucionado con él. En la actualidad, las agrupaciones corales son asociaciones culturales no profesionales, en las que se desarrolla una actividad musical y formativa de gran interés para sus integrantes y para la sociedad.



## 5.2. Características de las agrupaciones corales con relación a las áreas de desarrollo de la educación no formal.

Los coros son entidades orientadas a la formación artística y estética que tienen como principal objetivo la práctica del canto coral, para lo que establecen un procedimiento encaminado a alcanzar su consecución. Tanto en sus orígenes como en la actualidad, estas asociaciones ofrecen un marco idóneo para los individuos que desean realizar una actividad musical, de forma voluntaria y dentro de un marco flexible. La actividad se realiza fuera del horario escolar o laboral y utilizan una gran diversidad de espacios, casi siempre aquellos que las instituciones, ya sean administrativas, educativas o recreativas les proporcionan. Se trata de instituciones que tienen personalidad propia; nacen con las peculiaridades del contexto en el que surgen; evolucionan siguiendo las vicisitudes de un ciclo vital que implica su desaparición en un momento determinado; entidades que tienen autonomía de gestión y libertad para fijar objetivos concretos, así como poder de decisión en la elección de los procesos de aprendizaje y los métodos a emplear.

Los límites que separan los diferentes ámbitos de la educación no formal, en la que se sitúan las agrupaciones corales, son difusos y establecen múltiples puntos de convergencia a los que haremos referencia.

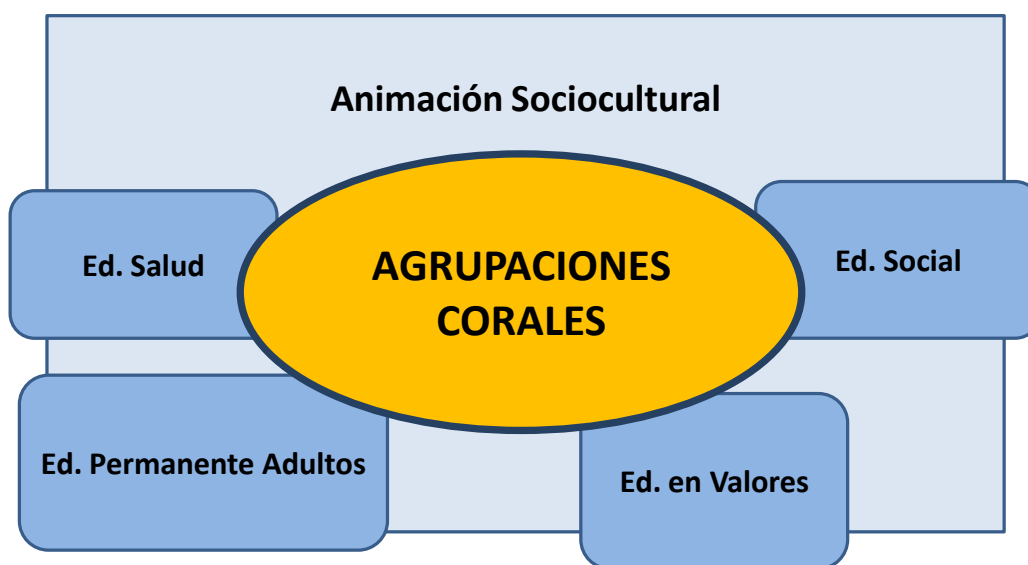


Fig. 3. Las Agrupaciones Corales en el área de Animación Sociocultural. Relación con otras Áreas de Desarrollo (Elaboración propia).

### **5.2.1. Relación de las agrupaciones corales con la educación de adultos.**

Se aplica la expresión “educación de adultos” a la totalidad de los procesos organizados de la educación, con independencia de su contenido, nivel o método, en los ámbitos formales y no formales que desarrollan aptitudes y dotan de conocimientos a los adultos, que mejoran sus competencias profesionales con posterioridad a la educación inicial recibida en las escuelas o universidades. La educación a lo largo de la vida debe plantearse como un proyecto eminentemente activo, participativo y constructivo, a través del cual se disciplinan expectativas, optimizan capacidades, se fomenta la libertad y autonomía (García, 2009: 146).

Incluimos la actividad coral en el área de la educación de adultos (aunque también se desarrolla en la etapa infantil y juvenil, coexistiendo con la educación formal) porque es en esta etapa cuando adquiere gran importancia. La edad adulta constituye el período formativo de mayor duración en la vida del individuo y donde se produce una diversificación de objetivos y de procesos educativos. Las metodologías no formales son especialmente adecuadas en la educación de adultos porque se adaptan a la realidad y al interés del individuo y permiten la individualización del material apropiado a su mentalidad y situación (Vázquez, 1998: 58-59). El individuo adulto, como sujeto de aprendizaje, debe convertirse en una persona activa y capacitada, con independencia de su edad (García, 1977).

En España, las Universidades Populares, las organizaciones y Asociaciones Católicas “Obreras” y las Misiones Pedagógicas, desempeñaron una importante labor de acercamiento de la cultura a las clases populares, junto con los Ateneos literarios y Casas del Pueblo que aparecieron a principios del siglo XX (Canes, 1993; Gimeno, 2011). En este ámbito surgieron numerosas manifestaciones culturales y entre ellas, la coral. En la década de los años 60 y 70 surgen iniciativas juveniles y de tiempo libre, que implicaron la posterior creación de las primeras Escuelas Oficiales de Tiempo Libre. Son antecedentes de la Educación de adultos y contribuyeron de manera importante a la erradicación del analfabetismo en nuestro territorio. Posteriormente, a finales de siglo, se partió de la existencia de una formación de base y continua de calidad, que permitió realizar proyectos sistematizados y ampliar las áreas de

participación (Herrera, 2006b). En el mismo sentido, las agrupaciones corales proveen de una instrucción vocal y musical básica a un sector de la población adulta que durante la infancia se vio privada de ella. Alrededor de estas agrupaciones se produce una alfabetización musical y contribuyen en gran medida al desarrollo de las capacidades cognitivas mediante la adquisición de conocimientos y el fomento de la memoria (Louvier, 1996; Altenmüller y Grhun, 1998), ya que el canto implica un incremento en la actividad de estructuras motoras bilaterales (Soria, Duque y García, 2011: 47). También contribuye a la mejora de las competencias profesionales de músicos y profesores o maestros de música, que pueden reforzar o ampliar conocimientos y experiencia sobre la voz, el canto, la discriminación auditiva y el repertorio musical, así como desarrollar el uso de medios informáticos de aprendizaje musical (Romero, 2004; Brcic, 2004; Montilla, 2004; Montilla y Roca, 2006; Laucirica, Ordoñana y Muruamendiaraz, 2009; Galera-Nuñez y Tejada, 2010).

Es conveniente tener en cuenta las características de la población que configura la actual sociedad española, en la que se aprecia un incremento de la población mayor de 64 años (Morón, 2014), lo que sitúa a España, junto con Portugal, entre los países europeos con mayor esperanza de vida (Pino, Bezerra y Portela, 2009). Describe una sociedad que envejece (García, 2007) y por lo tanto se debe considerar la situación social de las personas mayores en España (Cordero, 2006) y las necesidades formativas que surgen a partir de 50 años (Más, 2007). La jubilación de la vida activa se manifiesta como un paso a la tercera edad (Amador, 2002) y aunque no se les considera económicamente productivos, participan en innumerables actividades que contribuyen al sostenimiento familiar (Bazo, 1996) y con carácter altruista en otras ocasiones.

Las personas mayores demuestran a priori un gran interés por el aprendizaje artístico, aunque se presentan algunas dificultades en los procesos educativos derivados de la inseguridad, falta de autoestima, motivación, etc., que puede dificultar el aprendizaje (Maeso y González, 2005). El hecho de que en muchos casos posean recursos suficientes para vivir con cierta calidad de vida en su jubilación, les permite iniciarse con ilusión, en la formación y disfrute de las actividades que, por innumerables causas, no pudieron hacer anteriormente, como el canto coral. La jubilación puede

constituir un momento clave para realizar una orientación formativa y vital (Toscazo, 2002). El envejecimiento normalmente se trata como si fuera una sola etapa y sin embargo es un periodo vital que puede abarcar 30 años, durante el cual, el desarrollo cognitivo parece funcionar adecuadamente hasta los 80 años, iniciándose después una evolución diferente, para lo que resulta beneficioso mantener un entrenamiento activo (Calero, 2001).

El conocimiento pedagógico del envejecimiento se fundamenta, según Martín y Requejo (2005), en la percepción temporal de la finitud de la vida que los adultos tienen presente, el aprendizaje que se desarrolla a lo largo de la vida, la potencialidad cognitiva que tienen las personas mayores, el envejecimiento activo y la percepción de la soledad individual y generacional. Existe una relación entre la conducta y la salud, física y mental; el estilo de vida adquiere gran importancia en la prolongación de la salud y ante las dificultades que se presentan en la vejez. El ocio, la cultura y el apoyo social se erigen en elementos importantes para el bienestar de las personas mayores y de manera fundamental, la posibilidad de mantener proyectos vitales (Ramos, 2001).

La pertenencia a una agrupación coral reúne estos elementos, aunque las personas mayores tienen frecuentemente creencias negativas sobre sí mismos y su capacidad de memoria, asociando su pérdida o atrofia a la edad (Tiernes, 2011). Existe por tanto una necesidad de establecer programas de educación emocional dirigido a la población adulta, que tengan en cuenta para su diseño las circunstancias y necesidades de esta población (López, Fernández y Márquez, 2008; Soldevila, Rives, Filella y Agulló, 2005). En este sentido Albuérne (2011) incide en que la educación debe pretender que la persona encuentre sentido a la vida e invite a la alegría, conjurando el mal humor y la melancolía, como sucede con la práctica coral. Las personas mayores encuentran grandes posibilidades formativas en materia tecnológica (Agudo y Pascual, 2008) donde actualmente se abre una grieta digital entre las personas que carecen de los conocimientos y las tecnologías requeridas en una sociedad de la información, por lo que se crean nuevas formas de alfabetización digital que tienen su incidencia en el aprendizaje y práctica musical. También se inician programas universitarios para mayores con el propósito de formar en la competencia mediática (Tirado, Hernando,

García-Ruíz, Santibañez y Marín, 2012) y los adultos se han convertido en los nuevos alumnos de la universidad, que a su vez valoran la buena formación de sus profesores en la materia a impartir y su adaptación a los alumnos (Blázquez, 2002: 102).

### **5.2.2. Relación de las agrupaciones corales con la educación en valores.**

La educación en valores es la que permite “aprender, construir y estimar valores que hacen que seamos más libres e iguales entre nosotros, practiquemos estilos de vida basados en el respeto y la responsabilidad y contribuyamos a hacer más digna la vida de todos” (Martínez, 2011: 15). Cuando hablamos de educar en valores nos referimos a promover un proceso de descubrimiento y reflexión personal en el individuo, para construir e identificar aquellos valores que desea hacer propios y que le servirán de base para su desarrollo como ser humano. La formación en valores es un tema que ha reclamando mucha atención de los especialistas en educación durante los últimos años. En nuestra sociedad postmoderna se confunden los valores y antivalores, existiendo un deterioro generalizado de los comportamientos observados en todos los niveles de la sociedad –violencia, indisciplina, indolencia– y es la propia sociedad quien toma conciencia y reconoce la existencia de una crisis de valores en su seno. Por ello “formación de valores se enfrenta a una realidad social profundamente escindida, donde la libertad de expresión permite todo tipo de manifestaciones, creando una situación muy esquizoide en relación con ellos” (Díaz, 2006: 12).

Cuando se pretende formar en valores y actitudes, éstos deben incluirse explícitamente en la planificación y desarrollarse en la praxis diaria (Pestaña, 2004), pero tampoco es privativo de la institución escolar, ya que el modelaje conductual y social es una estrategia para el desarrollo de valores. Aunque resulta conveniente su adquisición en edades tempranas, esta formación se desarrolla a lo largo de la vida. La cotidianidad es un contexto pleno de valores que no se explota adecuadamente porque se le atribuye un actuar semiconsciente (Delgado, 2007). Algunas corrientes educativas han desarrollado enfoques que se equiparan con la educación en valores, pues comparten el fin último de educar personas capaces de desarrollar su potencial como seres humanos, generando actitudes y comportamientos que favorezcan su capacidad de

relacionarse con los demás en un plano de igualdad (Cárdenas, 2006). La formación en valores universales de respeto, solidaridad y principios democráticos debería considerarse la meta principal del docente (Paniego, 2000). Los valores éticos y morales universales deben ser incorporados e integrados en el currículo educativo, sin perjuicio de otros valores intelectuales, afectivos, sociales y personales (Merma, Peiró y Gavilán, 2013). Cualquier sociedad puede educar en valores, pero la existencia de una gran diversidad cultural, traslada al docente el problema de qué valores debe transmitir y si existen valores universales compartidos por todas las culturas.

La música, como bien cultural y como lenguaje y medio de comunicación no verbal, constituye por sí misma un valor incuestionable en la vida de las personas y se muestra además, como un instrumento formidable de transmisión de valores (Azorín, 2012). Cumple una función importante en el desarrollo socio afectivo del individuo durante su infancia, al enseñar a diferenciar roles y definir responsabilidades y capacita para la relación interpersonal. Gracias a la música se experimentan emociones; permite la descarga, la relajación, la expresión de sentimientos y la canalización de energías.

La práctica musical facilita la integración grupal del individuo y se adquieren y refuerzan hábitos positivos; enseña a respetar y a utilizar el tiempo, permitiendo un uso constructivo del tiempo libre (Conejo, 2012). Concretamente, las agrupaciones corales propician un proceso formativo en el que se desarrollan valores como la igualdad de clase, raza y género de sus miembros, el respeto a la diversidad, el fomento de la interculturalidad. Con su actividad se incrementan valores como la capacidad de compromiso, de responsabilidad, paciencia, solidaridad y esfuerzo, al tiempo que se ejerce de forma participativa; en positiva y pacífica convivencia. La propia actividad coral se desarrolla gracias a la generosidad y solidaridad con la que los miembros aportan su voz, tiempo de dedicación y conocimientos. Se basa en la capacidad que tienen los individuos para adquirir un compromiso y mantenerlo a lo largo del tiempo, sobre todo teniendo en cuenta la no profesionalidad de la mayoría de los coros. Esto implica ejercer la responsabilidad individual: cada cantor es garante de aportar una calidad individual y depende de los otros cantores para contribuir a la calidad vocal del grupo.

La relación entre la música y los valores ha sido planteada por diversos autores y adquiere especial significación en la música coral (Ferrer, 2009) donde, además del hecho puramente estético-musical, interviene la palabra para acentuar la transmisión de los valores. Por este motivo, el análisis del texto merece una especial atención durante el aprendizaje de la obra musical así como los propios elementos constitutivos de la música: ritmo, melodía, rima y versificación (Vicente y Azorín, 2013). La música es una fuente de motivación para el estudio de otras materias, como la lengua y alcanza mayor relieve cuando se trata de la adquisición de un nuevo idioma (Sánchez, 2007).

### **5.2.3. Relación de las agrupaciones corales con la educación para la salud.**

La Educación para la Salud se orienta hacia la prevención de enfermedades y la creación de estilos de vida saludable a través de la promoción de actitudes conscientes con la salud propia. No existe un concepto único y universal de salud ni de enfermedad, a pesar que ha estado presente en la historia de la humanidad como una constante preocupación (Bouché, 2002), ya que son conceptos que evolucionan dependiendo de la época y del contexto en el que se construyen y porque resumen las aspiraciones y utopías que rodean a la vida que se desea alcanzar (Gavidia y Talavera, 2012). Nos aproximamos al sentido que estos conceptos adquieren actualmente, integrados en un proceso de educación permanente orientado al conocimiento del individuo sí mismo y en todas sus dimensiones, así como del medio ecológico y social que le rodea (Perea, 2002). La salud de los ciudadanos es una competencia exclusiva de los Estados, aunque la Unión Europea tiene también su responsabilidad en la salud pública de los miembros de la comunidad que propone –como estrategia sanitaria entre otros postulados– potenciar el papel de los propios ciudadanos a la hora de tomar decisiones sobre su salud (Calvete, 2008) y por tanto implica su formación en esta materia.

Durante las últimas décadas este tema ha despertado un gran interés entre la comunidad científica en España, donde se han realizado numerosas investigaciones centradas en los diversos aspectos relacionados con la salud (Jimenez, Guerrero y López, 2013). Algunos muestran las desigualdades sociales, de género y de edad que existen ante la salud, su evolución a lo largo del tiempo y las diferencias que se

presentan según las regiones (Stoyanova, Rodríguez y Pinilla, 2008). La clase social marca diferencias en los estilos de vida y en las condiciones laborales que, junto con los recursos económicos, son los factores que ejercen mayor influencia en las desigualdades que concurren en materia de salud. También la formación de los individuos genera comportamientos que repercuten directamente sobre ella, positiva o negativamente (Díaz y Paredes, 2007).

El análisis de la sociedad actual permite entrever que muchos de los problemas con los que se encuentran las personas en el transcurso de la vida y en particular los adolescentes y jóvenes, se basan en la adquisición de hábitos de consumo poco responsables (Calero y Escardíbul, 2006). La educación para la salud forma parte del patrimonio cultural de los pueblos y debe contemplarse desde una estrategia amplia de intervención; incluye su integración en el ámbito escolar como un valor fundamental que debe estar presente en todos los niveles educativos, siendo primordial la formación de actitudes sobre la adquisición de conocimientos. Es importante destacar la proyección que ejercen otros ámbitos directamente sobre el ciudadano, como la familia, el barrio, los amigos, etc. La progresiva degradación de los sistemas ecológicos y su arriesgada repercusión en la alimentación y vivienda de los ciudadanos, hace que se hable de una salud ambiental (Flores y Sarlet, 1992). Además se considera la salud como una cuestión holística, en la que se integran todos los procesos y vivencias humanas, siendo el individuo quien debe tomar conciencia de su cuerpo y de sus relaciones personales (Rozo, 2002).

Las dificultades que soporta el hombre tienen que ver tanto con aspectos físicos como afectivos, por lo que se insiste en la importancia de la educación emocional. Bisquerra define este concepto como “el desarrollo educativo continuo y permanente, que pretende potenciar el desarrollo emocional como complemento indispensable del desarrollo cognitivo, constituyendo ambos los elementos esenciales del desarrollo de la personalidad integral. Para ello se propone el desarrollo de conocimientos y habilidades sobre las emociones con objeto de capacitar al individuo para afrontar mejor los retos que se plantean en la vida cotidiana” (Bisquerra, 2001: 5). Es preciso conocer las propias emociones e identificar las de los demás; desarrollar habilidades para regular las



emociones, prevenir los efectos perjudiciales de las emociones negativas y fomentar las positivas. Todo ello tiene como finalidad el aumento del bienestar personal y social de la población, ya que la gestión de la inteligencia emocional provoca sus efectos en ambos aspectos (Danvila y Sastre, 2010).

Por todos son conocidos los efectos que la música tiene para la salud del hombre y su aplicación en el tratamiento y la sanación desde tiempos inmemoriales, que ha dado lugar al término musicoterapia (Benzon, 2000; Palacios, 2001), englobando diversas formas de terapia y técnicas de desarrollo personal. Sin embargo, es en el campo de la prevención donde adquiere mayor trascendencia por los beneficios que su práctica proporciona. El primer valor destacado es la propia experiencia como fenómeno fisiológico; el cuerpo convertido en instrumento musical, íntimo y personal, da lugar a la producción de diversas sensaciones o sentimientos, “involucra cambios físicos y psicológicos que responden a eventos emocionales: se presentan cambios en el pulso, la respiración, la adrenalina, así como el flujo” (Rosabal, 2008a: 1). Por otra parte, el entrenamiento musical desarrolla cambios en las estructuras cerebrales (Justel y Díaz, 2012), beneficia la consolidación y la activación de la memoria emocional (Justel y Rubinstein, 2013).

La práctica del canto favorece la salud física y la conjuga con la higiene espiritual. El hombre toma conciencia del propio cuerpo y adquiere hábitos saludables de respiración y emisión de la voz, colaborando de esta manera con la prevención de enfermedades (Rodríguez, 2010). A lo largo de la historia, las distintas sociedades y culturas han reconocido en la voz humana y sobre todo el canto colectivo, los efectos beneficiosos, calmantes e incluso sanadores que producen y veían en estos poderes una relación con la magia o la divinidad (Goldman, 1996). Los efectos de la música son recibidos tanto por los intérpretes como por los oyentes, que se sienten integrados y transportados por la armonía de los sonidos (Campbell, 1998). En cuanto a las agrupaciones corales, acogen al individuo que expresa sus emociones mediante el canto colectivo, desarrolla la autoestima y adopta una actitud positiva ante la vida. Las relaciones de afecto que se establecen ayudan considerablemente al control de sus emociones y al desarrollo de una educación emocional adecuada.

#### **5.2.4. Relación de las agrupaciones corales con la educación social.**

La Educación Social puede ser entendida como prevención y control social, como parte integrante de la educación total de la persona y como adoctrinamiento político, que la define a modo de “resultado o producto del proceso de socialización, equivalente o traducible en un conjunto de habilidades desarrolladas por el aprendizaje, que capacitan al hombre para convivir con los demás y adaptarse al estilo de vida dominante en la sociedad y cultura a la que se pertenece, sin perder la identidad personal, aceptando y cumpliendo al menos, sus (de la sociedad y de la cultura) exigencias mínimas” (Fermoso, 2003: 66). La lucha hacia la conquista de los Derechos Humanos, desde la triple perspectiva de los Derechos Individuales de la persona (fundados en la libertad del hombre); los Derechos Económicos, Sociales y Culturales (con fundamento en la igualdad) y los Derechos de los Pueblos (basados en la solidaridad), ha supuesto un largo proceso de reivindicaciones, en el que la educación constituye el pilar sobre el que se construyen y adquieren una auténtica dimensión (Pérez, 2005).

La Pedagogía Social nace como resultado de las contingencias históricas, conducidas por una ideología previa que acaecieron en la Alemania de mediados a finales del siglo XIX. Ha estado vinculada tradicionalmente a las prácticas de asistencia a la población más necesitada o problemática, realizadas por instituciones de beneficencia o caridad. El desarrollo de la Pedagogía Social se produjo realmente en España casi un siglo después, con la llegada de la democracia e introducida como disciplina en el ámbito formal, en 1983; concebida como una ciencia social, ha dado lugar en la actualidad a la profesión llamada Educación Social (Añaños, 2012). Esta profesión, de carácter pedagógico, genera contextos educativos y acciones mediadoras que favorecen la incorporación del sujeto a las redes sociales (González, 2010). La Educación Social engloba las múltiples conexiones que se pueden establecer entre la sociedad y la educación; por un lado hace referencia al proceso de socialización de los individuos a lo largo de la vida y por otro, más especializado, al tratamiento e intervención de todo tipo de inadaptados sociales.

Como parte de una educación popular surgió en España, a finales del siglo XIX y principios del XX, asociada al movimiento obrero, como experiencias educativas y de

promoción de carácter cultural como los ateneos (López, 2004). Los cambios que se han producido en las últimas décadas, han dado como resultado una crisis en las agencias clásicas de socialización, como son la familia, la escuela y el trabajo, que ha facilitado la aparición y el desarrollo de otras agencias (Froufe, 1997). Como afirman López y Pérez (2012), el ciudadano se muestra cada vez más influenciado y vulnerable: no sabe bien a qué atenerse, sus opiniones cambian rápidamente y desecha los valores sólidos considerados trascendentes por la sociedad, en favor de otros más intrascendentes que imperan en su entorno social más cercano. El arte en sus diferentes manifestaciones, es un poderoso medio en la educación social que pone al descubierto la capacidad que cualquier manifestación artística tiene para despertar nuestra sensibilidad, fomentar el crecimiento personal, desarrollar la capacidad crítica y aumentar la autoestima (Pérez, 2002).

La música es inclusiva en sí misma, aglutina dimensiones intelectuales, sociales y afectivas que son un medio de transformación social y educativo (Fernández-Carrión, 2011); conlleva valores educativos (Gustafson, 2007) y es una herramienta imprescindible para la educación intercultural (Bernabé, 2012). Como hemos visto, su nacimiento como asociación se debe al movimiento social imperante en la Europa del siglo XIX y en España está ligado a las Misiones Pedagógicas y al Movimiento Católico Obrero entre otros factores. En las agrupaciones corales se promueve el desarrollo de las capacidades sociales de los individuos y de su integración en el grupo, ya que la metodología colaborativa es la esencia de un coro. Se parte del conocimiento compartido, de su realidad y cultura hacia la participación crítica, constructiva y transformadora, utilizando para ello sus propios recursos y movilizándolo los necesarios de su entorno para crear nuevas alternativas (Cruz, 2002).

Efectivamente, el valor señalado implica que sus miembros comparten objetivos y metas a alcanzar, disfrutando en ese proceso de momentos entrañables que fortalecen las relaciones personales entre los miembros del coro. “El canto permite un acercamiento y unas vivencias entre los hombres; él contribuye en alto grado a la amistad, a la complicidad y al mejor conocimiento e intereses de las personas. Podemos decir sin miedo a equivocarnos, que dos o más personas que cantan juntas, que experimentan las mismas emociones cantando forman una unión auténtica, compacta,

difícil de deshacer, por lo que hace amigos a los extraños y más amigos a los amigos. Y esta experiencia artístico-vocal hace mejores a las personas, incluso supera a la religión, a la moral, al deporte o a cualquier otra actividad” (García, 1996: 181).

Colom propugna un planteamiento para el futuro inmediato de la Educación Social cuyos fundamentos tendrán que centrarse en una concepción sistémica, descentralizada y eco-territorial, compleja y dinámica, global y emancipatoria; todo ello bajo una actitud profesional crítica (Colom, 2003: 23). La educación permanente y la de personas adultas se ha convertido en uno de los objetivos prioritarios de las políticas socioeducativas y socioeconómicas europeas en la actualidad, como enriquecimiento del individuo a nivel profesional y personal que surgen fuertemente en el ámbito de la educación no formal. Los colectivos sociales impulsan la vertebración de un tejido social capaz de transformar con autonomía su realidad social.

El canto colectivo es un fenómeno sociológico y una manera de ser en el mundo; implica la reunión de personas diferentes con el fin de hacer música, unidos en el desarrollo de una conciencia común para, de esta manera, relacionarse entre ellos y con la audiencia a través de los sonidos. La música y la pertenencia a una agrupación coral favorece este proceso de integración social e impulsa el intercambio cultural, al tiempo que implica un lúdico proceso que fomenta activamente el aprendizaje de la música y de la lengua de forma natural, reforzando el éxito académico (Montejo, 2003). Estas agrupaciones dirigen su acción pedagógica a la formación de los componentes que acceden a ella de forma voluntaria. Están presentes tanto en el medio urbano como en el rural, en el que precisamente adquiere una mayor significación; actúan sobre un amplio sector de la población en el que revierten su actividad artística y a la que proporcionan conocimiento, comprensión y disfrute de la música. Con su participación en la agrupación coral, el cantor cede su individualidad a favor del colectivo, donde se propugna la igualdad de los componentes, sin tomar en consideración la diversidad de género, cualidades, condición social, profesional o cultural. Debido a que las agrupaciones musicales encaminan su actividad hacia la consecución de objetivos educativos estéticos e inmateriales, pueden adaptar su praxis a las necesidades especialmente requeridas por algún sector de la población discapacitado o marginado,

por lo que constituyen un medio idóneo para su integración (Martín Colinet, 2008; Llamas, 2012).

### **5.2.5. Relación de las agrupaciones corales con la educación en el tiempo libre y la animación sociocultural.**

Bajo el término de animación sociocultural se reúne un conjunto disperso de actividades, definido como “el conjunto de acciones realizadas por individuos, grupos o instituciones sobre una comunidad o sector de la misma y en el marco de un territorio concreto, con la finalidad principal de favorecer la participación activa de sus integrantes en el proceso de su propio desarrollo social y cultural” (Trilla et al., 2003: 89). La animación sociocultural está presidida por la voluntariedad de sus componentes, ya que pueden acceder a ella con independencia de la edad, sexo y situación laboral, social o educativa. Se trata de una formación permanente no sujeta a plazos ni condicionantes; el individuo ejerce en todo momento su poder de decisión y desarrolla su actividad de forma flexible, tanto en los contenidos como en la metodología que adopta.

Los fenómenos de animación existieron a lo largo de toda la historia, por lo que el origen de la animación sociocultural es incierto. Ventosa (1993) cita como determinante de su nacimiento en Europa, factores culturales tales como la democratización de la cultura sucedida tras las dos guerras mundiales; factores sociales, como la industrialización, que da paso a un aumento del tiempo libre, la deshumanización del trabajo debido a su automatización y el desarrollo de la industria cultural; y factores educativos, como la transformación de la educación debido a su desbordamiento en el tiempo y en el espacio. Concretamente en nuestro país, a finales del siglo XIX y principios del XX, surgen prácticas socioculturales a partir del movimiento de la Nueva Escuela y la educación popular, iniciadas por los sectores más populares de la sociedad con la participación de las clases más desfavorecidas: obreros y campesinos, a los que se acerca los conocimientos y la cultura que no les proporcionaba el sistema educativo. Basado en la filosofía del laicismo educativo y los principios pedagógicos propugnados por la Institución Libre de Enseñanza, las

Misiones Pedagógicas difunden la cultura en general, llevando el aliento del progreso y los medios de participar en él a todos los pueblos de España (Viché, 1999: 32-34). Entre estas actividades se encuentran el Museo del Pueblo, la Red de Bibliotecas escolares, el Teatro y Coro del Pueblo, el Servicio de Música, el Servicio de Cinematografía, el Retablo de Fantoques y los cursos de reciclaje y perfeccionamiento para maestros. Estas actividades tuvieron su prolongación en las Colonias y los Centros de Vacaciones y posteriormente en la Educación de Adultos y las Universidades Populares.

La temporalidad siempre debe estar presente en la noción de ocio (López, 1993) pero este concepto no se corresponde exactamente con el de tiempo libre, aunque ambos están relacionados. Se define el ocio como el conjunto de actividades en el ámbito de lo objetivo factible de ser medido y el tiempo libre su basamento temporal en el que tienen lugar esas actividades (Waichman, 2006: 61). El ocio requiere, además de tiempo libre, una decisión autónoma y voluntaria a propósito de su utilización y disfrutar haciéndolo, bien individualmente o en la colectividad. La actividad que se realiza en el tiempo de ocio puede contribuir poderosamente a una mejora personal e incluso ser el inicio de importantes transformaciones sociales.

Las actividades de ocio se agrupan generalmente en cuatro grandes apartados: actividades físicas, actividades prácticas de tipo manual, actividades culturales y actividades sociales (Puig y Trilla, 2000). El término “recreación” se reserva para el proceso educativo tendente a generar la aparición o el perfeccionamiento de la libertad en el tiempo libre (Waichman, 2006: 54). La recreación como modelo educativo tiene como componente fundamental, además del tiempo libre, el juego como actividad voluntaria que persigue el placer derivado de la propia actividad (Lema y Machado, 2006). Maruri (2006) señala tres adversarios principales del ocio: el primero es la falta de proceso, cuando se realizan actividades sin objetivos, programación ni evaluación; el segundo factor es la propia sociedad de consumo que hace creer al individuo que a mayor coste económico de la actividad le corresponde un mayor disfrute; y por último el paro o jubilación, donde el exceso de tiempo libre que no se puede contraponer con el

tiempo de trabajo, tampoco significa tiempo de ocio. La relación entre estos conceptos reguladores de la animación sociocultural ostenta una importancia ampliamente demostrada como vehículo transmisor en el ámbito de la educación y también en el tiempo libre, a fin de ocuparlo en actividades que nos ayuden a formarnos como personas. Esta función tiene un carácter preventivo de algunos de los males que aquejan a la sociedad (Hernández, 2000), siendo analizando también el ocio desde la perspectiva psicosocial (Rodríguez y Agulló, 2002).

Las agrupaciones corales se sitúan fundamentalmente en el Área de la Animación Sociocultural; son asociaciones con un interés cultural, en las que sus componentes desarrollan una actividad de forma voluntaria y no profesional, durante su tiempo libre. A cambio obtienen una satisfacción personal que les recompensa y una mejora en su calidad de vida. La actividad coral conlleva un proceso de formación. No se trata de actividades aisladas, sino que produce una evolución experimentada por el cantor, a nivel vocal y musical; pretende facilitar criterios para la valoración de la voz, como singular e íntimo instrumento de expresión y comunicación, impulsando la apreciación reflexiva de esta evolución y progreso del propio proceso formativo del individuo, de los otros cantores y del conjunto coral. El aprendizaje realizado en los coros también comporta una valoración de la producción artística realizada, emitiendo juicios de valor sobre la calidad conseguida, así como la apreciación de las obras interpretadas por otros grupos. Por lo tanto, se favorece también la capacidad de escucha y análisis del repertorio musical, estimándolo en sus características, estilo, género, forma y estructura. Por otra parte, la audición e interpretación de obras musicales pertenecientes a épocas y culturas diferentes conlleva el reconocimiento de un pluralismo cultural y fomenta la tolerancia mutua, sin que ello signifique evitar o ignorar la propia herencia cultural y tradicional (Giráldez, 1997). Por el contrario, la música coral forma parte de la identidad cultural de los pueblos y colabora con el rescate de conocimientos, cultura y tradiciones que van desapareciendo incluso entre las poblaciones rurales. El canto coral puede aportar un marco social y musical orientador para los jóvenes, que siempre buscan nuevos espacios y modos de expresión en la sociedad (Foucé y Pecourt, 2008; Semán y Vila, 2008).

### **5.3. La evaluación del programa de educación no formal de las agrupaciones corales.**

Como afirma Sarramona (1998b) la evaluación sigue siendo uno de los temas del proceso educativo de mayor preocupación y que adquiere mayor dificultad de control en la educación no formal. Si “en un sistema educativo descentralizado como el español no es fácil llevar a cabo evaluaciones rigurosas que se basen en criterios homogéneos de aplicación en todo el Estado”, como afirma Checa (2012: 26) refiriéndose a las políticas educativas de la música, mayor dificultad encontraremos a la hora de establecer una evaluación de la formación musical y de otros aspectos que se realiza en el ámbito no formal. Hay que tener en cuenta que estos programas desarrollan acciones formativas muy dinámicas y en constante interacción con otras acciones cotidianas (ámbito informal y formal), “a la vez que están sujetos fuertemente a condicionantes políticos y económicos que son los que, paradójicamente, posibilitan auspiciándolas, que estas acciones se lleven a la práctica” (Macías, 2004).

El término evaluación implica un procedimiento deliberativo y formal, como afirma Stake (2006), aunque muestre también aspectos informales, intuitivos, casuales, interesados. La evaluación consiste en la búsqueda del conocimiento sobre el valor de algo, determinando los méritos y las deficiencias: se trata, pues, de comprender con la mayor precisión posible y confianza, lo que está ocurriendo. Para este autor, la evaluación comprensiva parte de la percepción que se tiene de la actividad del programa, reconociendo una multiplicidad tanto de fuentes como de motivos de atribución de valor. El conocimiento surge de la experiencia, aunque se produce una combinación entre este modo interpretativo y el basado en criterios estandarizados. Finalmente, los evaluadores describen la actividad, dando una interpretación de la situación, sus problemas y fortalezas. En este proceso destacan características como el necesario sometimiento a rigor científico –aunque aceptando cierta flexibilidad estructural– y la implícita emisión de un juicio, para lo que se produce un proceso comparativo dentro de la implícita búsqueda de la calidad.

Aunque existen diversos modelos (Sarrate, 1999 a y b; Ventosa, 2002), haremos referencia a la propuesta de evaluación de programas de educación no formal



de naturaleza sociocultural realizada por Gutiérrez (2002), que a su vez se basa en la síntesis de las aportaciones más importantes plasmadas por los diferentes modelos de evaluación. Plantea la evaluación realizada mediante el estudio etnográfico, con la finalidad de dar explicación a los fenómenos mediante argumentos de interpretación contrastados, para desvelar la estructura y rasgos culturales de los participantes investigados y comprender la complejidad de una realidad asociativa, que se evidencia en la elaboración y realización de los proyectos. También podemos aplicar a las agrupaciones corales los momentos clave de la evaluación en los programas de educación no formal, que se sitúan, según Macías (2004: 588-589) en:

- La evaluación del contexto: tiene la finalidad de identificar el tipo de entidad y la finalidad que la mueve a contribuir al sostenimiento de la actividad y que condiciona los objetivos y el proceso mismo de evaluación.
- La evaluación de las necesidades de formación: es el momento a partir del que se centra la naturaleza del programa y algunos objetivos. Es preciso tener en cuenta que no siempre existe concordancia entre las demandas de los destinatarios con las necesidades o con las finalidades de estas entidades y que no siempre se encuentran claramente definidas. Debido a ello, es frecuente que en la evaluación de las agrupaciones corales se deba recurrir a diversas manifestaciones indirectas, como los sentimientos de complacencia suscitados en los componentes, las metas deseables pero no factibles (como sucede con el repertorio de gran dificultad o actuaciones comprometidas) y aquellas otras que, aun despertando interés, ni siquiera se ponen los medios para su realización (insuficiencia de técnica vocal, musical o de compromiso).
- La evaluación de la planificación y del desarrollo del programa: a través de la continua información sobre el desarrollo de la actividad y de la utilización de los recursos se comprueba la adecuación y la eficacia que comporta la realización del plan –objetivos, métodos y procedimientos– y hace posible la valoración de la calidad del trabajo.
- La evaluación de los resultados: la consecución del programa conlleva la valoración de su producto, determinando los beneficios o perjuicios

adquiridos en su transcurso, tanto a nivel de los componentes como del grupo, haciendo la valoración de sus efectos a corto y largo plazo e interpretando los factores que dieron lugar a los resultados positivos y negativos obtenidos. De esta manera se tomarán las oportunas decisiones en torno a la repetición, modificación, prolongación, ampliación o extinción del programa.

A la hora de reconocer y acreditar los aprendizajes realizados en el ámbito no formal nos encontramos con grandes dificultades, aunque con mayor frecuencia se contempla esta situación en su complejidad como un proceso imparables actualmente y cuya aplicación no deja de generar innumerables dudas en todos sus niveles. Así pues, como sugiere Retortillo (2011), esta cuestión requiere ser estudiada y analizada en profundidad. La incorporación del aprendizaje informal, aún más alejado del reconocimiento, implicaría la renuncia a modelos rígidos de planificación y a las formas tradicionales de evaluación, establecimiento de objetivos y procedimientos educativos, dando paso un replanteamiento fundamental de la educación (Machado y Phol, 2004).

## **SÍNTESIS.**

La educación musical se desarrolla tanto en el ámbito de la educación formal, no formal e informal, siendo bastante imprecisos los límites existentes entre los tres ámbitos. En nuestro país, la lucha por establecer una enseñanza de la música reglada completa, que abarque la enseñanza profesional y la obligatoria de manera sólida, en la que se prime los objetivos educativos sobre los intereses políticos, e igualitaria, responsable en su concepción y aplicación con el alumnado, ha sido una constante a través de la historia y fundamentalmente en los últimos siglos. Sin embargo, la realidad nos muestra una gran cantidad de reformas educativas –algunas muy controvertidas y otras de escaso calado– pero que en su trayectoria, han vuelto a relegar la música al papel que desempeñó hace décadas: una quimera. Nuestro sistema educativo sigue buscando los resultados positivos que obtienen la mayoría de estados de la Unión Europea, pero alejándose de los principios pedagógicos y de los procedimientos empleados para conseguirlos. Por otra parte, la música sigue adquiriendo presencia e

importancia en la sociedad española en los ámbitos de la educación no formal e informal, que intentan suplir las carencias o complementar la formación ofrecida en el sistema educativo. La diversidad y flexibilidad de estas actividades educativas constituyen un excelente modo de adquirir y aunar conocimientos y experiencia musical.

Las agrupaciones corales en concreto, desarrollan su actividad en el área de la Animación Sociocultural. Los individuos que participan en esta actividad artística y cultural a través de la interpretación musical, lo hacen de forma voluntaria, con independencia de edad, sexo o cualquier otro condicionante social o laboral; en ella adquieren una formación presidida por la flexibilidad en el proceso, contenidos y metodología. También comparte las características de otras áreas de desarrollo con las que se relaciona, pues como formación permanente, facilita el acceso a la formación musical en la edad adulta o favorece el perfeccionamiento profesional. Además transmite valores personales, sociales y culturales; constituye un medio de integración social y de mejora de la calidad de vida en todos los aspectos, aunque la evaluación del proceso formativo presenta las dificultades propias de su complejidad.



## CAPÍTULO II

---

## LA VOZ Y EL CANTO.



## **CAPÍTULO II. LA VOZ Y EL CANTO.**

### **INTRODUCCIÓN.**

Los coros se forman alrededor de una idea estética principal: la práctica del canto realizado generalmente a varias voces. El objetivo principal que se pretende alcanzar es la interpretación musical colectiva, armónica en su conjunto, pero no se puede olvidar que ese resultado surge de la suma del canto individual de sus componentes. Aunque la mayoría de los coros no son profesionales, todos los cantores deben realizar un esfuerzo para adecuar su voz a las exigencias del repertorio musical; esto significa que deben adaptarse a la extensión melódica, a la pronunciación del texto y en general, al proceso de aprendizaje de la obra musical, que en muchos casos se apoya únicamente en la capacidad auditiva y en la memoria de los componentes. Esta situación bastante habitual, no tendría nada de particular si no fuera porque la mayoría de los cantores aficionados, cuando se enfrenta a ella por primera vez, lo hacen con un total desconocimiento de su propia voz y de sus características. El instrumento musical reside en el cuerpo humano y por tanto, la base de cualquier trabajo dentro del coro no es otra que el desarrollo, embellecimiento y perfeccionamiento de la voz y su capacidad de expresión. De la formación que reciban en el seno de la agrupación dependerá, no sólo la calidad de su canto –y por extensión la de todo el conjunto– sino también su salud vocal a fin de que no se vea afectada por tal actividad y perdure en el tiempo, manteniendo intactas sus cualidades.

Por este motivo, consideramos que es obligado realizar un estudio previo de este personal y complejo instrumento. En este capítulo analizaremos la facultad humana

de la fonación, su proceso de producción y el control que el cuerpo ejerce sobre su emisión. Posteriormente la voz adquiere significación y se convierte en un medio de comunicación a través de la voz hablada y de expresión artística en el canto. Averiguar qué funciones desarrolla, las cualidades necesarias para el canto y la evolución que presenta en la vida del hombre, forma parte de nuestro estudio, así como las consecuencias que un mal uso de la voz puede reportar para la salud.

Finalmente, existe todo un proceso de aprendizaje que comprende aspectos vocales y musicales. La interpretación musical implica la comprensión de la obra musical, tanto por parte del cantante como por la del público. Esto significa que el instrumento –la voz– ha de servir como medio conductor de la idea musical, atendiendo dúctilmente las indicaciones del compositor y las del director que las interpreta; debe responder a las cualidades musicales y expresivas que se le pide a la hora de dar vida a la obra.

## **1. LA VOZ.**

La voz constituye una característica propia y exclusiva de la naturaleza humana, íntimamente ligada a la personalidad de cada individuo; es el instrumento esencial de expresión y comunicación por el que emana la sensibilidad y afectividad de la persona y a la vez constituye el reflejo de su individualidad, tanto fisiológica como psicológica (Dinville, 1996).

### **1.1. Concepto de voz.**

Se trata de un fenómeno complejo del que no es fácil encontrar una definición que contemple el concepto en su totalidad; existe abundante literatura que acomete el estudio de la voz, definiéndola desde diferentes perspectivas, según se incida en aspectos –físicos, fisiológicos, psicológicos o artísticos– derivados de su naturaleza sonora o de su capacidad de expresión.

Así pues, partiendo de su naturaleza física, el Diccionario de la Lengua Española define el término “voz” –en su primera acepción– como “sonido que el aire



expelido de los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales” (R. A. E., 2001: 2319).

Se trata de una descripción del proceso fisiológico que origina el sonido vocal humano. Gómez nos ofrece una definición de la voz que profundiza en este aspecto:

“La vibración, ruido o sonido que se produce en la garganta y que sale por la boca como ruido, sonido o lenguaje. Fisiológicamente es el movimiento vibratorio de las cuerdas vocales producido por la columna aérea ascendente, que transformado en ruido o sonido se amplía en las cavidades de resonancia” (Gómez, 1971: 26).

Este autor plantea cómo habitualmente se confunden los vocablos “voz” y “fonación” pues, aunque existen diferencias entre ellos, en la práctica se suelen utilizar como sinónimos. El término fonación se encuentra recogido en el Diccionario de la Lengua Española como “emisión de la voz o de la palabra” (R.A.E., 2001: 1073). Gómez establece la diferencia entre ambos términos en el proceso mental, ya que la fonación es fruto de la acción consciente del cerebro que emite órdenes motrices para su ejecución por el aparato vocal y la define de la siguiente manera:

“Fonación es la ‘utilización inteligente’ del ruido o sonido producido en las cuerdas vocales, con el impulso de la presión neumática espiratoria regulada, captado, ampliado, modulado y articulado en las cavidades de resonancia” (Gómez, 1971: 26).

También consideramos relevante situar el concepto desde el punto de vista de la expresión artística y en este sentido el Diccionario Harvard de Música nos proporciona una descripción de la palabra “voz”:

“(3) El mecanismo humano para producir sonido desde la boca. Todas las culturas musicales cuentan con su propio \*estilo de canto peculiar, con tesituras y timbres característicos. Así, incluso los términos y las categorías más básicos para describir el sonido vocal en una cultura pueden no ser relevantes para otras....”

(...) La voz es un instrumento musical mucho más complejo que cualquier otro hecho por el hombre y se resiste por su naturaleza a la investigación científica. Muchos aspectos, quizá la mayoría, de su funcionamiento mecánico se comprenden aún de modo imperfecto, y casi cualquier afirmación por parte de una autoridad está aún sujeta a contradicción por parte de otra, especialmente si entre las autoridades se incluye no sólo a los investigadores científicos sino también a los cantantes y a los profesores de canto. El último grupo, menos dedicado a un entendimiento abstracto que al canto propiamente dicho, parte a veces de las conclusiones del primero, pero también utiliza frecuentemente terminología y conceptos de una validez científica dudosa, pero que sí que tienen valor de cara a lograr fines prácticos” (Randel, 2001: 1100-1102).

Resulta imposible separar el concepto de voz y su formación en el cuerpo humano, con su función comunicativa; el hombre expresa de forma primitiva sus emociones –miedo, tristeza, ira o alegría–, gracias a la emisión tanto de sonidos, ruidos, gritos o lamentos. Pero es a través del lenguaje donde perfecciona esta capacidad de comunicación, que ha llegado a tener un carácter abstracto y arbitrario en las civilizaciones actuales, pero que en sus orígenes estaba fuertemente unido al estado anímico y al movimiento. Así, en los albores de la humanidad el hombre se comunicaba moviendo el cuerpo (fundamentalmente brazos y manos al mismo tiempo que emitía sonidos vocálicos) lenguaje no verbal que subsiste hasta nuestros días como comunicación sustancial en la etapa infantil y más subliminal en los adultos.

También debemos tener en cuenta que, al margen de la capacidad expresiva e incluso artística que conlleva la voz humana, ésta no es otra cosa que un sonido y comparte las características de su naturaleza, encontrándose sometida a las normas de la física acústica. El término fonación hace también referencia a la parte de la fisiología humana que estudia la emisión de la voz y todo lo relacionado con ella. Se observan dos características fundamentales: de un lado no existen órganos en el cuerpo humano cuya función específica sea la producción vocal y de otro, que la función fonatoria depende de la audición. Por este motivo, su estudio ha transcurrido de forma paralela y así lo presentaremos.

## **1.2. Antecedentes del estudio de la voz.**

El estado actual del conocimiento de la fisiología de la voz gravita sobre aspectos de la física del sonido, es decir, aspectos aerodinámicos. El estudio de la voz pretende descubrir, por un lado, cómo se produce el sonido dentro del órgano vocal y por el otro, cómo y con qué resultado se modula este sonido y sus cualidades (Uzcanga, García-Tapia, Sarrasqueta, Fernández y Marqués, 2006: 49). El interés científico, las observaciones y experiencias abarcan tanto la búsqueda de conocimiento del aparato vocal como del auditivo y su interrelación. Aunque la Fonoaudiología, como ciencia, data de un siglo y medio, encontramos referencias sobre la voz, el habla y el lenguaje desde tiempos remotos, íntimamente unidos a los avances y descubrimientos científicos

sobre la anatomía y fisiología de la voz y la audición. De la lectura de textos ya clásicos, como “Fundamentos Audiofoniátricos” de Perelló, Bruno y Serra-Raventós (1976); “Introducción a la audiometría” de Quirós y D’Elia (1981) o “La deficiencia auditiva: una aproximación interdisciplinar” de Fortich (1987) entre otros, se infiere la importancia de la evolución que estos hallazgos han tenido, tanto para las Ciencias de la Salud como para las Ciencias Sociales y de Comunicación. De forma fundamental nos interesa la repercusión que tiene su conocimiento en la utilización de la voz como vehículo de comunicación e instrumento musical, además del estudio sobre la evolución del sistema auditivo del hombre actual, que Lara (2005) remonta a su origen en el medio marino y su posterior adaptación.

En la Edad contemporánea, a comienzos del siglo XIX, Henri Dutrochet y Françoise Magendie señalaron la importancia del músculo tiroaritenoso en la modificación del tono. Magendie experimentó sobre los cambios que se producen con la sección de los nervios laríngeos, de los que dependen la apertura y cierre de la glotis. Con él se comenzó a vislumbrar la importancia de las cavidades de resonancia. Por su parte, Félix Savart expuso su teoría sobre los repliegues vocales como reguladores del flujo aéreo y que éste penetra en los ventrículos en su ascenso hacia fuera, reflejándose en el borde libre de la banda ventricular. En los ventrículos se forman de esta manera unos remolinos que producen el sonido, dando lugar a su teoría ventricular (Vázquez, Fernández, Marqués y García-Tapia, 2006a). Alfonso Corti describió el órgano dentro de la cóclea que lleva su nombre y Paul Broca descubrió el centro del lenguaje en la tercera circunvolución frontal izquierda. Hermann von Helmholtz comparó las fibras cocleares al teclado de un piano; sus estudios fueron posibles gracias a un diapason puesto en vibración por una corriente eléctrica, con lo que pudo disponer de un aparato que le daba todos los tonos puros, a una intensidad constante y de una duración deseada.

A finales de este siglo se produjeron dos momentos cumbres en la experimentación de la fisiología de la producción vocal. De un lado Johannes Müller elaboró la teoría de la vibración vertical junto con Longet y Lermoyez, según la cual, los repliegues vocales vibran como las lengüetas de los instrumentos musicales en

sentido vertical, lo que se opuso a la concepción anterior que comparaba la vibración laríngea a la de los instrumentos de cuerda. A través de las investigaciones de Müller, se aportaron datos concretos que dieron lugar a la emisión de la teoría mioelástica de la fonación, apuntada por Ewald, completada y difundida por Janwillem van den Berg, que se puede resumir en la afirmación de que la voz está producida por el contacto de las cuerdas vocales que vibran al paso del aire, aunque la anatomía de la epiglotis y de las bandas ventriculares, no preparadas para esta función, reducen el volumen de este sonido emitido. Además confirma que la tensión de las cuerdas vocales hace ascender el tono y el aumento de la presión del aire en ellas implica que el tono emitido corresponde a una quinta ascendente (Vázquez et al., 2006a).

Por otro lado, Manuel García, cantante y profesor de canto excepcional e investigador extraordinario, considerado el primer científico de la voz, realizó una contribución al campo de la medicina extensamente reconocida. Su invención del espejito laringoscópico supuso el origen de la laringología como especialidad, aportó información real a la fisiología laríngea y posibilitó la observación directa y la primera valoración dinámica de la fonación. Durante los siglos anteriores se habían realizado las experimentaciones sobre laringes de cadáveres y sobre laringes artificiales (Vázquez, Fernández, Marqués y García-Tapia, 2006b). También hizo aportaciones verdaderamente importantes al canto y su enseñanza. Afirmó la necesidad de que todo profesor de canto debe conocer la fisiología de la voz, convirtiéndose durante el siglo XIX en la figura central de la pedagogía del mismo. Definió los registros y separó por primera vez los conceptos de calidad del registro y calidad de timbre, estableciendo los conceptos de voz cerrada, voz oscura, voz abierta y voz clara. Enseñó a mantener la posición baja de la laringe y el tono (Vázquez et al., 2006b: 14-18).

Husson mantuvo que la fonación estaba producida por la contracción de las fibrillas musculares que mecanizan las cuerdas vocales y que provienen de los nervios recurrentes (nervios motores de la laringe). Para este investigador, la descarga de impulsos recurrentes motores ocasiona aberturas en los bordes libres de las cuerdas vocales que se aproximan y separan rápidamente. Esta teoría neurocronaxica no

contempla la intervención del aire en las aperturas glóticas y por lo tanto en la producción de la voz.

En 1962 Perelló enunció la teoría mucoondulatoria basándose en las teorías de la vibración vertical y en la mioelástica que completó. En este sentido afirmó que la vibración vocal es un movimiento ondulatorio de abajo a arriba de la mucosa o partes blandas que recubren los repliegues vocales, provocado por la corriente aérea. Sin embargo, Casado y Adrián sostienen que el momento que revolucionó realmente la fisiología de la fonación, fue el descubrimiento de la estratificación en capas múltiples de las cuerdas vocales realizado por Hiramó en 1974, que sirvió de base anatómica estructural para formular la Teoría de cuerpo-cubierta, actualmente vigente. Según esta teoría, las cuerdas vocales se estructuran en dos capas principales con propiedades mecánicas diferentes: mientras la cubierta es flexible, elástica y no muscular, el cuerpo es más rígido y tiene propiedades contráctiles activas que permiten ajustar la rigidez y la concentración de la masa (Casado y Adrián, 2002: 48).

### **1.3. El control de la voz: la audición.**

La Acústica, como parte de la Física, estudia “la propagación de las perturbaciones que originan movimientos relativos de los puntos de los medios materiales” (Gallego, 2008: 5). Su objeto de estudio se divide en tres partes: a) infrasonidos; b) sonidos que cubren el margen audible; y c) ultrasonidos, aunque el término “Acústica” hace referencia únicamente al sonido audible. Partimos desde la consideración inicial de la voz como un sonido físico que es producido por la fisiología humana. Se define el sonido como “vibraciones mecánicas y ondas de un medio elástico en el ámbito de frecuencias de la audición humana” (Michels, 1982: 15). El sonido se contempla y define a partir de la posibilidad de ser percibido por el hombre; para Muscársel (1988: 28) el sonido es la “alternancia de presión transmitida como medio capaz de producir sensación auditiva fisiológica” y lo define desde el punto de vista de la sensación que se experimenta cuando llegan al oído las ondas vibratorias. El sonido es el resultado de un proceso: cuando un cuerpo elástico (foco sonoro) entra en

vibración, produce ondas sonoras en un medio material (generalmente el aire) capaz de propagarlas. Así pues, se trata de un fenómeno físico que da origen a nuestra sensación auditiva, al ser impresionado nuestro órgano auditivo por las ondas sonoras que llegan hasta él. De esta manera, el hombre se convierte en agente productor del sonido y en sujeto receptor del mismo.

### **1.3.1. Sensación auditiva y percepción.**

El ser vivo ha evolucionado porque en cada especie aparecen individuos cada vez más adaptados a las circunstancias del medio ambiente. Esta adaptación es la que posibilita la supervivencia del individuo y por tanto de la especie. Por este motivo necesita adquirir la información necesaria que le permita regular su actuación dentro del ambiente que le rodea. La naturaleza otorga a las especies una habilidad de captación que les permite detectar estructuras y sucesos a través de los sentidos y que en términos generales denominamos percepción. Para que esta percepción se produzca, los órganos sensitivos deben ser estimulados por el tipo de energía adecuado, aquella para la que su sistema de recepción esté adaptado, ya sea energía mecánica, electromagnética o de gravitación. Luria (1987) considera las sensaciones como fuente principal del conocimiento que el individuo recibe acerca del mundo exterior y de su propio cuerpo, lo que resulta imprescindible para su orientación, el reconocimiento de su propio estado y en definitiva, para poder tener una vida consciente.

A pesar de la elaboración de diversas teorías, tradicionalmente se ha definido la percepción como la aprehensión de la realidad a través de los sentidos (Fernández Prat, 2008) o bien como el reconocimiento consciente de las sensaciones, siendo los mensajes sensoriales transformados por el cerebro, casi instantáneamente, en percepciones conscientes (López Muñiz, 1999: 311). En general, el estudio de la percepción se ha centrado mayoritariamente en la visual, donde la percepción, desde el punto de vista fenomenológico, recibe información de objetos primarios y mediante la atención se capta la situación de las cosas y sus características (Paredes, 2012), en detrimento de otras sensaciones, como la auditiva, que progresivamente ha sido relegada a un segundo plano.

Para Luria (1987) la audición es una sensación exteroceptiva que aporta información al ser humano procedente del mundo exterior, frente a aquellas otras interoceptivas, que agrupan las señales procedentes del medio interno de nuestro organismo, regulando las necesidades elementales o propioceptivas que garantizan la información necesaria sobre la situación del cuerpo en el espacio y la postura del aparato motriz sustentador que regula nuestros movimientos. Siguiendo a este autor, la sensación auditiva es una sensación epicrítica, compleja, de carácter objetivo, situada separadamente de los estados emocionales, aunque el tono emocional del sonido aporta también componentes protopáticos, de carácter espontáneo o primitivo. El sentido del oído, como ocurre con el de la vista y a diferencia de los sentidos de cercanía (tacto, gusto) o de distancia media (el olfato), puede ser suscitado por un estímulo acústico situado a gran distancia del sujeto (Goldstein, 1999). Tras producirse un estímulo sensitivo, llega un tiempo de reacción y también se produce una anticipación como respuesta al estímulo (Gracia, 1991).

Los distintos órganos de los sentidos no siempre funcionan de manera aislada, sino que pueden cooperar entre sí, adoptando dos formas: pueden influirse recíprocamente, de manera que el trabajo de un órgano estimule o deprima el trabajo de otro órgano sensorial; o pueden funcionar juntos, condicionando un nuevo aspecto que ha obtenido el nombre de cinestesia. También se produce una sensibilidad en la organización funcional de la información somatosensorial, que puede ser general (general somática: exteroceptiva y propioceptiva; general vegetativa o interoceptiva) y especial o sensitiva (López Muñiz, 1999: 305).

### **1.3.2. La audición.**

El mecanismo de la audición es un fenómeno extremadamente complejo, que siempre ha despertado un gran interés y ha dado lugar a una actividad experimental muy importante (Sánchez, 1999 a y b). A pesar de ello, muchos de sus aspectos aún permanecen oscuros. En líneas generales y sin pretender profundizar en el tema, haremos referencia al complicado conjunto de mecanismos que componen el aparato auditivo periférico (Vallejo, Gil-Carcedo, Ortega y Gil-Carcedo, 2002). A través del

conducto auditivo u oído externo penetran las ondas sonoras en la membrana timpánica, que recoge, amplifica y transmite las vibraciones a través del sistema de huesecillos del oído medio; desde la ventana oval son transmitidas al oído interno, donde está situado el órgano periférico de recepción, la cóclea. En su interior, el órgano de Corti convierte las sucesivas oscilaciones en excitaciones nerviosas (Luria, 1987). Las vibraciones abandonan de esta manera la naturaleza aérea que tenían al llegar al oído externo para convertirse en vibraciones mecánicas presentes en el estribo. Atravesada la ventana oval, afectarán a la cóclea y al líquido interno. La partición coclear entra en vibración y produce el doblamiento de las células pilosas. Estas células llamadas ciliares se encuentran situadas en el órgano de Corti, y constituyen el destino de las vibraciones sonoras recogidas por el oído externo, pues al doblarse generan señales eléctricas que se transmiten por la fibra nerviosa de la célula ciliar en dirección al cerebro, vía nervio auditivo (Goldstein, 1999). La vía auditiva específica está formada por la cadena de neuronas que desde la cóclea llega al cortex cerebral. Según Quirós y D'Elia (1981) y Fortich (1987) entre otros autores, la primera neurona se encuentra en los ganglios de Corti, cuyos axones forman el nervio coclear que discurre por el conducto auditivo interno junto al nervio vestibular, entra en el sistema nervioso central y conecta con la segunda neurona localizada en los núcleos cocleares. Las vías que salen de los núcleos cocleares tienen como final de su trayecto el colículo inferior o tubérculo cuadrigémino donde existen importantes interacciones entre la vía auditiva, la óptica y la espino-tectal. Se inicia una nueva vía ascendente conocida como el brazo del colículo inferior que termina en el cuerpo geniculado medial. A partir de dicha formación talámica se originan las proyecciones corticales. La delimitación del área auditiva de la corteza cerebral es compleja y su conocimiento aún incompleto (Martínez, Bertrán, Cabezudo y Cobeta, 1988). Se han formulado diversas teorías<sup>9</sup> que intentan explicar cómo podemos percibir la tonalidad de un sonido a partir del funcionamiento del sistema auditivo, aunque existe un hecho importante y común a todas ellas: la percepción de la tonalidad está determinada, en gran medida, por la frecuencia del sonido; al incrementarse la frecuencia de onda, también se incrementa la tonalidad. La audición evoluciona con las

---

<sup>9</sup> Nos referimos fundamentalmente a cuatro teorías: Teoría de Helmholtz sobre la resonancia, Teoría de Rutherford sobre la frecuencia, Principio de andanada de Wever y Teoría del lugar de Békésy.



estructuras corporales del hombre, desde el nivel prenatal y resulta difícil establecer una edad aproximada en la que el desarrollo auditivo alcanza el grado de adulto (Munar, Mas, Quetgles, Roselló, y Morente, 2002).

En cuanto a la audición de la música, la neurociencia estudia la interacción entre áreas del cerebro encargadas de diferentes procesos cognitivos, como los realizados sobre el procesamiento de los componentes sonoros, que se centran fundamentalmente en el estudio de los tonos musicales y su percepción. El entrenamiento musical puede desarrollar determinadas habilidades, como las espaciales o matemáticas. También se realizan comparaciones neurológicas entre músicos y no músicos que sugieren la intervención de ciertas regiones encefálicas responsables de otras actividades cognitivas en el procesamiento de la música, que afectan a la comprensión de los fenómenos auditivos dependiendo de los tipos de escucha realizados. Pelinski (2008: 14) distingue entre escucha natural, ligada a la sensación y al estado pre-consciente; la escucha reducida, vinculada a la percepción, al estado de conciencia alerta y por último, la escucha privilegiada, que funde en una experiencia compleja, procesos emocionales y analíticos. Silva, Cavalcanti, Kellyane, Nunes, Oliveira y Dos Santos (2013) han analizado los cambios anatómicos y funcionales que surgen en los campos del plano temporal del hemisferio izquierdo del cerebro, representados por el aumento de tamaño o velocidad, así como la diferencia en la respuesta de los sujetos, según su género o ante estímulos como el alcohol.

### **1.3.3. El condicionamiento audio-vocal.**

Nuestra audición se desarrolla desde la fase uterina que, tras abandonar el medio acuático, deberá adaptarse al medio aéreo. Después de la primera fase afectiva, asociada a la voz y rostro materno, llegará una fase lúdica que es el comienzo del condicionamiento audio-vocal (vinculo motriz asociado a la audición): el niño mientras oye, toma conciencia de la posibilidad extraordinaria de hacer ruidos, gritar, oírse extrañarse del sonido escuchado, volver a gritar, hacerlo más fuerte... todo ello forma parte de un atractivo juego. Como dice Tomatis (1990) del poder de oírse nace la

facultad de hablar. La razón es que el individuo no puede emitir más sonido que el percibido por el oído; nuestro sistema fonatorio sólo puede reproducir lo que escucha, aunque no puede imitar todos los sonidos que el oído humano puede detectar. Si su audición está dañada o no existe, la fonación se verá perjudicada sino imposibilitada en la misma medida. Tomatis observó en su práctica médica, que los traumatismos en el oído siempre iban acompañados de una deficiencia vocal, reformulando con el descubrimiento de este condicionamiento audiovocal, ciertas reglas sobre la etiología de las perturbaciones de la fonación (Herrero, 2000: 318).

Históricamente, al sordo prelocutivo, es decir, aquel cuya sordera es anterior a la adquisición del habla, se le denominó mudo y posteriormente sordomudo; es decir, se denomina a la deficiencia con el síntoma que se aprecia en el individuo (Fortich, 1987). A medida que avanza la ciencia, es mayor el conocimiento que se adquiere sobre la etiología de las sorderas (Castillo-Maya, Peñaloza-López y Hernández-Orozco, 2001). La presbiacusia o pérdida de la capacidad auditiva producida por el envejecimiento, tiene su causa en factores de riesgo médicos como la hipertensión, la diabetes o la hiperlipemia, más que fisiológicos (San Román, Domínguez, Pomar, Tapia, Fernández, y Martín, 2005).

En 1909 Lombard descubrió que cuando se dirige un sonido hacia el oído y se pide al individuo que lea un texto, éste eleva el volumen de la voz de forma paralela a la intensidad del sonido recibido (Le Huche y Allali, 1999: 161). El fenómeno de Lombard atañe a la intensidad y altura del sonido; cuando éste se dirige simultáneamente a los dos oídos, el efecto se refuerza. Correlativamente, el fenómeno de Fletcher (demostrado en 1918) o de reacción ante las modificaciones de la autoescucha implica que, cuando se redirige hacia el sujeto su propia voz por medio de altavoces o de auriculares, si se intensifica el volumen de la repercusión, disminuye el volumen de la emisión del sujeto, en la misma proporción que lo hace el fenómeno de Lombard (Le Huche y Allali, 1999: 162). Estos autores consideran que ambos fenómenos son producto de un mecanismo subconsciente de adaptación que tiene como finalidad mantener constante la relación señal/ruido y fueron decisivos en la detección de sorderas simuladas.

#### **1.4. La producción de la voz: el aparato vocal.**

La voz surge como consecuencia de la adaptación y asociación de distintos órganos del cuerpo humano que poseen unas funciones independientes y preferentes a la fonación, sin que ninguno de ellos tenga como principal cometido el de producir sonidos, ni siquiera las cuerdas vocales. Es habitual que los textos que tratan sobre la voz incluyan entre sus páginas, en mayor o menor medida, la descripción de las partes del cuerpo, órganos, músculos y cavidades que intervienen en el proceso de la fonación. Gómez (1971) define el aparato vocal como:

“El conjunto de órganos cuyas funciones fundamentales y la utilización de sus cavidades tienen finalidades distintas, pero que el hombre los reúne funcionalmente en forma convencional, utilizando los ruidos o sonidos que con ellos se producen y resuenan por simple coincidencia, para darles un significado también convencional y simbólico” (Gómez, 1971: 25).

Así pues, además del control ejercido por la audición en la producción de la fonación, la voz es la consecuencia de la adaptación y asociación de distintos órganos que se reúnen funcionalmente para la producción vocal. Si tomamos la voz considerándola desde el punto de partida sonoro-musical, apreciamos que en el estudio de las fuentes sonoras o instrumentales concurren varios componentes bien diferenciados. Según Estévez (1990: 22), la fuente primaria de energía es el primer mecanismo estimulante activado por el instrumentista. El elemento propio de vibración o elemento oscilante, al ser accionado por el primer mecanismo puede originar determinadas formas de oscilación con frecuencias preestablecidas, siendo numerosos los instrumentos disponen de una caja de resonancia cuya función es la de reforzar las vibraciones sonoras. Siguiendo la exposición de Gómez (1971: 35), el órgano vocal abarca desde el pubis hasta los senos frontales. Tal amplitud impone que para su estudio se debe distinguir zonas o aparatos, división que facilita su comprensión y experimentación y que encontramos enunciados en los diferentes métodos con distintas denominaciones. En primer lugar todos parten de un punto en común, se basan en el hecho de que la voz es un sonido y el cuerpo humano la fuente emisora, haciendo referencia a los componentes básicos de su producción: estímulo, vibración y amplificación. Si tomamos en consideración estos componentes de la producción del

sonido, se distingue tres órganos que intervienen directamente en la producción de la voz:

- a) El primer mecanismo estimulante o el elemento mecánico activado por el instrumentista, correspondería al aire expelido en la respiración, estaríamos ante el primer aparato respiratorio, respiración o zona de abastecimiento (también llamado impropriamente aparato inferior, haciendo referencia a las vías respiratorias inferiores).
- b) El elemento propio de la vibración, en el cuerpo humano es denominado aparato de la fonación, aparato vocal vibrante, laringe humana o zona de producción.
- c) La caja de resonancia es el aparato resonador, sistema de resonancia, resonancia vocal o zona de elaboración, según las diferentes denominaciones que en el hombre abarca gran parte de su extensión.

Desde el principio se debe aprender a manejar debidamente este instrumento si se quiere evitar serios daños y escapar al peligro de perderlo prematuramente, pues la voz es un instrumento que una vez dañado, no puede ser reemplazado por otro. Con esta finalidad se han publicado una gran cantidad de textos que tratan de la voz, su producción y método de uso, que conjugan la rigurosidad propia de las investigaciones científicas con una lectura amena y de fácil comprensión.

Para el estudio del aparato vocal lo dividiremos en tres partes bien definidas y siguiendo la clásica segmentación descrita anteriormente, teniendo en cuenta las funciones que van a desempeñar los aparatos en la fonación:

#### **1.4.1. Anatomía y fisiología del aparato respiratorio.**

La respiración tiene por objeto primordial la provisión del elemento oxígeno del aire al organismo y la expulsión del anhídrido carbónico indispensable para nuestra vida. En la función respiratoria intervienen un gran número de músculos, órganos formados por tejido muscular en su mayor parte (Smith, 1999) y cuyo elemento

formativo esencial es la fibra muscular que tiene la capacidad de contraerse y acortar la distancia entre sus extremos. Intervienen en la respiración los músculos de la pared anterior del abdomen (músculos rectos anteriores, músculos oblicuos mayor y menor y los músculos transversos del abdomen) ampliamente descrita por Cruz y Moreno (2008). La acción combinada de estos músculos produce la contracción y retracción de la pared del abdomen hacia la columna vertebral, con proyección del contenido visceral abdominal hacia atrás y arriba, levantando la cúpula del diafragma a su posición anterior. Por esta misma acción desciende la punta del esternón y las costillas que, al hacerlo, se aproximan hacia el centro del tórax. El recto empuja al esternón y los oblicuos a las costillas, originando un movimiento espiratorio esencial para el cantante. La acción de estos músculos es antagonista a la del diafragma y es la que debe usarse para regular la salida del aire espirado durante la fonación y especialmente en la voz profesional, hablada o cantada. Por esta función conjunta son llamados prensa abdominal (Gómez, 1971).

El diafragma, músculo estriado que separa el tórax del abdomen a modo de tabique, se nos presenta como un auténtico émbolo en la caja torácica. Tiene una forma de cúpula o paraguas abierto. La contracción de las fibras musculares diafragmáticas en primer lugar rectifica su corvadura, aplanando y descendiendo la cúpula diafragmática, que a su vez levanta y separa las costillas hacia los costados, al esternón y los cartílagos costales hacia adelante y arriba, empuja las vísceras hacia abajo y adelante y con ello a la pared abdominal (Regidor, 1981).

El aumento de las dimensiones de la caja torácica en todas direcciones y por un mecanismo de émbolo y succión, aumenta la capacidad torácica y el aire entra en todos los ámbitos del pulmón. La acción contraria al diafragma, es decir, el levantamiento de su cúpula, lo realizan los músculos de la pared del abdomen como ya hemos visto, acción por la que se les denomina diafragma espiratorio. Los pulmones, recubiertos y protegidos del rozamiento por las pleuras, son dos órganos que ocupan la mayor parte de la caja torácica, con tres lóbulos el derecho y dos el izquierdo. Su función principal se desarrolla en los alvéolos pulmonares, donde el oxígeno pasa a la sangre y el anhídrido carbónico de la sangre pasa al aire. Cada uno de los pulmones constituye un

almacén elástico de aire, que se comprime y dilata alternativamente en el proceso respiratorio (inspiraciones y espiraciones).

Es importante señalar, dada la importancia que para el canto tiene la respiración y el control del aliento, que el aire que penetra en los pulmones se distribuye por igual en toda su extensión, sin que se almacene mayor cantidad en la zona superior o en la inferior; únicamente variará su grado de abultamiento total, según la masa aérea inspirada, siendo la acción voluntaria del diafragma con su fuerza inspiratoria la que produce un ahuecamiento y esponjamiento de los pulmones hasta su extremo más elevado, gracias a su elasticidad, ventilándose totalmente de esta manera. Los bronquios y la tráquea son simples tubos conductores de aire en ambos movimientos, tanto para la respiración como para la fonación.

En este punto, finalizarían las vías aéreas inferiores para iniciar el estudio de las vías aéreas medias y superiores (laringe, faringe, rinofaringe, nariz y boca), donde el aparato respiratorio se fusiona con el fonador y sobre todo con el aparato resonador, pues son tramos comunes dentro del aparato vocal, que a su vez participa del aparato digestivo. El hecho de que a partir de la laringe, el aire expelido en la fonación ascienda envuelta en vibraciones sonoras, hace que se estudien como parte de los aparatos fonadores y resonadores, sin olvidar su participación en la respiración.

#### **1.4.2. Anatomía y fisiología del aparato fonador.**

Siguiendo a Gómez (1971), la laringe comunica la tráquea por debajo, con la faringe por arriba. Tiene forma de pirámide invertida que permite el paso del aire y está formada por los cartílagos cricoides, aritenoides y tiroides, la epiglotis y el hueso hioides. En su parte interior se distinguen la glotis, las cuerdas vocales, los ventrículos de Morgagni y las cuerdas falsas, ampliamente descrita por García (1999).

Los cartílagos tiroides y cricoides tienen pequeños movimientos de basculación entre sí y los aritenoides poseen movimientos rotatorios que abren y cierran la glotis. El cuarto cartílago, la epiglótis, –manifiesta Arauz (2005) – ha perdido importancia en el hombre y que, como el cartílago de Wrisberg y los pequeños cartílagos de Santorini, no

cumplen funciones mecánicas importantes en la fonación. La laringe puede desplazarse hacia arriba y abajo íntegramente por los músculos que la ligan. Los músculos intrínsecos de la laringe, con excepción del cricotiroideo, se enervan por el nervio laríngeo recurrente (Casado y Adrián, 2002). Estos movimientos de la laringe acompañan al tono de la voz, elevándose suavemente cuando el tono sube y descendiendo cuando el tono baja y la voz se hace grave, debiendo ser movimientos libres y sin presiones, evitando el forzamiento de los músculos del cuello en la fonación.

A las cuerdas vocales se les ha atribuido tradicionalmente y casi de forma exclusiva la producción de la voz. Son dos pequeños músculos alargados que forman el borde interno del esfínter glótico que cierra la entrada del aparato respiratorio, evitando la entrada de cuerpos extraños y facilitando la expulsión de flemas. Ésta constituye su función primordial. Durante la fonación se contraen independientemente del resto del esfínter. Están recubiertas por una mucosa lisa de color nacarado que es segregada por las dos pequeñas cavidades que se sitúan por encima de las cuerdas vocales, llamadas ventrículos de Morgagni. Formando su techo se encuentran las cuerdas falsas, aunque de constitución similar a las cuerdas vocales propiamente dichas, tienen una menor contracción que permite reproducir un ruido que, a su vez, se transforma en voz ronca. En caso de inutilización de las cuerdas verdaderas podría reemplazarlas aunque con una voz sin timbre ni fuerza (Gómez, 1971).

En la fonación se cierra la hendidura glótica y las cuerdas vocales se juntan, la columna de aire que sube por la tráquea aumenta la presión hasta vencer la que ha unido las cuerdas vocales y las separa. Esta presión que ejerce la columna aérea se descompone en dos fuerzas fundamentales: una que empuja hacia arriba y la otra hacia los costados. Esta última es la que vence la resistencia de unión de las cuerdas y llega a separarlas. El aire que se escapa entre ellas hace que la presión disminuya, lo que conlleva que las cuerdas vocales sigan en tensión, repitiéndose el fenómeno anterior. Las cuerdas entran en vibración que convertida en sonido, es transmitido al aire que corre por su hendidura glótica y asciende en forma de chorro turbulento de ondas sonoras. Llega a la faringe y pasa por la boca, haciendo vibrar también la rinofaringe, nariz y senos para salir habitualmente por la boca en forma de voz.

El sonido se origina a nivel de la laringe, pero no existe un total acuerdo entre los expertos en foniatría sobre cómo se produce exactamente, lo que ha dado lugar a la enunciación de diversas teorías. Siguiendo a Gómez (1971), las cuerdas vocales tienen la facultad y posibilidad de variar tres de sus posibilidades o condiciones físicas: el grosor, la tensión y la longitud, y como cualquier instrumento de cuerda, el sonido producido por ellas, sus modificaciones y resultados están sometidos a las leyes de comportamiento descritas por la física acústica. Para Arauz (2005: 24) la capacidad de las cuerdas vocales para variar en tensión, masa y en la luz de la hendidura glótica, otorga a la laringe propiedades características de instrumentos como el órgano, el oboe o los instrumentos de cuerda.

En consecuencia, se pueden utilizar las cuerdas vocales de diferente forma y obtener variadas sonoridades; hacer vibrar solamente el borde interior de las cuerdas vocales estrechándolas, lo que dará como resultado un tono agudo, produciéndose la llamada voz de falsete; por el contrario, si hacemos vibrar una mayor cantidad de fibras musculares, la parte vibrante será más gruesa y el tono más grave. Todo músculo puede contraerse hipotónica o hipertónicamente y con ello aumenta o disminuye la fuerza de su tensión. Al variar la tensión de la parte vibrante de la cuerda vocal, le da la capacidad de subir o bajar de tono en una determinada extensión, conservando igual longitud y espesor. Por último, cuando vibran las cuerdas vocales, en general lo hacen en toda su longitud, pero se puede observar mediante la estroboscopia, que las voces agudas al emitir notas en el registro agudo juntan los bordes de ambas cuerdas en su parte posterior y esta parte deja de vibrar, por lo que se produce el acortamiento de la cuerda.

### **1.4.3. Anatomía y fisiología del aparato resonador.**

La faringe es un conducto vertical situado al fondo de la boca y que se comunica por abajo con la laringe hacia adelante y con el esófago hacia atrás, y por arriba con la rinofaringe, de la que se separa por momentos gracias a la actuación del velo del paladar, anatomía detallada por Toro y Suárez (1999). Es una cavidad que puede aumentar y disminuir en varias veces su volumen. Por tanto, el sonido que resuena y se amplía en ella, se transmite a la nariz y a la boca. Es importante



comprender que el ahuecamiento de la faringe para la fonación (palabra y fundamentalmente en el canto) es más bien un movimiento de relajación muscular o ahuecamiento pasivo. Dinville (1996:9) considera a la cavidad faríngea como el resonador más importante asociado al vibrador laríngeo.

A continuación se sitúa una cavidad, la rinofaringe, cuya comunicación con la faringe se abre y cierra por el movimiento del velo del paladar. En su parte superior, limita al fondo y por detrás de la nariz, de la que la separan dos orificios posteriores llamados coanas y conecta con el oído a través de la trompa de Eustaquio. Toda la faringe está revestida de mucosa y de cuya lubricidad parece depender, en parte, el brillo de la voz. Cuanto más separado está el velo del paladar de la pared posterior de la faringe, mayor es la comunicación entre ésta y la rinofaringe y mayor es la resonancia nasal de los sonidos. Con el velo descendido la voz se nasaliza. La resonancia nasal y de la rinofaringe, debe aumentar a medida que los tonos vocales suben. Al ser una cavidad de pequeñas dimensiones es apta para la resonancia de los sonidos agudos y por ello se llama registro de cabeza al registro agudo, porque vibra más intensamente la rinofaringe y la nariz y sus vibraciones golpean y repercuten más fuertemente contra la base del cráneo.

La nariz está formada por los conductos o fosas nasales que van estrechándose desde las ventanas nasales o narinas hasta las coanas que la separan de la rinofaringe. El aire que penetra en la nariz tropieza con los pelillos de la nariz y el moco nasal que atrapa las partículas en suspensión del aire, ejerciendo una función de filtro, al tiempo que se humedece por la evaporación del moco nasal al paso del aire y lo calienta gracias a la fuerte vascularización y circulación sanguínea. Todas estas funciones que representan una importante defensa respiratoria del cuerpo hacen fácil la deducción de que el hombre debe esforzarse en respirar por la nariz. Durante la fonación, la nariz vibra y su vibración sirve de control subjetivo para la impostación y buena colocación de la voz. Las coanas tienen por techo los huesos del cráneo y por tanto, al vibrar la nariz durante la fonación se transmiten las vibraciones al aire contenido en los senos frontales, a través de los orificios de comunicación y directamente también por vía ósea. Su importancia en la formación de la voz es mínima y aunque no influye directamente, se puede percibir una sensación subjetiva de vibración en su sensible mucosa, que sirve

de autocontrol de la impostación vocal. Todos estos elementos anatómicos constituyen los resonadores y los órganos articuladores del habla descritos y analizados por Le Huche y Allali (1999).

La cavidad bucal además de su principal función de masticación e insalivación, desarrolla en la fonación una doble función. Por una parte, dada su movilidad y tamaño, es la cavidad más importante para la resonancia; por otra parte, en ella se desarrolla la articulación de los diversos fonemas, dando como resultado la palabra. Este espacio se comunica por detrás con la faringe, gracias al espacio abierto del istmo de las fauces, y por delante se comunica con el exterior mediante un orificio ajustado por los labios y que tiene una gran flexibilidad de abertura. En la mandíbula superior (formando parte de la bóveda del paladar) cabe destacar el maxilar superior y el palatino que sirve de inserción al velo del paladar. En la mandíbula inferior, destacamos la inserción de los dientes en el maxilar; dado que posee una gran capacidad de movimiento, va a desempeñar un papel importante en la emisión vocal y en el sistema de resonancia de la voz. La existencia de anomalías en la estructura de la cavidad oral y sus anexos, fundamentalmente del velo del paladar, las arcadas alveolares y la bóveda palatina tiene su repercusión en los trastornos de la articulación (Psaume, 1989: 291).

Los labios tienen una gran movilidad gracias a una importante red muscular que posibilita las alteraciones faciales, reflejos de la emotividad y expresividad del hombre y resultan esenciales para la articulación fonética. El órgano musculoso que ocupa la práctica totalidad de la cavidad bucal en reposo es la lengua y contribuye con su movilidad y sensibilidad a la articulación de los fonemas. Hay que tener en cuenta que el tamaño relativo de los resonadores supraglóticos está en constante modificación (Boone, 1983).

#### **1.4.4. Relación y colaboración entre los tres mecanismos.**

El sonido que llamamos voz y que surge por la boca (como enuncia alguna de las definiciones citadas al inicio del apartado) es producto de la acción de estos tres mecanismos y su utilización debe basarse en el perfecto y saludable equilibrio de esfuerzos de cada uno de ellos. La respiración junto con la circulación y la digestión se

consideran como las tres funciones fundamentales para mantener la vida humana, aunque a penas dedicamos un pensamiento a reflexionar sobre cómo respiramos, bombeamos sangre o digerimos (Gómez, 1971). Manejar bien el diafragma es facilitar y estimular estas funciones, que proporcionan beneficios y salud en general. La función respiratoria que realizamos de forma automática, tiene dos tiempos: entrada del aire al pulmón o inspiración y salida del aire del pulmón o espiración, teniendo este segundo movimiento una duración algo mayor que la inspiración. La frecuencia respiratoria, o número de respiraciones que un individuo hace por minuto, es inversamente proporcional a su talla (unas 44 veces/minuto en lactantes) y en la edad adulta, algo menor en los hombres respecto a la mujeres<sup>10</sup>.

El flujo de la columna de aire es modificado por la acción de las cuerdas vocales generando pulsos regulares, denominados pulsos glóticos, que se transmiten a lo largo del tracto vocal y que presentan pequeñas oscilaciones en su amplitud, generadas por las irregularidades propias del aparato fonador (Alzamendi, Schlotthauer, Rufiner y Torres, 2012). El ruido o sonido producido en las cuerdas vocales es un sonido básico, pobre y de características muy limitadas; cuando es recibido por las cavidades colocadas por encima de ellas, se produce el fenómeno de la resonancia. Se entiende por resonador a toda cavidad que por sus dimensiones y forma, tiene la capacidad potencial de vibrar cuando cerca de ella existe un cuerpo oscilante que transmite las ondas sonoras al aire contenido en su interior.

Anatómicamente, estas cavidades de resonancia se clasifican en función de su posición en: infraglólicas (tráquea, bronquios y pulmones) y supraglólicas (laringe, faringe, boca, rinofaringe, nariz y senos paranasales). Según su movilidad pueden ser fijas y móviles. Esta capacidad de acomodación que se produce aumentando su tamaño mediante el trabajo muscular y la coordinación de todos estos elementos, ejercitados y dirigidos adecuadamente, es fundamental para la voz hablada profesional y para la voz cantada. Sin duda el pabellón faringo-bucal es la caja de resonancia más amplia. El sonido laríngeo se ve reforzado a su paso por estas cavidades y adquiere la calidad

---

<sup>10</sup> Para Gómez (1977), la frecuencia respiratoria de los individuos adultos se produce en la siguiente proporción: Varón=16 veces/minuto, Mujer=18 veces/minuto.

necesaria para su utilización musical. Las paredes de la cavidad tienen la capacidad de absorber la energía vibratoria y de recibir las sensaciones internas y propioceptivas que permiten apreciar al cantante su propia sensibilidad fonatoria y controlarla, además de servir de protección de los mecanismos neuromusculares glóticos. Ruiz Mezcua (2005) en su análisis sobre el proceso de reconocimiento del locutor, clasifica los sonidos de que consta el habla en: sonoros, si se producen por la vibración de las cuerdas vocales; sordos, sin vibración y plosivos, cuando se producen por una obstrucción temporal al paso del aire.

Cantero (2003: 11) establece la diferencia entre fonética y fonología, ya que en su opinión, existe una gran confusión entre estos conceptos, de la misma manera que se suele confundir los fonemas de la lengua con los sonidos que pronunciamos; fonemas son unidades abstractas, conceptos, categorías perceptivas, que no tienen una existencia real sino como modelos; por eso hablados de las cinco vocales como fonemas, mientras que sonoramente podemos percibir y pronunciar muchos más sonidos diferentes.

#### **1.4.5. El sistema nervioso de la fonación.**

Canuyt (1958) destacó el papel fundamental del cerebro como órgano rector de los movimientos musculares que hacen funcionar las diferentes partes del aparato vocal, asegurando su ejecución. De los doce pares de nervios craneales, la mitad de ellos intervienen en los mecanismos de la fonación y del lenguaje: el trigémino, el vago, el espinal y el hipogloso, cuya función es la inervación de los diferentes músculos como los de la laringe, velo del paladar, lengua y mandíbula; el facial que controla todos los músculos faciales y el estatoacústico o auditivo (Castilla, 2003: 28).

Regidor (1981) nos aproxima a las funciones que cada uno de los niveles cerebrales desarrolla en el sistema nervioso de la fonación. Así pues, el nivel cortical ejerce la estimulación rítmica inicial, ligada a la actividad de las células del área electromotriz. La memoria musical está constituida por los montajes neurológicos que la educación musical recibida proporciona al cantante, la cual le permite realizar variadas representaciones intelectuales. Además del control que el cortex ejerce sobre la actividad muscular fonatoria, también ejerce control sobre las reacciones afectivas y

subordina éstas a la actividad rítmica de los centros corticales de la audición. La representación mental de la altura de un sonido influye en la fonación y regula los parámetros de la emisión vocal, lo que corresponde al concepto del canto interior, cuyo empleo es bien conocido por los cantantes, que necesitan formar en su mente la imagen auditiva del sonido antes de producirlo. Esta imagen auditiva, junto con la memoria musical, serán parte esencial del aprendizaje del cantante. El nivel tálamo-estriado y diencefálico, aunque no está claramente demostrada su implicación con la fonación, su influencia se supone por el carácter afectivo de la voz y la repercusión que sobre ésta ejercen los estados emotivos y endocrinos. En este nivel los estímulos auditivos musicales, inseparables del canto, adquieren cualidades de agradable o desagradable. La activación nocturna del nervio vago, perteneciente al sistema parasimpático transmisor de estados agradables, facilita la producción vocal, al contrario de la dificultad vocal que se siente por las mañanas. El nivel bulbar puede intervenir por sí sólo en ocasiones muy particulares (anestesia general, lesiones centrales, etc.) y cuando las frecuencias vibratorias no sobrepasan un límite (90/seg.), por lo que al no ser consciente esta actuación independiente tiene escasa relevancia en el canto. El nivel cerebeloso desempeña un influjo regulador sobre los movimientos de los músculos vocales.

El canto es una expresión artística del hombre en la que participan aspectos creativos, intuitivos y emotivos. Fueron muchos los estudios que intentaron la localización cerebral de las funciones musicales y su esfuerzo por ubicarlas con precisión en el hemisferio derecho, del mismo modo como se había logrado localizar en el hemisferio izquierdo las funciones lingüísticas. Para Despina (1996: 70) el hemisferio derecho no es “mudo”; la música primero se capta en su totalidad mediante los mecanismos del hemisferio derecho, en el que se activan más las fuentes de la emoción, pero ello no quiere decir que el hemisferio izquierdo sea insensible a la emoción musical. El hombre capta tanto el lenguaje como el mensaje de la música mediante la totalidad cerebral, aunque el empleo de los hemisferios puede presentar diferencia entre los músicos y los no músicos.

La producción creativa ha sido analizada a través de numerosas actividades relacionadas con el arte. En este sentido se han estudiado las zonas cerebrales más significativas en la generación de ideas creativas, conexiones entre lóbulos frontales y

temporales, e interacciones entre hemisferios. Según Rodríguez Muñoz (2011: 51) la capacidad creativa como proceso cognitivo complejo, requiere de varios circuitos cerebrales, localizados en ambos hemisferios (Romero, 1996); siendo similares los que participan en la producción de conceptos altamente novedosos con los que generan ideas comunes, lo que hace preciso tener en cuenta factores individuales y de percepción social a la hora de evaluar más específicamente esta capacidad. El procesamiento central del proceso creativo se realiza en un sistema muy distribuido en el cerebro, asociándose el índice de creatividad con un mayor flujo cerebral en las áreas involucradas en el procesamiento multimodal, el procesamiento de emociones y en funciones cognitivas complejas como la creatividad (García, Graff, Cruz, Chávez y Vaugier, 2004: 45).

Algunas incógnitas del funcionamiento cerebral y su vinculación con el comportamiento social del hombre se intentan resolver a través del empleo de técnicas de estudio de la neurociencia. Fernández, Dufey y Mourgues (2007) analizan e identifican las estructuras cerebrales implicadas en la respuesta y reconocimiento emocional, vías cerebrales específicas a través de las que se procesa la información emocional. La creatividad y la intuición se relaciona con las estructuras cerebrales que hacen posible que el cerebro funcione como un holograma que interpreta el universo holográfico y su implicación en la conciencia humana: el aprendizaje, la imaginación, el significado, etc. (Carvajal, 2013). Jauset (2013) pone de manifiesto el efecto que ejerce la música sobre el cerebro, que reacciona ante este estímulo modificando su bioquímica, activando conexiones neuronales, segregando hormonas o endorfinas y produciendo numerosas respuestas en el complejo mecanismo biológico. Incluso los últimos estudios científicos constatan que el entrenamiento musical de larga duración, durante la infancia y/o adolescencia, puede reducir la degeneración neuronal que conlleva la edad.

## **2. LA VOZ Y EL CANTO.**

Canto es la emisión de una serie modulada de sonidos con los órganos de la voz, donde se ponen de manifiesto las características de los factores constitucionales de cada cuerpo y cada personalidad, así como la situación vital del momento. Esta

desigualdad que se percibe, fruto de la individualidad personal, cualifica la voz. La palabra emitida, ya sea hablada o cantada, se produce esencialmente de la misma manera: en el aparato vocal. Existe un corto paso entre la voz hablada y la voz cantada, pero es en ésta donde su conocimiento y dominio adquieren mayor importancia, ya que en el canto se eleva al máximo la exigencia en el rendimiento del aparato fonatorio.

Por ese motivo no sólo sería aconsejable, sino necesario, que todo cantante conozca la complejidad del aparato vocal. Los profesores y maestros de canto reconocen en sus métodos la importancia que tiene para la formación de los cantantes profesionales, el estudio del órgano de la fonación. Conocer su propio instrumento vocal, saber cómo es y cómo funciona, también ayuda al cantante aficionado a dominar su voz, psicológica y fisiológicamente: si conoce las causas puede evitar los efectos de una deficiente utilización.

## **2.1. Aproximación al concepto de canto.**

El Diccionario Harvard de Música define la palabra “canto” como:

“(3) La utilización de la voz como un instrumento musical con la boca abierta (como algo distinto de tararear con la boca cerrada). El arte de cantar.

Por ser la forma más habitual e instintiva de hacer música, el canto ha mantenido los vínculos más amplios posibles con otras actividades humanas y el cantante ha sido también en ocasiones sacerdote, curandero, actor, poeta y muchas otras cosas” (Randel, 2001: 206-207).

Nos referimos a un arte definido óptimamente por aquellos que, desde su experiencia, conocen íntimamente el canto: los cantantes; Di Stefano, por ejemplo, nos aporta su particular visión del término:

“Dicho en palabras sencillas, el arte del canto es el arte de unir los sonidos más bellos de tu voz a la articulación de la palabra, en el canto y en los recitados, para poder obtener todos esos colores solicitados por el poeta, por la música y, hasta hace un tiempo, también por el director de orquesta” (Di Stefano, 1991: 13).

El interés por el estudio de la voz ha ido creciendo a lo largo de la historia, siendo contemplada desde el inicio hasta la actualidad por diversas disciplinas que se relacionan e interactúan, uniéndose de esta manera ciencia y arte. Así pues, además de

la Música, intervienen en su estudio la Física Acústica, la Anatomía y Fisiología, la Psicología, la Sociología, entre otras materias. Entre las más específicas podemos citar la Odeología (del griego *oodée-*, canto, y *-logos*, estudio), que aborda el estudio del canto desde el punto de vista científico y la Foniatría (del griego *fono-*, fonación e *-iatría*, medicina), parte de la Medicina que se dedica al estudio de las alteraciones de la voz, del habla y del lenguaje.

Con el canto surgió para el intérprete la necesidad, profesional y pedagógica, de obtener una formación vocal que le permitiera ampliar la tesitura al máximo y obtener un mayor grado de perfección en sus cualidades. Como en principio todas las personas con capacidad de fonación tienen la posibilidad de cantar y es una actividad que se realiza de forma natural, puede dar la impresión de ser suficiente practicarla para desarrollarla. Aunque a cantar se aprende cantando, los profesionales del canto saben que es necesario realizar un uso adecuado de la voz, pues el canto por intuición suele caer en numerosos defectos y, a la larga, provocar problemas de salud. Los maestros de canto buscaron explicaciones fisiológicas de aquello que hacen al cantar y de las sensaciones que reciben al hacerlo. La responsabilidad de los docentes a la hora de enseñar el canto hace que se apoyen en los avances científicos y en el profundo conocimiento anatómico-fisiológico del órgano de fonación, que posibilita el óptimo aprovechamiento en la formación del cantante. En este punto están de acuerdo todos los tratados del canto consultados: el verdadero arte del maestro estriba en saber adaptar a cada uno de sus alumnos el método de canto, ya que el instrumento de la voz forma parte del cuerpo humano y participa de sus características, lo que impide que existan dos voces iguales (Mansion, 1947).

## **2.2. Funciones del canto.**

La percepción de la melodía y de las manifestaciones ligadas a ella (tales como el canto y la canción en sí misma), es una de las habilidades que forman parte de la experiencia musical. Cantar es un fenómeno complejo que ofrece la oportunidad para el estudio de procesos integrados fundamentales; como el reconocimiento de patrones, la memoria auditiva y la imitación vocal (Lacárcel, 1995). La música es una expresión más libre que el lenguaje (circunscrito a hechos y objetos de una determinada cultura),



por lo que muchos estudiosos de la música han sentido la inquietud sobre la existencia de la “canción humana básica” –idea enunciada inicialmente por Berstein–, entendida como una melodía original y primitiva, que algunos autores identifican con la tercera menor descendente repetitiva, a la que suele adicionarse la cuarta (Gardner, 1997). Esta relación interválica está presente en el primer canto de los niños y ha servido para especular sobre el origen del canto. Los primeros fragmentos musicales emitidos por el niño en su primer año, son breves ondulaciones de voz hasta que se inician en el “canto espontáneo”, en el que se recrean con la emisión de segundas y terceras mayores y menores. Durante el segundo año el niño percibe las melodías interpretadas en su entorno y tiende a reproducirlas, iniciando su etapa de “canción aprendida” como indica este autor. A partir de los tres años predomina el canto aprendido sobre el espontáneo, y por tanto, el factor cultural del canto. Hargreaves (1998) revisa las investigaciones relevantes sobre la evolución de la música en el individuo, tanto en niños como en adultos. Resalta la importancia que tiene la edad en que se inicia el entrenamiento musical para el desarrollo de las aptitudes musicales del individuo, así como el entorno familiar y cultural. A los cinco años el niño produce su “primer borrador” de canción. Según este autor, existe un consenso, casi generalizado en los estudios realizados, que indica que “primero, se aprenden las palabras; luego, el ritmo, contorno e intervalos, en este orden; con la edad, el desempeño mejora gradualmente y puede repuntar hacia el final de la infancia” (Hargreaves, 1998: 89). También hace referencia a que “los valores cuantitativos de alturas, intervalos, duraciones, etc. son reconocibles, si bien aún no están totalmente desarrollados” (Hargreaves, 1998: 91), lo cual es, por otra parte, lógico y comprobable.

La improvisación en el canto surge como un proceso constante en la evolución del individuo –desde los iniciales lalaleos hasta la edad adulta–, que de esta manera expresa su creatividad, externalizando los materiales auditivos internalizados o absorbidos previamente (Hemsey de Gainza, 1983). La creatividad a través de la composición es un impulso vital que se inicia con la voz infantil; requiere “confianza y habilidad para desarrollarla y que la comunidad adulta y los educadores reconozcan esto. Las habilidades compositivas independientes de los niños se estropean muy fácilmente cuando los educadores musicales valoran la ejecución y la audición, a

expensas de la improvisación y la composición. Es el equivalente musical a enseñar a leer y escuchar, pero sin enseñar a hablar y escribir” (Glover, 2004: 16). A partir de los siete años el niño realiza sus primeras composiciones y toma conciencia de su obra tiene una entidad separada de la propia actividad creativa, y que puede ser escuchada, gravada o interpretada por otros, iniciándose un nuevo proceso lleno de oportunidades y experiencias creativas.

Además La creatividad musical constituye una rica experiencia que “supone enfrentar a los chicos con la oportunidad de entrar en contacto con una de las maneras menos convencionales de aprendizaje” (Childs, 2005: 95), ya que la creatividad impregna todos los aspectos de la inteligencia, aunque entra en conflicto con la mayoría de los sistemas educativos.

Además de las relaciones que presenta con cuestiones de tipo cultural o puramente artísticas, Barceló (1995) podemos enunciar una serie de funciones que se realizan a través del canto, desde la perspectiva de la psicología de la música.

### **2.2.1. Función senso-perceptiva.**

Ya hemos hablado de las sensaciones como fuente principal de nuestros conocimientos acerca del mundo exterior y de nuestro propio cuerpo. La recogida de información por parte del organismo, se lleva a cabo mediante los analizadores perceptivos (órganos periféricos), cuya función es la de captar selectivamente las diversas energías que emiten los objetos, como por ejemplo las vibraciones sonoras. Cada analizador dispone de un componente motriz asociado, que le permite buscar activamente la información (Barceló, 1995). Según Luria (1984), este componente activo sirve de base a la teoría reflectora de las sensaciones (en contraposición a la clásica teoría receptora), estableciendo que en la estructura de toda sensación, entra el movimiento en forma de reacción vegetativa o reacción muscular. En primer lugar, estas búsquedas se sitúan –en el caso de la audición–, en las exploraciones o búsquedas sonoras realizadas mediante el tacto y la motricidad corporal. La música se percibe como un estímulo que impulsa al movimiento en sí mismo, como el balanceo de cabeza, y en otras ocasiones con el fin de producir sonidos sobre los objetos sonoros e

instrumentos musicales. En segundo lugar, se localiza en los músculos de la fonación que constituyen un mecanismo funcional, permitiendo a la persona emitir a voluntad los sonidos del lenguaje y de la música. Posibilita la corrección de la producción vocal, con el fin de ajustarla a los modelos requeridos. Se produce por tanto una retro-alimentación, al ser la emisión vocal la única forma de asegurar y consolidar el control auditivo sobre el material sonoro y a la vez, la audición de nuestro propio canto organiza y dirige activamente la producción sonora que llevamos a cabo (Barceló, 1988).

### **2.2.2. Función en la audición interior.**

Gracias a la práctica vocal continuada, el individuo puede desarrollar la conducta musical interior independiente de la emisión sonora exterior, es decir, hace posible pensar la música. En opinión de Barceló (1988), la imitación interior de los sonidos musicales está considerada como una característica básica de la capacidad musical, anteriormente fundamentada. Tal conducta corresponde a lo que se denomina imagen musical específica. El niño, durante los primeros años de desarrollo vocal, ejecuta reproducciones idénticas y repetitivas de patrones vocales, pero además interviene activamente en la regulación vocal lo que permite derivar evolutivamente la imagen interior paralelamente a la del lenguaje interior. Así pues, la imagen mental y la memoria pueden hacer permanentes sonidos que por propia naturaleza son efímeros (Barceló 1988).

### **2.2.3. Función expresiva.**

La música en general tiene la capacidad de conmover, pero el canto es esencialmente afectivo. En este sentido, Willems (2002: 140) afirma que “el canto es el principio y el alma de la música”; una buena melodía, improvisada o repetida, debe surgir del corazón. Es imprescindible para la formación de la personalidad infantil, ya que mediante el canto podemos dar salida a numerosos procesos afectivos o vitales, proporciona ayuda para que sean elaborados emocionalmente y si se comunican al grupo, son susceptibles de lograr la convergencia social de sentimientos y actitudes. Recordemos la importancia psicológica de la relación que se establece entre padres e

hijos a través del canto espontáneo como comunicación de los estados afectivos. Por otra parte, tanto la voz hablada como la voz cantada establecen una relación muy estrecha entre el estado físico y anímico de la persona.

Se puede reconocer los cuatro estados emocionales básicos: alegría, tristeza, miedo y cólera a partir de la información vocal no verbal del habla (Jiménez y Mallo, 1988); estados de nerviosismo, rigidez o cansancio tendrán su reflejo en la voz, exteriorizados como temblor, falta de brillo, dureza, falta de aire, etc. Mauclair (1994: 39) nos muestra la música en su dimensión de transfiguración, como un consuelo, en el que el canto aligera el dolor, pues como afirma el autor “al cantar la pena se canta el olvido”. En cuanto al canto coral, es una forma complementaria de expresión musical, se trata de una puesta en común de ideas, emociones y juegos musicales. El aumento de voces que representa el canto coral ofrece ventajas cualitativas como el sentimiento de grupo y la vivencia de una tarea en común.

#### **2.2.4. Función formativa.**

Si observamos las respuestas que dan los niños al sonido y la música (desde el neonato hasta los mayores) al sonido y la música, es posible llevar a cabo una sistematización sobre la génesis y desarrollo de la música, realizando proposiciones sobre las características de estos sonidos y sus propiedades. El hombre, pocos días después de su nacimiento, es capaz de discriminar los parámetros de intensidad y altura del sonido. Existen determinados sonidos que agradan especialmente al niño y que ejercen un efecto más o menos sedante en su respuesta.

Prácticamente desde su nacimiento, el niño puede distinguir la voz humana y la prefiere a otras sonoridades, siendo la voz de la madre la más importancia y significación (Lacarcel, 1995). Tanto en su vida cotidiana como en su acercamiento a la cultura musical, está expuesto a imitar modelos sonoros que pueden llegar a perjudicar su voz. Para evitarlo se debe procurar que tomen conciencia progresiva del papel y las posibilidades de la voz, sobre todo en el canto, adoptando una actitud crítica ante los modelos incorrectos. Fundamentalmente se debe favorecer la adquisición de una adecuada educación musical general y vocal en particular, que cuando se practica habitualmente resulta altamente beneficiosa (Barceló 1995).

Cuando un niño es capaz de discriminar si una melodía es ejecutada correcta o incorrectamente, significa que ha alcanzado el grado de madurez necesario para poder analizar la melodía, haber tomado conciencia de los elementos que la forman y que simultáneamente ha desarrollado la memoria musical suficientemente (Lacárcel 1992). En su expresión musical vocal, los niños y los adolescentes se muestran muy sensibles a las reacciones de los adultos; Maneveau (1993: 226) previene de la actitud perjudicial que puede provocar en ellos, incluso para toda la vida, como respuesta a una crítica negativa recibida que, con independencia del resultado estético, no haya tenido en cuenta la inversión realizada en el canto.

### **2.3. Cualidades necesarias para el canto.**

Debemos considerar al cantante como un intérprete musical y por tanto, debe poseer las cualidades musicales elementales para todo músico. Cuando se habla de las cualidades necesarias para cantar, la mayoría de los textos y métodos de canto se refieren a las cualidades que debe ostentar el cantante profesional para iniciar sus estudios de canto. Estas cualidades deben presentarse en altas cotas si el alumno aspira a salir de la mediocridad y hacerse con el reconocimiento del público; así pues, no sólo debe poseer una hermosa voz, un oído musical perfecto y una técnica vocal impecable, además es necesario que tenga una completa salud corporal y fortaleza de mente, inteligencia y sensibilidad musical.

Todos los cantantes deben poseer estas cualidades en alguna proporción, incluso aquellos que no son profesionales aunque no les sea exigible la misma cualificación y perfección. No se trata solamente de cantar, sino de cantar bien.

#### **2.3.1. La aptitud musical.**

En el primer tercio del siglo XX surge una preocupación por averiguar la medida de la habilidad musical específica, la aptitud musical y la realización música-aprendizaje. Se trata de definir la naturaleza del talento musical para detectar individualidades relevantes de cualidades innatas y valorar adecuadamente las realizaciones de la educación musical (Lacárcel, 1995: 42). Diversos autores se afanan

en el estudio del concepto de aptitud musical y en la búsqueda de una definición única, así como en la defensa del carácter innato de la aptitud (Vera, 1989) o adquirido, sin que hayan llegado a un criterio único. Si la aptitud se define por lo que el individuo es capaz de hacer, la aptitud musical vendrá dada por la capacidad de producir un rendimiento en un campo específico de actividades, en este caso musicales, como la audición, la interpretación o la creación (Del Río, 2000). Esta disposición natural e innata se mantiene y puede verse incrementada por la educación y el ejercicio. Además de los defensores del talento innato musical<sup>11</sup>, otros autores hacen referencia a la existencia de diferentes grados de predisposición biológica<sup>12</sup>, defendiendo el carácter único de la aptitud musical. La posición contraria o analítica, se basa precisamente en la complejidad de la música y por tanto, en la existencia de una aptitud musical compleja que debe ser analizada en sus elementos.

Con este motivo se realizan pruebas sobre la aptitud musical general, pero no resulta sencillo encontrar una coincidencia en la definición de aptitud musical que, por el contrario, suele ser difícil de diferenciar de la propia realización musical. Siguiendo el análisis realizado por Lacárcel (1995), mediante la utilización de estos test se pretende evaluar:

- a) La habilidad musical, mediante la confección de tests diseñados para valorar el potencial individual sin tener en cuenta el aprendizaje previo musical<sup>13</sup>.
- b) La realización musical, los tests valoran el conocimiento individual de logros alcanzados en música como las habilidades de actuación y los conocimientos obtenidos, es decir, valoran los efectos de la instrucción musical<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Como Kwalwasser y Bentley.

<sup>12</sup> Entre estos autores: Lundin, Mursell y Wing.

<sup>13</sup> Entre estos se encuentra el Test de Seashore, primer test creado en 1919, posteriormente revisado, que mide la capacidad sensorial, tono, ritmo, intensidad, duración, timbre y memoria tonal, el Test de Wing, Test de Bentley, Test de Gaston, Test de Aptitud Musical de Drake, y el Test de Aptitud Musical de Gordon.

<sup>14</sup> Test de Colwell y Test de Aliferis.

c)La preferencia musical, valoran las respuestas estéticas a la música.<sup>15</sup>

d)La creación musical.<sup>16</sup>

En opinión de Bentley (1967), la atracción que ejerce la música en el niño es inmediata y directa y encuentra en él una respuesta espontánea. La primera atracción parece radicar en la calidad de los sonidos, el timbre, al tiempo que el elemento rítmico de la música provoca reacciones mediante respuestas corporales. Más tarde es percibido el elemento melódico que, cuando ha sido oído previamente, puede ser reconocido después, estableciéndose la memoria melódica (Bentley 1967: 19) que liga manifestaciones como el canto, derivada de las vocalizaciones, simples y repetitivas, que surgen a partir del habla.

La Psicología de la Música ha determinado hace más de cincuenta años, que en una ejecución musical de cualquier género, colaboran numerosas capacidades elementales (Del Río, 2000): acústicas (para percibir la música), motoras (para producir sonidos) e intelectuales (para interpretar y componer). Samperio (1994) considera que éstas capacidades comprenden facultades fundamentales como la agudeza en la discriminación tonal, timbre, imaginación, y la memoria asociada a los componentes de la obra musical, para que la música pueda producirse con éxito. La utilización del Test de Seashore y el Test de Bentley continua vigente hasta la actualidad, aplicándose a participantes en un amplio abanico de edades, con diferentes objetivos y en situaciones diversas. En este sentido Martín (2006) realiza su tesis doctoral sobre “Aptitudes musicales y atención en niños entre 10 y 12 años”, investigación que estudia la causa-efecto que se producen entre un trabajo en atención, mediante una intervención en atención visual, auditiva, interior e integral y la mejora de las aptitudes musicales medidas con el test de Seashore. Entre otras conclusiones, confirma la vinculación existente entre música y atención, viendo en sentido inverso al estudio realizado, cómo la educación musical puede contribuir a la mejora de la atención.

Tafari (2006) parte de la hipótesis de que todos los niños pueden aprender a cantar correctamente, siempre que la música esté presente en su entorno desde el sexto

---

<sup>15</sup> Bullock y Farnsworth.

<sup>16</sup> Guioford, Test de Vaughan, Test de Webster, Test de Gorder.

mes de la vida prenatal y que desde su nacimiento se dedique un tiempo específico, de forma sistemática, al canto y la audición musical. Además requiere el cuidado preciso de la entonación y que el niño se sienta motivado en su canto desde el inicio de esta expresión. Mediante el “Proyecto inCanto” realiza un estudio y descripción de proceso evolutivo de las capacidades musicales de los niños en la primera etapa infantil a través de las relaciones que se establecen con el entorno familiar.

### **2.3.2. El oído musical.**

El correcto funcionamiento auditivo es fundamental en la voz cantada. El oído escucha las cualidades de su voz: si es precisa en afinación, si tiene la intensidad deseada, si está bien colocada, etc. Para cantar es necesario tener una audición perfecta, y sobre todo, tener lo que se llama buen oído, es decir, un oído musical. Sin embargo, en la práctica no es fácil el control de la voz a través del propio oído, debido a que el sonido nos llega por vía aérea en pequeña proporción, y al ser propagado por las cavidades de resonancia de la cara y del cráneo, es percibido en su mayoría por vía ósea. Esto hace que el timbre de la persona que habla o canta, sea diferente del escuchado por sus auditores desde el exterior. Para Canuyt (1958: 34) “el papel del oído es primordial en la enseñanza del canto y de la dicción”. El alumno registra los sonidos emitidos por el profesor, escucha la música y controla los sonidos por él producidos.

Según Tomatis (1990: 83) el acoplamiento extraordinario de la audición y de los órganos de la voz es uno de los logros más fantásticos de la naturaleza humana. El oído abandona su papel de mecánico detector para llegar a los más altos perfeccionamientos de un analizador incomparable. Como ya hemos visto, existe un paralelismo entre la audición y la fonación: “Del poder oírse nace la facultad de escucharse. Del poder de escucharse nace la facultad de hablar” (Tomatis, 1990, p. 83). Es el condicionamiento audio-vocal alcanza un mayor grado de sensibilidad en el canto. En sus experimentaciones sobre la audición en cantantes profesionales, Tomatis observó cómo la emisión de la voz y el canto variaba cuando se suprimía la audición de uno de los oídos en beneficio del otro; cuando se suprimía la audición del oído izquierdo, subsistía el control auditivo sobre la fonación, con ligeras modificaciones en la emisión



vocal y el cantante apreciaba gran facilidad para el canto. Por el contrario, el ensordecimiento del oído derecho hacía desaparecer las cualidades vocales del cantante y de interpretación musical.

Las conclusiones obtenidas gracias a estas y otras experiencias indujeron a este autor a pensar considerar la existencia que existía un oído preferencial, al que denominó oído rector, destinado a ejecutar unas funciones de control más particulares y precisas que ejercen influencia en el lenguaje y en el canto. Hablar de oído rector es admitir la existencia de un oído con un papel predominante como prolongación del concepto de lateralidad corporal.

La música tiene un significado que se comunica de algún modo a los que la interpretan y a los que la escuchan. Por un lado, el significado musical se basa en el contexto de la obra misma y en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical. Pero además, la música comunica también significados que se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter. Tanto los significados abstractos de la música, como los significados referenciales no son naturales o universales, sino que dependen del aprendizaje (Meyer, 2001). Mediante la educación auditiva podemos estimular, conducir y desarrollar el funcionamiento del órgano del oído, pues la audición una de las bases esenciales de la musicalidad que el individuo desarrolla desde niño. Willems (2001: 45) enfoca la enseñanza auditiva en un triple aspecto: en primer lugar la receptividad sensorial que hace referencia a la sensación auditiva y a la memoria fisiológica, seguida de la sensibilidad afectiva auditiva que comprende los estados volitivos, emotivos e imaginativos y finalmente la percepción mental y cognitiva, equivalente a procesos de reflexión y evaluación.

En la práctica, el desarrollo auditivo concierne a estos tres elementos indisolublemente unidos en la experiencia musical que es, ante todo, global. Aunque por razones pedagógicas se disocien estos elementos y trabajen cada uno de ellos por separado, no hay que perder de vista que todos ellos deben desarrollarse de forma equilibrada para que un músico tenga una audición perfecta: pasiva, activa y creadora.

La formación auditiva pretende alcanzar una audición consciente, analítica, que no debe concebirse como una formación aislada, sino todo lo contrario. Kühn aboga por la interacción entre actividades: oír, cantar, tocar y escribir. Considera que la captación que se hace mediante el canto –ejecución con el propio organismo– “favorece del modo más sólido y decisivo la representación interna del sonido y de la audición” (Kühn, 1994: 17). Malbran (2007) compara el desarrollo de la audición para los músicos con el desarrollo visual para los artistas plásticos, aunque opina que el desarrollo auditivo no ha evolucionado en los últimos tiempos de la misma manera que la educación musical profesional. Considera que una de las causas concretas es el predominio otorgado al oído absoluto como condición casi necesaria para un músico. Sin embargo las dificultades que muestran estos sujetos ante la utilización de fuentes sonoras desconocidas, las secuencias armónicas o las microvariaciones de altura en la emisión vocal, ponen de manifiesto la necesidad de desarrollar la audición melódica relativa, la audición armónica y la memoria musical. También haremos referencia al trastorno conocido como “amusia congénita”, padecida por aquel individuo “que sin ningún padecimiento neurológico ni lesión cerebral aparente es incapaz de reconocer ni diferenciar dos melodías muy familiares, ni discriminar la mayor o menor altura de dos tonos sucesivos” (Arias, 2007: 70) que deriva en la incapacidad de cantar.

### **2.3.3. Cualidades sonoras de la voz.**

La constitución de la voz depende de la anatomía de la laringe y de los resonadores fundamentalmente como ya hemos visto, pero también influyen otros factores como los hereditarios, genéticos, temperamentales, ambientales y culturales del cantante (Molina, Fernández, Vázquez y Urra, 2006). Cuando hablamos de voz hablamos de sonido, y para su adecuada comprensión debemos acudir a los preceptos de la Física Acústica, que es la ciencia que estudia el sonido, su producción y todo lo relacionado con el sonido. La voz es un sonido compuesto que podemos analizar a la luz de sus parámetros.

- La altura depende de la frecuencia de la vibración y sus variaciones determinan que los sonidos sean agudos o graves. La voz masculina se sitúa entre los 123

Hz. y los 524 Hz. con excepción de los contratenores y sopranistas que en el registro de falsete pueden alcanzar los 1396 Hz. de las voces femeninas. Estas voces tienen una extensión que oscila entre los 165 Hz. y los 1396 Hz. La amplitud de la vibración es mayor en las notas graves que en las agudas. En la voz de falsete los repliegues vocales no llegan nunca a ponerse completamente en contacto.

- La intensidad que varía según la amplitud de la onda vibratoria confiriendo fuerza o debilidad al sonido. Está determinada por la presión aérea en el cerramiento glótico. Los repliegues vocales se separan y juntan siempre en toda su extensión y de forma simétrica. El tiempo de contacto parece aumentar con la intensidad del sonido, es decir, cuanto mayor es la fuerza del sonido más tiempo permanecen los repliegues vocales juntos.
- El timbre es la cualidad que permite distinguir dos sonidos de igual altura e intensidad, pero de distinta procedencia y depende del grado de complejidad del movimiento vibratorio que origina el sonido. Es algo sutil e indefinible que hace que dos voces al cantar la misma nota, conserven su individualidad y se mantengan inconfundibles, es la personalidad de cada voz. El timbre de la voz humana depende de la constitución del cuerpo, en esencia de la constitución de las cuerdas vocales, de su manera de vibrar y también de la forma de las cavidades de resonancia, cuyo movimiento modificará el timbre del sonido producido. Las cavidades del tubo vocal se modifican a requerimientos del tono emitido por la faringe. Regidor (1977: 65) distingue el timbre vocálico –distinto para cada vocal y que depende de la conducta fonatoria adquirida– del timbre extra-vocálico que es el mismo para cada individuo según su constitución anatómica. En la voz cantada la noción de timbre comprende a su vez otras cinco cualidades:
  - Color: según la técnica vocal que empleemos obtendremos una voz de diferente color, así pues, si la emisión es abierta, obtendremos una voz clara, y por el contrario una emisión cubierta tendrá como resultado una voz oscura. Este matiz en general de la emisión vocal se denomina eufonía. La utilización de las cavidades de resonancia posibilita al

cantante obtener un abanico de timbres desde el claro al oscuro, otorgándoles opacidad, brillantez y estridencia.

- **Volumen:** es la capacidad del sonido emitido para llenar el espacio. En general el volumen de la voz es proporcional a la intensidad del tono fundamental y a la gravedad tonal, pero no es exactamente lo mismo, pues también es el resultado de una apropiada emisión sonora. Así pues, depende de la intensidad del sonido fundamental que crece y decrece, por lo que se pueden clasificar las voces en pequeñas y en voluminosas. El efecto de alejamiento nos presenta las voces oscuras como más voluminosas y al contrario.
- **Espesor:** las voces pueden ser espesas o débiles, esta cualidad tiene su origen en el volumen de las cavidades buco-faríngeas, cuanto más aumentan los diámetros transversales de los pabellones de resonancia, mayor será el espesor otorgado a una voz.<sup>17</sup>
- **Mordiente:** se refiere al brillo y esplendor de una voz. Es una cualidad dada por la riqueza en los armónicos.<sup>18</sup>. Se habla de voces timbradas cuando poseen un brillo especial en todas las vocales, causado fisiológicamente por una excelente tonicidad laríngea, que implica firmeza en la unión del esfínter glótico, es decir, por el grado de contacto de los repliegues vocales durante la fonación. Este contacto es independiente de la voluntad del cantante, y cuando es excesivo puede ser perjudicial, además de dar la sensación de dureza. Por otro lado, cuando faltan estos armónicos se dice que la voz es sorda. Se puede estimular por el tono afectivo del cantante al interpretar una obra.
- **Vibrato:** El Vibrato es la variación de frecuencia y de intensidad que se produce en la voz, alrededor del sonido fundamental, a la cadencia de 5 a 8 veces por segundo, que corresponde físicamente a una modulación periódica sinusoidal de la frecuencia fundamental (Marqués, García-Tapia, Ruba, Fernández y Uzcanda, 2006). Estas modulaciones deben ser

---

<sup>17</sup> Intensidad promedio de las frecuencias 100 a 2.400 Hz.

<sup>18</sup> Intensidad entre 2.400 y 3.500 Hz.

ligeras e idénticas en cada frase del vibrato. En la intensidad de la voz, la variación oscila entre 2 y 3 dB y en la frecuencia en un cuarto o medio tono. El vibrato aparece cuando el cantante apoya la voz y da naturalidad y expresividad al sonido vocal. Las voces infantiles no presentan vibrato, aunque pueden adquirirlo con el entrenamiento vocal, sobre todo después de la muda. Con el estudio, el vibrato puede variar en frecuencia y en amplitud y está provocado por la contracción de todos los músculos del órgano fonador, incluidos los músculos respiratorios. Esta contracción, cuando es muy fuerte, determina un temblor muscular con unas oscilaciones de tensión que pueden oscilar de 6 a 13 veces por segundo, un vibrato no controlado puede conducir al temblor vocal. Las variaciones de frecuencia se exageran durante la expresión de sentimientos dramáticos y son más discretas en los matices tiernos o delicados, es decir que el vibrato depende más de los estados emotivos del cantante que de la técnica vocal propiamente dicha.

Todas estas cualidades reunidas conforman la voz del cantante y también su personalidad vocal, lo que afecta al repertorio y las posibilidades expresivas del cantante y están sujetas a las variaciones que experimentan los gustos del público.

#### **2.4. Edad para comenzar a cantar.**

Prácticamente todos los maestros de canto se preguntan sobre la edad en la que se puede comenzar a cantar y de la misma manera encontramos la respuesta unánime de que nunca es pronto para comenzar a cantar; la emisión vocal, en especial la producción rítmica y la melódica es utilizada por los niños desde sus primeros años. Para Mansión (1947) los niños a los que les gusta cantar y lo hacen de la forma natural con la que se canta en la infancia, deben estudiar técnica vocal como estudian cualquier otra disciplina. En la actualidad se considera conveniente que este aprendizaje se realice de forma lúdica, desarrollando primeramente su gusto musical. Es imprescindible aprender a cantar, impostando su voz infantil y comprendiendo el mecanismo de la respiración, a fin de no forzar ni cansar su instrumento. El estudio del canto en sus comienzos debe

reducirse a breves periodos de tiempo, asimilando progresivamente los principios de la técnica vocal, que además favorecen el desarrollo físico y fortalecen su personalidad. Las voces adecuadamente conducidas desde la infancia se desarrollan sin dificultad y se expanden de forma natural.

Esta situación óptima para el aprendizaje no excluye la posibilidad de comenzar el entrenamiento vocal en la edad adulta; cuando los órganos vocales están completamente desarrollados y son guiados por la voluntad de aprender, puede dar resultados sorprendentes. En edad más avanzada también se puede estudiar canto para mejorar su voz o reeducarla y sin duda constituye una magnífica oportunidad de practicar una afición artística.

## **2.5. Evolución de la voz.**

El cuerpo experimenta diferentes cambios a lo largo de la vida que obedecen a los factores de desarrollo así como la personalidad del individuo, que también se ve modificada por los sucesos y experiencias vitales. La voz acompaña este desarrollo y también sufre una transformación en sus características y cualidades.

### **2.5.1. La voz infantil.**

El primer grito del niño tiene una tonalidad media entre 440 y 500 Hz., que se corresponden en la escala musical con la nota La<sub>3</sub>, con una intensidad entre los 80 y los 90 dB., el timbre es pobre en armónicos, con predominio de frecuencias agudas. El niño desde el momento de su nacimiento produce sonidos que, gracias a la modulación y entonación, son perfectamente comprendidos por la madre. Su voz es aguda, penetrante, chillaba para expresar sus necesidades y lo hace continuamente sin que su voz se resienta de tal emisión que significaría un gran sobreesfuerzo para un adulto. La voz velada del niño de pecho es un signo patológico, una señal de alarma cuyo valor es bien conocido entre los especialistas (Canuyt 1958). La laringe del recién nacido tiene un tamaño aproximadamente de un tercio de la laringe de una mujer adulta, midiendo los pliegues

vocales aproximadamente 4.5 a 5 milímetros. La posición alta de la laringe, con el borde libre de la epiglotis que se sitúa muy próximo al velo del paladar, hace que el modo respiratorio sea nasal de manera exclusiva y casi obligatoria hasta la edad de 4 a 6 meses. Poco a poco, los iniciales sonidos agudos emitidos por el lactante, que responden inicialmente a manifestaciones reflejas ante los estímulos vitales, irán diferenciándose para pasar desde el balbuceo al juego silábico y hasta la emisión de las primeras palabras hacia el año de vida. La posición de la laringe en el cuello desciende progresivamente con el desarrollo del niño hasta la pubertad, época en la que alcanza su posición definitiva (Molina et al., 2006: 31-43).

El medio acústico es absorbido por la infancia de tal manera que en sus primeros años quedan marcados por la fonética de la lengua materna. La forma de hablar que perciben, las sonoridades que repiten más tarde, cuando comienzan a dominar el lenguaje, condicionan su forma de emitir con características que no sólo delimitan las diferentes lenguas, sino un mundo de matizaciones que también se darán en el canto. Así es que el niño cuya madre tenga la voz enronquecida o padezca otros problemas de fonación, es fácil que haga propios aquellos defectos por imitación. Ello hace imprescindible una formación y una calidad de voz de los primeros instructores de los niños y en los enseñantes de canto infantiles de escuela o centros que promueven actividades artísticas entre los pequeños. El niño aprende por imitación y la responsabilidad de sus modelos es muy grande (Alió, 1993).

Hacia los tres años la frecuencia fundamental se estabiliza alrededor de los 318 Hz. Los niños sobre todo en sus primeros años de vida tienen la voz bastante resistente; pero a medida que aumenta la edad del niño y su laringe se va desarrollando, la voz se vuelve más frágil y delicada. La voz del niño está influenciada por su temperamento; una voz débil muestra un niño tímido y una voz fuerte muestra un niño despierto e inquieto (Molina et al., 2006). A medida que el niño crece, la laringe aumenta de tamaño y sus cavidades de resonancia lo hacen paralelamente, desarrollando la voz infantil en extensión. Entre los cuatro y los seis años la extensión es inferior a una octava. La frecuencia fundamental a los siete años desciende situándose alrededor de los 250 Hz. (Si<sup>2</sup>-Do<sup>3</sup> en la escala musical). A los siete años la frecuencia fundamental es de

295 Hz. para las niñas y 268 para los niños, estableciéndose así ya una diferencia entre la voz de la niña y la del niño. Hacia los ocho años, la voz cantada se extiende a dos octavas aproximadamente.

La voz en el niño es una forma de expresión emocional y su mundo, tanto familiar como escolar, está lleno de gritos, chillidos, risas y llantos muy intensos, que es necesario controlar. La manifestación vocal está íntimamente unida a la manifestación corporal y emocional que se deben valorar y educar también en conjunto.

### **2.5.2. La voz en la adolescencia.**

La voz va a adquirir una gran importancia en la etapa de la pubertad y adolescencia (10 a 17 años), etapa en la que la voz, fundamentalmente la masculina, sufre cambios significativos. El crecimiento de la laringe presenta particularidades que no se encuentran en otro órgano humano, pues durante la infancia crece relativamente poco con relación al desarrollo total corporal; al llegar a la pubertad, en la mayoría de los casos aumenta bruscamente y adquiere el tamaño adulto (Perelló et al., 1976). Es evidente por tanto, la estrecha relación que existe entre este cambio y la madurez sexual. La edad en la que se presenta es variable, aunque en la actualidad se observa que el inicio de la muda se presenta de forma más precoz, de la misma manera que aumenta la estatura de las nuevas generaciones.

En la época de la muda aparecen algunas transformaciones como el aumento del cuello en anchura y longitud, musculatura cervical desarrollada. Hacia los 13 años la laringe inicia un crecimiento que culminará con la adquisición del registro de voz de un hombre adulto; la voz se hace más grave, su frecuencia desciende en una octava mientras que la laringe aumenta en todas sus dimensiones. Las cuerdas vocales del niño no sólo se diferencian de las del adulto en el tamaño (6-8 milímetros en el recién nacido frente a los 8-10 milímetros del adulto) sino también en la propia estructura histológica y características anatómicas de las mismas. En el recién nacido carecen de ligamento vocal, estructura que supone un estrato intermedio entre la superficie de la cuerda o mucosa y el músculo vocal, que tiene gran importancia funcional en lo que a la fonación se refiere. Su ausencia supone una mayor susceptibilidad a los microtraumatismos y a la



formación de nódulos vocales (Molina et al., 2006.). Los repliegues vocales crecen en longitud alrededor de 1 cm. en los niños y de 3 a 4 mm. en las niñas (Perelló et al., 1976). Éste mismo crecimiento hace que se forme la prominencia laríngea o nuez de Adán más visible en el hombre y esta transformación dura en general de 6 meses a 1 año. La muda se acompaña de cambios hormonales que conllevan manifestaciones afectivas, psíquicas y sociales. Durante este periodo la voz hablada desciende una octava y provoca en el adolescente cambios repentinos e involuntarios del tono de la voz que se escuchan en forma de fallo, ruptura, inseguridad y emisión brusca de notas muy agudas o gallos.

En el caso de las niñas, este proceso se presenta antes y es mucho más sutil, ya que la frecuencia de la voz desciende tres o cuatro semitonos en la altura tonal, adquiriendo con el paso de los años la madurez expresiva propia de una mujer adulta. La altura promedio baja una tercera, siendo este cambio poco perceptible, al igual que las modificaciones en el timbre (Molina et al., 2006: 31-43).

Corredera (1949: 40) opina que como consecuencia de la muda, durante este periodo la voz se hace ronca, apagada, sin justeza, incierta y cuando se empieza a hablar o a leer o se desea elevar el todo, frecuentemente se producen sonidos discordantes, sumamente desagradables al oído, hasta que el niño consigue regularizar la voz y hacerla medianamente aceptable. Este autor consideraba necesario respetar el periodo de la muda, evitando el cansancio vocal. No se debía permitir al niño intervenir en los cantos de tonalidad elevada que cubría perfectamente antes de la muda, eliminándolos como solistas de los coros y autorizándoles a cantar sólo a media voz. Se debía procurar que el niño no esforzara la voz tanto en sus actividades escolares como en el ambiente familiar o en el ocio, aportándole el apoyo y atención necesarias que requiera su nueva situación vocal. Sin embargo, actualmente los coros adolescentes abordan el canto teniendo en cuenta las características de su edad.

También se puede presentar en los varones, tres situaciones de muda anormal: a) ausencia de muda o voz eunucoide, cuando el púber con laringe normalmente adulta no adopta el modo vibratorio pesado y habla con una voz aguda; b) muda prolongada, que supera los 18 meses de duración, cuando utiliza sus dos registros vibratorios alternativamente, a una octava de diferencia, percibiéndose externamente como si se

tratara de dos personas diferentes, una con voz grave y otra con voz y risas agudas; y c) muda incompleta cuando se presentan voces a medio camino entre los registros de voz masculina y femenina (Casado y Pérez, 2009: 99).

### **2.5.3. Voz adulta y declive de la voz.**

Para algunos autores (Perelló et al. 1982), el máximo esplendor de la voz se sitúa entre los 20 y los 45 años, pues a partir de los 50 años la voz empieza a perder su belleza y cualidades. Sin embargo debemos tomar estas edades de forma flexible, ya que las condiciones de vida en nuestra sociedad han mejorado considerablemente y ha aumentado la longevidad. Aunque estas cifras se refieren a cantantes profesionales, por analogía podemos hacerlas extensibles a todas las voces en general. Tulón (2000: 41) señala “la destonificación muscular general y el endurecimiento de las articulaciones como causas que pueden afectar, en mayor o menor grado la calidad de la voz”, aunque son más resistentes a este proceso degenerativo las voces que han cultivado la técnica vocal. En este periodo se pasa por una segunda muda llamada tardía, menos acentuada en el hombre y que se considera la verdadera muda de la voz femenina. Ocasionalmente la menopausia puede provocar trastornos vocales, llamados gerifonías, debido a la disminución de los estrógenos y el aumento de los andrógenos, que tiene como consecuencia la agravación del tono de la voz (Jackson-Menaldi, 2005).

### **2.5.4. La voz senil.**

Se habla de voz senil cuando se hace referencia a la voz producida a partir de los 60 años. Sin embargo y contrariamente a la creencia popular, la vejez es un fenómeno biológico que se inicia en edades muy tempranas (en la tercera década de la vida) que no significa enfermedad, de hecho puede modificarse, preverse y compensarse. El declive de la voz y su consiguiente deterioro se conoce como presbifonía y que debe ser contemplada desde el plano preventivo de la educación vocal (Fernández, Ruba, Marqués y Sarrasqueta, 2006). En España es notorio el progresivo envejecimiento de la población que, en su mayoría, mantiene una vida activa, si no en el ámbito laboral, sí en el personal. Esta situación invita a prestar una especial atención a

las características de esta voz que no se hacía con anterioridad. El estudio del envejecimiento vocal es el resultado de la interrelación entre el componente genético, el organismo individual y el ambiente en el que se desenvuelve el individuo.

El declive de la voz presenta unos síntomas en todos sus parámetros: el timbre de vuelve opaco y pierde armónicos, disminuye la intensidad en los fuertes y se reduce la extensión de la tesitura; la voz comienza a temblar ligeramente; la respiración se acorta y se desafina con frecuencia. Sin embargo Canuyt (1958) afirma que generalmente los sonidos comienzan a alterarse alrededor de los sesenta años y las transformaciones vocales se explican fácilmente por las alteraciones que la edad avanzada provoca en los órganos fonadores. La caja torácica se endurece y se espesa, los músculos disminuyen su tono, las articulaciones se vuelven rígidas y las mucosas de las vías respiratorias pierden elasticidad. En estas condiciones, el juego de los mecanismos de los aparatos respiratorio, fonador y resonador se ve obstaculizado y disminuido, con lo que se llega a una debilidad cada vez más pronunciada de la voz. Se conoce como disfonía del anciano aquella para la que no se encuentra más causa que el proceso de envejecimiento. Se producen además, cambios psicológicos, de reconocimiento, de memoria inmediata y alteraciones motoras. Por estos motivos, la duración de la voz es relativa, varía con cada individuo y depende de la utilización de técnica vocal, de la salud general del cantante y de la higiene de la voz que observe. Según algunas investigaciones (Moreno, Álvarez, Bejarano y Pulido, 2010), la voz en el adulto mayor presenta los cambios acordes con la edad y algunas diferencias en cuanto a los parámetros perceptuales con relación al género de los participantes.

## **2.6. La clasificación de la voz.**

A través de los estudios y experiencias realizadas sobre cantantes de distintas tipologías vocales, se ha pretendido buscar características particulares para cada grupo a fin de definir y diferenciarle de otro (Regidor 1977). Los resultados obtenidos de estas investigaciones han sido también diversos y deben de ser tenidos en cuenta con un sentido meramente orientativo, ya que en realidad, la gran cantidad de excepciones que existen en cada grupo, resta rigor científico y credibilidad. Por una parte, cada voz es

particular, producto de diferentes factores que no se presentan en un estado puro y único y por otra parte, una misma voz puede evolucionar con el tiempo y variar sus características con la edad.

Clasificar una voz es designar la categoría a la que pertenece y es una de las tareas más difíciles y delicadas por la trascendencia que conlleva para el cantante, pues de ello depende la saludable y estética utilización del aparato vocal así como la elección del repertorio que se va a interpretar. Una voz mal clasificada, que presenta unas determinadas características, fruto de la individualidad que le otorga su anatomía y fisiología, si intenta obtener los resultados propios de otro tipo de voz, no solamente forzará su aparato vocal al que a la larga ocasionará trastornos, sino que se sentirá inseguridad en el canto. La catalogación se hace en general sobre la base del timbre vocal, la tesitura y los caracteres físicos y morfológicos del cantante. Las voces, esencialmente las profesionales, se clasifican en atención a diversos factores teniéndose en cuenta los factores de tipo anatómico (talla, dimensiones de las cuerdas vocales, fuelle pulmonar, etc.), o factores acústicos (altura de la tos sonora, pasaje de la voz, altura de la voz hablada) o musicales (atendiendo al repertorio). Aquí hacemos referencia a las clasificaciones de la voz que a lo largo del tiempo se han enunciado en base a diversos criterios y factores. Aunque la mayoría de las denominaciones han surgido de forma artificial, siguiendo observaciones y preferencias particulares; algunas carecen de una base rigurosa, lo que provoca en la práctica un desuso de gran parte de ellas. La mayoría de los autores exponen en los métodos sus diversos puntos de vista, no existiendo coincidencia en sus opiniones tanto en las propiedades que definen cada grupo vocal, como en los límites que las acotan. Hacemos referencia en este apartado a diferentes clasificaciones que se han acuñado a lo largo del tiempo (Regidor, 1977; Perelló et al., 1982):

- A. Clasificación sexual, diferenciando entre las voces femeninas y masculinas, en base a las diferencias anatómico-fisiológicas, añadiéndose la voz infantil como una propiedad transitoria y la voz asexual.
- B. Clasificación por la extensión, según los extremos entonados en la vocalización. Para la extensión de la voz es el conjunto de notas que puede emitir en su

totalidad una persona dada. En un adulto, la extensión normal de la voz cantada es de dos octavas, aunque en los cantantes profesionales puede ampliarse y, abarcar, e incluso superar, tres octavas (Canuyt, 1958).

- C. Clasificación por tesitura. La tesitura de la voz cantada es un concepto más restringido, referido a la parte de la gama vocal en la que se puede cantar con plena sonoridad, sin esfuerzo y de forma ágil: Soprano, Mezzosoprano y Contralto para las voces femeninas y Tenor, Barítono y Bajo para las voces masculinas. Estas categorías resultarán insuficientes para las exigencias del arte lírico, que en el siglo XIX hace florecer diversas subdivisiones dentro de cada categoría, (por ejemplo bajo cantante, profundo, soprano dramática, lírica y ligera). Con el tiempo se mezclarán estas categorías con distinciones tímbricas, de color de voz con otras consideraciones de extensión tonal.
- D. Clasificación por la calidad de su color en claras u oscuras o por su timbre en coloratura o ligera, dramática, lírica, etc. La calidad del color de la voz puede utilizarse como punto de partida para su acomodación.
- E. Clasificación por la constitución corporal, pues de las dimensiones y forma general del individuo depende la estructura específica de su aparato vocal, proporciones que aumentan tras realizar ejercicios de vocalización (Fernández Garci, 2008). Podemos incluir las clasificaciones que atienden al estudio y medición de las partes que integran el aparato vocal:
- F. Clasificación por la cronaxia del nervio recurrente. Clasificación que busca una certeza científica, defendida por Husson y Garde principalmente. Se entiende cronaxia de un axón (parte de la neurona con forma de filamento largo) el tiempo que emplea el impulso nervioso para propagarse un centímetro a lo largo del axón; siendo una fracción de milésima de segundo. Cuanto más rápido es un nervio, menor es su cronaxia y viceversa. Esta clasificación ha sido rechazada por aquellos que niegan la teoría neurocronaxica de la fonación.
- G. Clasificación por el temperamento, ligada al tipo morfológico, hace referencia al temperamento, en base a la afectividad, predisposición y conducta observada en el individuo.

- H. Clasificación por el pasaje de la voz, buscando la situación donde se encuentran las notas de paso entre los registros vocales. Determina la frecuencia óptima para realizar el pasaje; a diferencia de otras clasificaciones que deben ser realizadas por médicos especialistas, ésta corresponde al Maestro de Canto, ya que se realiza la clasificación gracias a su percepción auditiva y experiencia pedagógica.
- I. Clasificación por el tono medio hablado, tomando como referencia la “nota preferida”, en el tono de voz utilizado en conversación. Suele ser uno de los primeros indicios manejados a la hora de clasificar una voz.
- J. Clasificación por la intensidad vocal, atendiendo a la potencia de voz que se calcula de acuerdo con los armónicos de emisión, los armónicos agudos se propagan mayormente en línea recta. Esta clasificación surge a mediados del siglo XIX, y distingue entre cantantes de gran ópera, ópera, opereta, ópera cómica, de concierto, etc.
- K. Clasificación por el estilo: en la misma época se agregan las distinciones de uso, refiriéndose al repertorio interpretado preferentemente así pues Mozartiana, Wagneriana, etc.).
- L. Algunas voces no se agrupan en las grandes divisiones, aunque sus características excepcionales se tipifican bajo su nombre.

Aunque la mayoría de los autores incluyen un apartado a la clasificación vocal, debemos resaltar el recorrido pedagógico que Reverter (2008) realiza por la voz cantada; un profundo y riguroso examen de las voces y estilos interpretativos desde principios del siglo XIX, en su publicación “El arte del canto. El misterio de la voz desvelado” donde se analiza e ilustra profusamente (prácticamente 100 muestras), las diversas voces de los cantantes solistas.

## **2.7. La higiene de la voz.**

Podríamos resumir este apartado con un dicho popular: más vale prevenir que curar. Si es importante aprender a cantar y disfrutar de una bella voz, también lo es su

conservación el mayor tiempo posible con las cualidades alcanzadas intactas. Como señala Tulón (2000: 44) “la voz normal es muy resistente si se conserva la mecánica original; si no se establece ningún mal hábito; si ningún elemento perturbador altera la tonicidad muscular de los repliegues vocales, el equilibrio de la mucosa, el equilibrio psicológico, etc.”.

Cuidar la voz para evitar contraer enfermedades es más positivo que tratar la voz dañada, porque conlleva una reeducación vocal costosa y prolongada en el tiempo. Es necesario por tanto, observar un cuidado del aparato vocal y del cuerpo en general adecuado. Una voz bonita requiere un cuerpo sano, debiendo poner especial atención en aquellos órganos que intervienen directa o indirectamente en la producción de la voz. El examen médico previo al inicio de los estudios de canto es requisito imprescindible para el futuro cantante profesional y muy aconsejable para los cantantes aficionados. En su mayoría, éstos no son conscientes del estado de su propia voz, en particular de sus órganos fonatorios y del esfuerzo que el canto va a suponer para ellos, máxime si no tienen los conocimientos técnicos indispensables.

La higiene de la voz abarca comportamientos y actitudes muy diversas que el cantante debe observar o evitar, ya que el aparato vocal es muy amplio. La importancia radica precisamente en este punto. Así como no está en nuestra mano transformar la disposición genética o constitución anatómica con la que nacemos, sí que es posible modificar nuestras costumbres para favorecer la salud general. Sobre su importancia y conveniencia, prácticamente son de la misma opinión todos los autores consultados, ya que los órganos del cuerpo trabajan solidariamente, la actividad individual repercute, para bien o para mal, en el conjunto. En este sentido, la mayoría de los autores ofrecen una serie de consejos orientados al cuidado la voz hablada y fundamentalmente a la voz cantada, que se pueden organizar en dos bloques que desarrollamos a continuación y un tercero que se refiere a la etapa infantil.

### **2.7.1. Con respecto a la salud en general.**

En este bloque se recogen las conductas que favorecen la adquisición de hábitos que inciden positivamente en la salud del individuo en general, repercutiendo en

la salud vocal. Se trata de llevar una vida sana en general, en la que se practique algún deporte de forma regular y adecuada al individuo, el contacto con el campo, al aire libre. La buena alimentación requiere una ingesta ligera, que favorezca el trabajo del aparato digestivo, exento de grasas, condimentos fuertes, alcohol, tabaco, café, té u otros excitantes, y de aquellos alimentos que dificulten el trabajo del aparato digestivo. Se debe atender a las vías olfativas, pues la inhalación de perfumes, lacas y aromas florales pueden ser perjudiciales, tanto como los ambientes con humo, polvo o sequedad excesiva. Igualmente importante es vigilar y educar las todas las vías de eliminación, cutánea, intestinal y urinaria. Se debe procurar mantener el equilibrio psicológico y espiritual, ya que las preocupaciones, contrariedades, discusiones, envidias, ambición desmedida, son más perjudiciales para la salud que otras incorrecciones. Descansar, respetando el sueño regular y suficiente.

### **2.7.2. Con respecto al uso de la voz.**

Continuamente se hace uso de la voz, se habla y se canta, pero rara vez el individuo se detiene a reflexionar sobre este uso y su idoneidad. Generalmente se acepta que para cantar bien es necesario aprender; en cambio para el estudio de la voz hablada no parece indispensable y su estudio reglado es prácticamente inexistente con excepción, claro está, de aquellas profesiones basadas en la locución (actores de interpretación y doblaje, presentadores o locutores). Cada individuo habla como juzga conveniente, con entonación demasiado elevada, muy grave o grita. En síntesis, muchas personas abusan de su órgano vocal y fatigan su voz porque no aprendieron a servirse de ella. Además de ser un recurso de comunicación para el hombre, la voz también constituye un instrumento laboral, en mayor o menor medida. La mayoría de los individuos no son conscientes de la implicación que la voz tiene en el ejercicio de sus funciones (profesores, abogados, representantes, etc.). Canuyt (1958: 80) aconseja educar vocalmente a los niños, siendo este un aspecto descuidado de su formación, debido al desconocimiento que los docentes tienen de la voz y su falta de instrucción.

En efecto, para el profesorado es imprescindible el uso continuado de la voz. Centeno (2011) en su Tesis Doctoral “Factores de riesgo y de protección frente a los



tratamientos foniátricos en el profesorado de Castilla y León del ámbito de la enseñanza obligatoria y universidad” describe y analiza los factores de riesgo y de protección frente a la alta prevalencia de los trastornos de la voz en el profesorado, tanto en el ámbito de la Enseñanza Obligatoria como Universitaria. Un porcentaje muy alto de este profesorado no ha recibido ningún tipo de educación vocal, ya que no es una materia contemplada en los planes de estudios de las especialidades de maestro ni en los actuales Grados de Educación. Este autor ha observado también que en el caso de haber recibido entrenamiento vocal la mayoría lo hace por indicación terapéutica, por este motivo alerta acerca de la necesidad de un plan formativo y preventivo de la problemática vocal mediante la educación previa y continuada del profesorado. También ha suscitado el interés de otros investigadores como Nuño y Alves, en “Problemas de la voz en el profesorado” (1996) o Martorell, Gassul y Godall, en “La educación de la voz y la salud vocal en la formación de los maestros” (2000), que propugnan, como parte del tratamiento, proporcionar información al sujeto sobre sus costumbres vocales para poder identificar y eliminar las conductas perjudiciales, reeducar la respiración, entrenar la relajación y desarrollar la impostación vocal. Escalona (2006 a y b) diseña un programa integral para la protección de la voz en los docentes, que abarca la capacitación del profesorado para preservar la voz, medidas de protección, vigilancia médica, medidas ambientales, etc. En el mismo sentido Larrea (2013) mantiene que la falta de formación es la principal causa de problemas vocales en los docentes, que sitúa esta ocupación como una profesión de alto riesgo vocal.

Mención especial debemos hacer del esfuerzo realizado por los maestros que imparten la música; utilizan continuamente su voz alternando la emisión de voz hablada y la cantada, pues el maestro está obligado a aportar ejemplos en cada lección, cantando o canturreando. Es una fatiga constante si no está preparado técnicamente para ello, pues además debe a cada momento interrumpir al alumnado y explicarle con la voz hablada el error que acaba de cometer, indicándole con la voz cantada el modo de corregirlo. Es posible que la afonía del docente responda a la falta de motivación que observa en el alumnado; Abril (2008) considera que se produce como respuesta, somatizando la renuncia a la posición o lugar que le fue asignado socialmente.

Para su conservación, es imprescindible utilizar la voz en su justa medida, administrándola, sin ejercitarla durante un tiempo excesivo, con demasiada fuerza o repeticiones agotadoras. También es aconsejable no utilizar profesionalmente la voz hablada y cantada, ya que puede resultar perjudicial para la voz cantada. Siempre se debe prestar atención a los avisos que lanza el organismo ante la agresión vocal experimentada (Jackson-Menaldi, 2002). El cuerpo humano está expuesto a padecer alteraciones de la salud que deben ser adecuadamente tratadas por los especialistas médicos; se considera desaconsejable hablar en exceso o cantar cuando se padece alguna afección, aunque se trate de un catarro, resfriado o ronquera, ya que esta imprudencia puede ocasionar un mayor deterioro de la voz.

En cuanto a la higiene o cuidado vocal específico de los cantantes, Reynoso, Schroeder y Corral (2012) ponen de manifiesto la necesidad de concienciar a la población en riesgo sobre los cuidados que se deben procurar. Sus investigaciones revelan que el 86% de los cantantes estudiados (aspirantes y alumnos de primer ingreso a la Licenciatura Música con Orientación al Canto de la Escuela Superior de Música) nunca había realizado una revisión foniatría. Los que habían tenido estas exploraciones médicas se debía al hecho de presentar problemas foniatrícos con anterioridad e incluían dificultades al cantar y sensación de dolor. Además constataron que el 66,6% de estos cantantes había tenido síntomas de sobreesfuerzo, ninguno de ellos se había realizado una audiometría y todos ellos estaban expuestos a una situación de riesgo vocal (la mayoría de ellos reportaron entre tres y cuatro riesgos).

Estos autores analizan las principales conductas de riesgo y recopilan ochenta y cinco sugerencias brindadas por fonoaudiólogos, maestros de canto y psicólogos. Bañó (2003: 217) considera que maltratando el instrumento vocal o fatigándolo en exceso, comienzan en términos generales las patologías vocales. Califica de abuso vocal cuando se producen una serie de situaciones relacionadas con el canto, como cantar desconociendo la técnica vocal o utilizando una técnica inapropiada, cantar con la voz mal clasificada o con un repertorio inadecuado, forzar la intensidad en los agudos o sin control diafragmático, hablar en exceso o realizando esfuerzos físicos.

### **2.7.3. Prevención e higiene de la voz infantil.**

La familia ofrece al niño un modelo de relación, convivencia y un hábito en la emisión de la voz del niño, que queda marcado en sus primeros años de vida por la fonación utilizada por las personas con las que convive en casa, en el colegio y sobre todo por la madre. La imitación que el niño hace de las personas más cercanas es decisiva para el hábito fonador futuro, y su importancia nos parece una razón suficiente para la inclusión de este apartado aunque sea de forma somera, ya que existen “modelos” positivos y otros no tan acertados tanto en el ámbito familiar como en el educativo. Molina et al. (2006: 106) estiman importante detectar la existencia de estos factores de riesgo para la salud vocal en los niños, siendo necesario que se les enseñe a controlar sus conflictos emocionales, que aprendan a observar su propio comportamiento y a modificar sus respuestas coléricas refrenando sus chillidos, así como a conservar una adecuada hidratación.

Estos autores realizan una serie de consideraciones sobre la higiene de los niños dentro del ámbito familiar, siendo coincidentes en parte con las recomendaciones realizadas para los adultos y otras tendentes a evitar que adopten los ejemplos negativos de sus familiares. Además enuncian una serie de normas de higiene vinculadas directamente con el estudio y práctica musical, que hacen referencia a la responsabilidad directa de los profesores de lenguaje musical, canto y directores de coro: la necesidad de cuidar la técnica vocal de sus alumnos, elegir un repertorio adecuado a sus posibilidades vocales sin forzar en los tonos graves, trabajar la respiración de forma motivadora, cultivar la higiene auditiva mejorando las condiciones acústicas tanto de los espacios utilizados como en las actitudes de los niños, vigilar la posición corporal del niño y utilizarlo sin tensión, como un instrumento. Estos profesores deben constituir el mejor y más positivo modelo del alumnado.

### **2.8. Alteraciones en la fonación.**

En ocasiones, la voz se presenta alterada en una o varias de sus características; la tolerancia pública en general y la indiferencia hacia los problemas de voz hacen más difícil la identificación temprana de patologías vocales. En el ámbito de la salud, las

alteraciones vocales pueden mostrar diferentes niveles. Según la terminología de la OMS estos términos son definidos en la Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías (Marqués, Vázquez, Fernández y Gimeno, 2006) de la siguiente forma: se considera la enfermedad como una situación intrínseca que abarca cualquier tipo de enfermedad, trastorno o accidente. La deficiencia es la exteriorización directa de las consecuencias de la enfermedad y se manifiesta tanto en los órganos del cuerpo como en sus funciones (incluidas las psicológicas). Se trata de toda pérdida o anomalía de una estructura o función psicológica, fisiológica o anatómica. La discapacidad es la objetivación de la deficiencia en el sujeto, con una repercusión directa en su capacidad de realizar actividades, en los términos considerados normales para cualquier sujeto de sus características (edad, género,...). Estamos por tanto ante toda restricción o ausencia (debida a una deficiencia) de la capacidad de realizar una actividad en la forma o dentro del margen que se considera normal para un ser humano. La minusvalía es la socialización de la problemática causada en un sujeto por las consecuencias de una enfermedad, manifestada a través de la deficiencia y/o la discapacidad, y que afecta al desempeño del rol social que le es propio. Por tanto implica una situación desventajosa para un individuo determinado., consecuencia de una deficiencia o una discapacidad, que limita o impide el desempeño de un rol que es normal en su caso (en función de su edad, sexo o factores sociales o culturales).

### **2.8.1. Disfonías.**

Bajo el término disfonía se incluyen numerosas desviaciones de la fonación aunque, de forma generalizada, se denomina de esta manera a las alteraciones en la voz hablada. Desde que al final del siglo XIX se descubrieran diversas afecciones sin lesión visible (gracias al espejillo laríngeo de García) se han efectuado diversas definiciones y clasificaciones, más o menos valiosas, de las disfonías. En la actualidad se poseen las herramientas precisas para diagnosticar y valorar los trastornos de la voz, lo que a su vez permitirá plantear una adecuada estrategia dirigida al tratamiento de cada problema. Además se hace necesario conocer la severidad de la afección y la medida en la que el trastorno influye en la vida del paciente. Así pues, la mayoría de los individuos sienten la disfonía como una molestia vocal a la que no se da mucha importancia o simplemente

la forma de ser de su voz; sin embargo puede ser de vital importancia para los profesionales de la voz.

Tulón (2000) y Bustos (2000: 61) siguiendo la forma tradicional, definen previamente el concepto de disfonía como “una alteración de la voz que afecta a algunas o varias de sus características acústicas básicas: su altura, su timbre o calidad vocal o su intensidad” y la distinguen de la afonía que se produce cuando se pierde la voz a consecuencia de un estado agudo, generalmente inflamatorio. En este sentido Boone (1983: 51) afirma que estos trastornos de fonación se relacionan en su mayor parte con los “cambios de masa-tamaño de las cuerdas vocales mismas o con la falta de una aproximación –aducción óptima de las cuerdas”, que en ocasiones tienen causas funcionales, como hablar con un tono demasiado alto, o con interferencias estructurales que mantienen separadas las cuerdas como nódulos que crecen o pólipos que dejan la glotis abierta. Según Dinville (1996) perdura cierta confusión entre la disfonía orgánica y la disfonía funcional y Tulón (2000) se refiere a la dificultad que existe para clasificar las disfonías, y que hace en tres grupos, en orgánicas, emocionales y disfuncionales.

Para Jackson-Menaldi (2002: 245) la disfonía es un síntoma, “una alteración de la voz, que puede ir del simple abuso vocal hasta la pérdida de la eficacia vocal, e implica la falta de control de los mecanismos respiratorio, resonancia y proyección”, distinguiendo por las causas que la provocan entre disfonía orgánica y disfonía funcional. Las disfonías más frecuentes las encontramos entre los repliegues vocales: el nódulo “pequeña formación que se sitúa en el borde libre del primer tercio de uno o de ambos repliegues vocales” (Tulón, 2000: 61), que impiden el correcto cerramiento glótico, por tanto la fuga de aire lateral y que suelen presentarse bilaterales o en beso. El pólipo es “una formación blanda redondeada, unilateral que se origina frecuentemente en el mismo lugar que los nódulos” (Tulón, 2000: 62). El Edema de Reinke puede ocasionarse como consecuencia de un esfuerzo vocal y es “una acumulación de suero en el tejido submucoso del borde libre de repliegue vocal” (Tulón, 2000: 64). Estas patologías pueden requerir según su gravedad cirugía, y en todo caso, tratamiento fonoterapéutico.

Otras patologías comunes son la laringitis, proceso inflamatorio que afecta a la laringe, la disfonía hipercinética o hipertonía, actividad exagerada del músculo vocal y la disfonía hipocinética o hipotonía, actividad deficiente del músculo vocal. Entre las alteraciones de la resonancia más frecuentes, además de la que conllevan las modificaciones en los repliegues vocales, encontramos la faringitis, rinitis alergias, etc. en su mayoría de origen inflamatorio, a las que se unen aquellas otras alteraciones causadas por el estado psicológico o emocional del sujeto, estrés, depresión, angustia vital o trac, etc.

### **2.8.2. Disodeas.**

Por el contrario, para referirnos a las alteraciones que se presentan en la voz cantada utilizaremos el término disodea. Se trata de un grupo muy heterogéneo de ellas, alteraciones que también pueden tener su causa en múltiples factores. Para Jackson-Menaldi (2002) un número importante de estas patologías se presenta en los cantantes aficionados, que utilizan la voz cantada de una manera relativamente importante sin haber adquirido técnicas vocales sólidas. Entre ellos los maestros, en especial de infantil, que invitan a cantar a los niños durante la clase, los profesores de música de escuelas primarias y de secundaria, los directores de coro que tienen que dar los ejemplos en todas las tesituras durante los ensayos y los coristas.

Se distingue las disodeas, según sus causas, entre físicas, patológicas y fisiológicas (Perelló et al., 1982). Las causas físicas se encuentran localizadas en los resonadores, en la vibración, en el fuelle pulmonar o en el resto del cuerpo y que hacen referencia a las anomalías que puede presentar la anatomía vocal. Las causas patológicas, que al igual que las disfonías pueden ser de origen orgánico, digestivo, sensorial y psíquico. Las causas fisiológicas, directamente relacionadas con una praxis deficiente, y se pueden producir por los siguientes motivos:

- Una mala clasificación vocal, que obliga a actuar forzosamente al órgano vocal, en condiciones inapropiadas que a la larga producen perturbaciones en la emisión y lesiones en los repliegues vocales. Esta mala utilización de la voz se produce en el campo de los cantantes profesionales cuando aquellos

que teniendo una voz intermedia (mezzos y barítonos) se ven empujados a cantar en la tesitura de sopranos y tenores, para interpretar papeles de mayor relevancia.

- Repertorio inadecuado para el cantante, que no tenga en cuenta la tesitura y las dificultades que debe afrontar.
- La utilización de un método incorrecto, en el que el sonido no esté bien colocado y apoyado, atendiendo a su aplicación individualizada al cantor, producirá un esfuerzo desmesurado.
- La mala respiración suele ser causa de la mayoría de las disfonías funcionales y de las disodeas; en ocasiones se debe a la obstrucción nasal, o al volumen del aire inspirado (tanto por exceso como por defecto). La mayoría de los cantores aficionados hacen una respiración superior o clavicular, que en ocasiones es una respiración inversa, en la que se hunde el abdomen en el movimiento inspiratorio.
- El ambiente en el que se realizan los ensayos o las actuaciones no siempre presentan las características acústicas, de temperatura, convenientes al canto.

Algunas técnicas vocales son consideradas como “patológicas” en la estética occidental y “cultivadas” en otras tradiciones musicales, como las voces tibetanas o el canto difónico, el canto gitano, entre otras manifestaciones a las que hace referencia Gillie (2008).

### **2.8.3. Alteraciones de la voz en los cantantes de coro.**

En general los coros están integrados por personas que cantan sin entrenamiento previo, por el mero placer de cantar en conjunto. Una clasificación de la voz incorrecta y una mala utilización por desconocimiento de la técnica vocal suelen ser las causas de las alteraciones en la voz que, por desgracia, muchos cantores sufren.

Esto es así porque en el canto coral se corre el riesgo de acomodar a los cantores según las necesidades del coro, más que en vista de las verdaderas posibilidades de la voz. La evaluación y la ubicación de estas voces en una “cuerda”

(bajo, tenor, contralto o soprano) suelen hacerse en función de la extensión lograda por el sujeto, donde se sitúan las voces con poca extensión hacia el agudo, en las cuerdas de contraltos y bajos; las que logran frecuencias altas integran el grupo de sopranos y tenores. También puede suceder que el sujeto que alcanza los toques agudos y graves, pase de una cuerda a otra para suplir las carencias vocales de cualquiera de ellas (Jackson-Menaldi, 2002). En consecuencia, este criterio único de clasificación vocal puede acarrear problemas vocales comprensibles, al constituir un sobreesfuerzo al cantante para el que no está preparado. Otro factor contribuye a ello son los ensayos con repeticiones constantes de los fragmentos musicales en las cuerdas erradas, que producen fatiga como antecedente de otros trastornos. Se debería tener en cuenta que es posible que la extensión de la voz se modifique con entrenamiento, utilizando otros criterios que también influyen en la clasificación de una voz: tipo de cuerdas vocales, zona confortable, “pasaje” de registro, color. El cantante con dificultades vocales puede asistir al coro, intentando cantar en los tonos centrales de las partituras hasta poder incorporar graves o agudos, según el caso.

Para esta autora (Jackson-Menaldi, 2002: 269-270), los problemas que presentan son la fatiga que se traduce al cantar en una expresión de esfuerzo y de la molestia o dolor en la garganta así como en una modificación de la voz hablada después del canto. Además existen problemas en la extensión vocal, donde la dificultad más grande se produce en las notas agudas, cuando el cantante no llega a subir a las notas agudas o al hacerlo con esfuerzo se resiente la calidad de la voz. Las notas agudas solo se logran a intensidades bien fuertes, sin flexibilidad ni posibilidad de modulación. Los defectos del timbre más comunes son la voz velada, que corresponde a un ruido de soplo bien perceptible al oído y al ataque del sonido. A veces la voz es estridente, metálica. Este defecto se detecta muy bien en un grupo coral, pues se pierde la homogeneidad de la cuerda.

#### **2.8.4. Alteraciones de la voz infantil.**

Aunque no es nuestro propósito adentrarnos en el mundo de la patología vocal, nos parece conveniente mencionar –por la trascendencia que puede tener en el futuro del individuo y no solamente en la voz hablada, sino también en la voz cantada–, alguna



de las alteraciones que con más frecuencia sufren los niños. Aunque representan un porcentaje significativo en el conjunto de esta población, en general los trastornos no son severos ni prolongados, lo que contribuye a que no sean debidamente identificados en el ambiente familiar. Si el medio escolar está debidamente sensibilizado para detectar el trastorno en su fase inicial, puede actuar de forma preventiva, orientando a la familia y desarrollando conductas que contribuyan a la utilización adecuada de la voz.

Gran parte de los estudios realizados en torno a este tema se centran en la adquisición fonológica del niño, en la descripción de los problemas fonológicos y en el desarrollo de métodos para su tratamiento. Ya en su día Corredera (1949) expuso cómo en el periodo de mayor maleabilidad orgánica se acumulan y fijan las imágenes acústicas incorrectas; a la desfiguración natural de las palabras en el niño se agregan las que realizan sus familiares en su afán de jugar con el niño o de ayudarlo en el aprendizaje. Este autor describe los principales defectos y aporta un método para su adecuada corrección, ya que estos defectos pueden entorpecer sus estudios y limitar al individuo personal y profesionalmente. Ingram (1983) aborda los trastornos de la voz como un campo independiente para lo que reúne en su estudio áreas que hasta ese momento se habían tratado de forma separada, estableciendo correlaciones entre los campos de la logopedia, la enseñanza curativa y la psicología educacional.

Encontramos un enfoque particular en el tratamiento de la voz patológica infantil en Echeverría (1994); basándose en su experiencia en el campo de la Educación, nos aporta una metodología enfocada a sortear el tedio que la tarea repetitiva de la ejercitación vocal provoca en el niño. Propone actividades y ejercicios bien definidos y programados, envueltos con una apariencia lúdica, dinámica y creativa, que sin duda favorecen su exitosa aplicación en la educación y reeducación infantil.

Bustos (2000) estudia la voz en la edad escolar en su contexto personal y social, dentro del desarrollo global del niño. Desde el estudio de la voz y sus cualidades, analiza los factores médicos, psíquicos, afectivos y ambientales que inciden en la aparición de los trastornos vocales para, desde este conocimiento, prevenir de forma práctica su aparición. Esta autora había incidido con anterioridad (Bustos, 1992) en la adaptación de elementos musicales (ritmo, melodía, etc.) al proceso de aprendizaje

lingüístico; propone el tratamiento de los trastornos funcionales del lenguaje y en la reeducación de pacientes que presentaban dificultades de discriminación auditiva, a través de la práctica de ejercicios habitualmente empleados en la iniciación musical infantil.

Cuando el niño acude a una consulta médica por dificultades en la voz cantada, según la experiencia de Cornut y Bouchager (2002: 269) lo hace enviado por el profesor de música o el director de coro. Suele tratarse de una disfonía crónica no detectada por los padres que se evidencia en el canto. En algunos casos los niños no pueden reproducir una mínima melodía y presentan gran desafino en los tonos agudos. En todos ellos se aplicará un tratamiento para revertir las patologías, aunque en algunos supuestos deberá ser acompañado de cirugía. En opinión de Naidich (2002: 292), la reeducación de la voz encontrará gran motivación en el caso de los profesionales, que también dotará de circunstancias específicas a su terapia, pues inciden factores de diversa índole como la edad o momento vital, influencias hormonales, socio-económicas o psico-emocionales del paciente.

### **3. EL ESTUDIO DEL CANTO.**

La voz hablada y la voz cantada son emitidas por los mismos órganos y son acciones de difícil delimitación, pues la palabra forma parte del canto articulado y el habla posee características de entonación, acentuación y conlleva cierta dosis de canto. La voz hablada se trabaja de manera muy similar a la voz cantada, la diferencia fundamental entre ambas expresiones radica en una cuestión de amplitud y de dificultad, ya que la voz hablada normalmente se limita al uso de unos pocos tonos, que se amplían con el trabajo vocal, mientras que en la voz cantada abarca las dos octavas. Para conseguir que la voz se convierta en un instrumento eficaz, capaz de expresar eficientemente ideas y sentimientos, ha de ser suficiente en alcance y resistencia, clara en su pronunciación y expresiva en sus entonaciones, intensidades, ritmos y timbres (Caballero, 1994: 12). Debemos contemplar la voz, su capacidad de expresión y su educación dentro de un contexto amplio que comprende el cuerpo, la mente y la personalidad del individuo. Rodríguez Bravo (2002) utiliza el vocablo “fonoestética”

para nombrar al complejo sonoro transmisor de la expresividad sonora, que mediante los rasgos de la voz comunica acústicamente información de la realidad misma descrita oralmente por el emisor.

El estudio del canto es el único medio para llegar a ser un buen cantante. Esta premisa es unánimemente aceptada por todos los autores, maestros y alumnos de canto y médicos especializados. Para Tulón el método vocal tiene que permitirnos hablar y cantar bien para que sea completo, sin fatiga, entrenando no solamente la laringe fisiológica, sino las “tres laringes”: la laringe que habla, la laringe que canta y la laringe emocional (Tulón, 2005: 10).

### **3.1. Consideraciones previas al estudio del canto.**

“Una buena técnica, tiempo y trabajo, llegan a ‘hacer surgir’, casi infaliblemente, una voz cantada, si ella está normalmente timbrada en el habla” afirma Mansion (1947: 17). Es decir, resulta necesario tener unas condiciones naturales básicas para iniciar el estudio del canto; sin ellas, todo trabajo resultaría baldío. De la misma manera resulta vano poseer una magnífica voz sin que la acompañe la fuerza de voluntad que requiere el estudio continuado, a veces lento y monótono de los preliminares. Pero además de poseer sentido musical, buen oído y una voz hablada timbrada, es necesario dotar de vida esa voz, para ello es necesario que la persona desee cantar y que ame el canto de tal manera que sea capaz de soportar y superar las dificultades. El cantante no sólo ha de realizar ejercicios prácticos para adiestrar su instrumento, es indispensable que llegue a pensar sobre el canto y a reflexionar sobre su forma de abordarlo. El trabajo mental dirige el movimiento del cuerpo en sentido amplio y hace madurar el trabajo vocal para que sea efectivo.

La técnica del canto puede dividirse en dos partes diferentes pero igualmente importantes:

- La Técnica vocal o de emisión es el conjunto de directrices coordinadas, que practicada de forma progresiva proporciona al sujeto la capacidad de realizar una fonación correcta en todos sus parámetros sonoros, además de dotarla de

belleza y resistencia. La finalidad que persigue la técnica vocal es aprender a respirar correctamente, impostar adecuadamente y articular con claridad.

- La Técnica musical que atiende a comprender e interpretar adecuadamente el repertorio, dando a la obra la expresividad requerida, la forma, fraseo y acentuación, adaptándose al género y estilo musical.

Como norma general, el estudio del canto, en sus inicios, debe realizarse teniendo en cuenta estas consideraciones que, si bien están diseñados pensando en el estudio profesional del canto, su conocimiento también resulta beneficioso para el estudio por afición:

Las primeras sesiones de estudio deben realizarse durante breves periodos de tiempo que se irán alargando progresivamente. Como cualquier otro instrumentista, el trabajo vocal requiere un entrenamiento diario, que si conlleva una fatiga o disfonía significa que ha sido mal realizado o que es excesivo, debiendo modificar el método o disminuir el tiempo de práctica. También es importante la continuidad en el trabajo vocal, combinado con el beneficioso descanso vocal. No se debe esforzar la voz ni enfrentarla a situaciones para las que no esté preparada en todos los aspectos, si se quiere conservar la voz, cantar bien y mantenerse vocalmente activo durante tiempo.

### **3.1.1. Aportaciones de los métodos al estudio del canto.**

La mayoría de los grandes maestros del canto han plasmado los conocimientos musicales, experiencia interpretativa adquirida con la voz y su método de canto, en sus respectivos manuales. La lectura de estos textos, ha servido de ayuda para los aficionados al canto en su aprendizaje, como para el perfeccionamiento de los cantantes profesionales, que encuentran en estos métodos diferentes puntos de vista sobre la técnica vocal e interpretativa.

Morales (2008) aborda por primera vez un estudio detallado sobre cuarenta y tres tratados de canto de autores españoles, a los que se añade el estudio de otros diez tratados extranjeros que fueron traducidos al castellano entre 1799 y 1905. En su estudio Morales recoge los métodos de enseñanza del canto en España durante el siglo

XIX; durante este periodo, el canto evolucionó en España hacia una progresiva italianización que ejercerá su influencia en la técnica vocal e interpretativa de los cantantes líricos españoles, así como en el repertorio. La tesis analiza los métodos de canto llano y tratados españoles de música escritos entre los siglos XV y XVIII hasta comienzos del siglo XX, con indicaciones sobre técnica vocal y las escuelas de canto italiana, francesa y española. Incluye el estudio sobre aspectos relacionados con la enseñanza del canto, como el concepto de maestro de canto, los sistemas de enseñanza del canto, la clasificación por categorías de las obras relacionadas con el canto lírico, los destinatarios de las publicaciones sobre el canto y la escuela de canto, origen y características de las escuelas italiana, francesa y española.

La última parte de esta extensa y detallada tesis está dedicada a los tratados de canto publicados en España entre 1830 y 1905, vinculados a la enseñanza privada. Muchos maestros de canto vieron publicadas sus teorías y ejercicios prácticos a pesar de no formar parte del sistema oficial de enseñanza. Destacamos especialmente el método de Matilde Esteban y Vicente (1841-?) por tratarse del primer tratado español de canto escrito por una mujer y el interesante método de Ramón Torras (¿-1906). Este gran teórico del canto, fue un gran impulsor de la llamada Escuela Española de Canto a través de sus tratados.

Escrito en 1875, en 1914 se tradujo al español la 12ª edición alemana del “Vade-mecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental” de Haller. Se trata en esencia de un método de teoría del solfeo, en el que se incorporan nociones muy elementales y primitivas sobre el órgano de la voz (Haller, 1914). En el prólogo a la 1ª edición española su traductor, el P. Daniel Sola, señala la contribución que este manual puede hacer al desarrollo de la pedagogía musical, dada la necesidad de las Scholae Cantorum, especialmente de los Seminarios, de obtener conocimientos sobre el canto coral. En la última parte de las cuatro en que se divide el libro, trata la entonación, que para el autor se puede aplicar en varios sentidos; el primero correspondería al inicio o ataque del sonido el segundo se utilizaría como canto conjunto a varias voces y el tercero como preludeo de canto en la iglesia. Incluye unas nociones sobre respiración en el canto, según las reglas del fraseo y declamación musical y gramatical y sobre pronunciación, atendiendo a la sonoridad de las vocales y

diptongos latinos. Se detiene en las posibles dificultades que pueden producirse en la pronunciación de las sílabas, su acentuación y la expresión.

Ramón Torras publicó en 1905 su tratado “Escuela Española de Canto”. En esta obra parte de los conceptos de técnica vocal que había enunciado con anterioridad. Consta de veinticinco capítulos en los que presenta un método completo y detallado que sientan las bases de la Escuela Española de Canto. En los cuatro primeros capítulos expone las aptitudes generales que son necesarias al alumno de canto para el arreglo y estudio de los sonidos laríngeos, así como las cualidades que debe presentar el maestro de canto.

Torras sentó las bases de una técnica fundamentada en el estudio fisiológico; distinguiendo el canto por intuición (que adolece de defectos debido al desconocimiento de la modificación del pabellón laríngeo), de la “voz entonada” (el canto por estudio, que otorga la verdadera expresión de la palabra cantada). También distingue el habla entonada, que es hablar recorriendo la escala musical o solfear, de la verdadera voz para el canto, en la que se producen las verdaderas sonoridades laríngeas modificadas; la diferencia radica en el espacio en el que las ondulaciones sonoras son ampliadas, modificadas y que dan lugar a las teorías de la fonación clara y cupa, usadas por la escuela italiana y la escuela francesa respectivamente, según los ángulos comprendidos en la fonética laríngea.

En su método formula tres reglas fundamentales para que se forme y se fije la voz (Torras, 1905: 101): en primer lugar abrir la boca, se trata de una apertura de la parte interna, es decir, de las mandíbulas, aunque no lo estén mucho los labios, este ahuecamiento será suficiente para que la boca tenga una perfecta posición a fin de recibir los sonidos laríngeos. En segundo lugar atacar el sonido, aprender a regularizar las aspiraciones de aire es fundamental en el canto. En el ataque del sonido coinciden dos fenómenos simultáneos: la cantidad de aire que se pretende expeler y la tensión necesaria para que resulte exacto el sonido. Por último, saber colocar el sonido, pues debe dirigirse con tendencia a las concavidades óseas situadas entre el paladar y las fosas nasales llamadas senos maxilares. Para encontrar la colocación en su posición verdadera, recomienda taparse la nariz entre otros ejercicios.

Desde mediados del siglo XX aumenta de forma progresiva el número de manuales de canto en España, originales y traducciones, al tiempo que se ve incrementado el interés por el estudio del canto profesional y vocacional, incluido en la práctica de la música coral. Algunos textos se han convertido en manuales clásicos, a cuya obligada lectura se recurre, a pesar del tiempo transcurrido desde la fecha de su publicación, como los de Alió (1993), Caballero (1994), Canuyt (1958), Chun-Tao (1995), Gómez (1971), Mansión (1947), Regidor (1981), Tulón (2000), Tulián (1994), etc.

Los métodos de canto son diversos y frecuentemente difieren unos de otros, o tratan con mayor o menor profundidad los aspectos de la técnica y el cuidado vocal. La eficacia de su puesta en práctica, además del método en sí mismo, depende de la condición física y disposición del individuo, tanto como de la elección del método y su aplicación adecuada dirigida por un maestro; pues el mismo método puede resultar idóneo para unos alumnos e inadecuado para otros. El aprendizaje en el canto deberá ser metódico, progresivo y prudente, sin llegar nunca al agotamiento, como afirma (Cuart, 2001).

### **3.2. Relación cuerpo y voz. Técnicas de pre-emisión vocal.**

Aunque el aparato vocal abarca gran parte del cuerpo humano (prácticamente el tronco, cuello y cabeza), la “educación vocal”, “reeducación” o “liberación del aparato fonador”, como algunos autores prefieren denominar al conjunto de técnicas que ayudan al correcto funcionamiento y desarrollo de las cualidades sonoras de la voz hablada o cantada, implica prácticamente la utilización de la totalidad del cuerpo (Quiñones, 1997). Es posible que inicialmente cause extrañeza en el iniciado al canto o al reeducado que, para su formación o el tratamiento de su problema de garganta, le hablen de relajación, postura corporal, respiración etc. En los instrumentos musicales, todas las partes que lo componen tienen su función e importancia, factores como la materia prima, la forma o el equilibrio de sus proporciones, son fundamentales para la buena sonoridad. En el hombre, la voz debe tomarse y trabajarse en el contexto general del cuerpo, en equilibrio mente y cuerpo. Resulta inusual –por no decir que

extraordinario–, que un individuo de musculatura flácida, aspecto cansado y carácter indolente desarrolle una potente voz.

Previamente al comienzo del estudio vocal, las sensaciones propioceptivas aportan el conocimiento necesario sobre el cuerpo, su estado general, la postura adoptada y fundamentalmente, sobre el esquema corporal. Debemos tomar conciencia de nuestro centro de gravedad –situado sobre la región pélvica y bajo el ombligo–, manteniéndolo activo en su posición correcta. El esqueleto es un órgano pasivo que soporta toda actividad corporal y, gracias a la intervención activa de los músculos y tendones, adquiere dinamismo.

Existen diversos métodos que desarrollan el equilibrio mente-cuerpo, (Quiñones, 1997) y que se basan en los siguientes principios:

- Toma de conciencia del propio cuerpo y conocimiento de la propia voz.
- Fortalecimiento muscular a través del ejercicio realizado de la manera más completa posible para proporcionar una base corporal que otorgue seguridad y confianza al cantante y de manera específica, el entrenamiento de la musculatura que interviene directamente en la función respiratoria, en los movimientos fonatorios y en los movimientos necesarios para la articulación (tórax y abdomen, cuello y cara).
- Liberación de tensiones, a través del contraste tensión/distensión y guardando en la memoria sensitiva estos conceptos.
- Flexibilidad y agilidad en el movimiento que además de localizar las posiciones correctas, debe preparar y adiestrar los movimientos necesarios para conseguirlos; se busca obtener unos resultados óptimos manteniendo la economía del esfuerzo.

Para Díaz, creadora del método Cos-Art, la educación vocal desde la conciencia corporal tiene, como objetivo fundamental, preparar el cuerpo para canalizar la energía emocional creadora, emitiendo la voz hablada o cantada con su contenido expresivo (Díaz, 2003: 267). La fuerza liberada se transforma en energía comunicativa y en acción creativa. “La búsqueda de un cuerpo consciente comienza, por lo tanto, desde la escucha corporal. Cuando uno aprende el proceso de escuchar-responder, en lugar de



repetir una actividad concreta, comienza a abrirse una puerta al diálogo entre el cuerpo y su paisaje interior” (Rodríguez, 2013: 172). Haremos referencia a continuación a estos aspectos por separado, aunque en el cuerpo humano nada ocurre en secciones delimitadas estrictamente, sino de forma coordinada y en muchos casos sincronizada.

### **3.2.1. La respiración.**

La respiración se constituye como la piedra angular de los métodos: el ritmo de la respiración, el aliento y la energía, el aliento y las emociones; en resumen, el control de la respiración. Sobre la adecuada respiración asienta la educación corporal en general y, en particular, la relajación y la técnica vocal. No se puede ser buen cantante si no se posee un control perfecto de la respiración. Antes de comenzar el estudio y práctica de ésta técnica es aconsejable tomar conciencia de la constitución y estado de las vías respiratorias, así como de la forma en la que el individuo realiza la función respiratoria y otros aspectos de la misma. Para un profesional de la voz es indispensable realizar un reconocimiento médico previamente al inicio de la educación vocal y siempre resulta aconsejable para quienes son aficionados al canto. También se puede conocer el grado de permeabilidad de las fosas nasales y su simetría, mediante la sencilla prueba de colocar un espejo horizontalmente bajo la nariz y expeler el aire (Gómez, 1971).

Para ejercitar correctamente la respiración es aconsejable utilizar un espacio adecuado, tranquilo y en silencio, a fin de facilitar la concentración y toma de conciencia corporal. Su práctica será periódica, previa a la emisión vocal, y teniendo cuidado que no haya interferencias con la función digestiva, es decir, con el estómago vacío. La duración de los ejercicios será progresiva y dependerá de la preparación técnica del individuo. En opinión de Regidor (1981), nuestra respiración habitual tiene dos características: es incontrolada e insuficiente. Sin embargo la función fonatoria requiere la más perfecta utilización de el mecanismo respiratorio, ya que el canto depende en parte de la cantidad de aire que tomemos y en cómo la expulsemos, es decir, de una respiración suficiente y controlada, por tanto de una respiración activa y desarrollada. La respiración se produce en dos movimientos (inspiración y espiración) y dos pausas (pausa pre-inspiratoria y pausa pre-espiratoria), que se realizan

habitualmente de forma tranquila y rítmica, siendo esta periodicidad alterada al aumentar las dificultades en la voz cantada.

La inspiración es un movimiento muscular automático que se produce por mandato de los centros nerviosos del bulbo raquídeo (Regidor, 1981: 35). La toma de aire ha de ser preferentemente por la nariz, a fin de beneficiarse con las ventajas que ofrece al cantante la inspiración nasal: aire limpio, caliente y húmedo. La ejercitación de la respiración nasal es un punto importante de la técnica vocal (Tulón, 2005; Mansión, 1947) que significa la auténtica defensa del tubo vocal y del árbol broncoalveolar (Escolá, 1989: 97). Sin embargo, en la mayoría de los casos la inspiración nasal puede resultar insuficiente por lo que también se tomará aire por la boca. La inspiración ha de ser profunda pero natural, un exceso de aire inspirado es tan perjudicial para la emisión vocal como la falta de aire. En el canto se debe tomar el aire preciso teniendo en cuenta la frase musical que se vaya a interpretar.

La pausa pre-espíroria tiene gran importancia en la cultura oriental, pues el momento de retención del aire pulmonar es un periodo de concentración energética y el más oportuno para la concentración mental. Se debe controlar la retención del aire para que, una vez inspirado, esté preparado para iniciar la emisión de la voz y en particular el canto, en el momento preciso y de la forma requerida.

La espiración es el movimiento activo en el canto, momento en el que se realiza la emisión del sonido y donde radica la diferencia fundamental entre la respiración normal y la respiración fonatoria (Escolá, 1989: 69). La presión sobre el aire ha de ser un movimiento continuo y se debe aprender a no realizar la espiración por impulsos para no desperdiciar el aire. La potencia de la presión abdominal espiratoria está siempre en función de la altura e intensidad de los sonidos a emitir; a mayor frecuencia e intensidad, mayor fuerza espiratoria. Por tanto, el cantante debe aprender a graduar esta fuerza, lo que implica un conocimiento de sus características y posibilidades respiratorias. El estudio de la obra otorga al cantante el conocimiento del tipo de emisión vocal que va a realizar y consecuentemente la presión aérea necesaria para el ataque, pues dependiendo del sonido con el que se va a comenzar, agudo o

grave, fuerte o suave se realizará la inspiración. La pausa pre-inspiratoria se produce después de la salida del aire y es el momento de preparación para la nueva inspiración.

Cada individuo respira siguiendo su propio proceder, dependiendo de muchos factores y órganos de distinta naturaleza y carácter que intervienen en la función respiratoria, como son los músculos, huesos, etc. La fisiología admite y describe tres tipos respiratorios clásicos, aunque estos tipos no suelen darse en estado puro, sino que se combinan entre sí. Estos tipos son: respiración superior o clavicular (en la que se contrae el abdomen hacia dentro y asciende el pecho), respiración media o costal (con expansión de las costillas), y respiración inferior o abdominal (en la que se aprecia el abultamiento del vientre). La respiración completa es aquella que implica la respiración abdominal y costal (Gómez, 1971).

Como hemos visto, la respiración está en la base de las técnicas y métodos de educación corporal y en las técnicas de relajación, lo que significa que existe un trabajo de respiración previo a la emisión vocal y posterior con producción de sonido. Fundamentalmente se trata de estudiar y ejercitar la respiración completa, costo-diafragmático-abdominal, que es el tipo respiratorio apropiado para el canto. Progresivamente se controlará la expulsión fluida y continua del aliento así como su duración y fuerza. Todos los métodos de canto incluyen ejercicios de control respiratorio.

### **3.2.2. La relajación.**

La relajación pretende conseguir un estado de reposo físico de los músculos, que consiste en liberar la tensión y alargar las fibras musculares, al tiempo que la mente se libera de toda preocupación. Cuando se habla de relajación se hace referencia tanto al estado global de reposo, como a la técnica de relajación progresiva. Se asocian con los estados de tensión y relajación: el sistema nervioso autónomo (el sistema nervioso simpático capacita al cuerpo para hacer frente a los estímulos externos y el sistema nervioso parasimpático restablece un estado de calma en el cuerpo) y el sistema endocrino (las glándulas liberan hormonas que modifican la acción de los órganos internos en respuesta a los estímulos ambientales), así como la musculatura esquelética.

Payne (2005: 8) diferencia dos grupos de técnicas. Aquellas cuyo principal propósito es facilitar la relajación, se denominan primarias, perteneciendo a esta categoría los métodos “musculares” y el entrenamiento autogénico. El segundo grupo integra las técnicas consideradas como secundarias, cuando la relajación no es el objetivo principal, como es el caso de la visualización, la meditación y la técnica de Alexander. Otros métodos de relajación son las técnicas cognitivas, como las de modificación de pensamientos automáticos que se encuentran más alejados de nuestros propósitos.

Con frecuencia, el entrenamiento de la relajación se considera como componente de un conjunto más global denominado control del estrés, que implica una reestructuración cognitiva: a) reconocer los elementos que producen estrés, momento en que aparecen y nivel de ansiedad que alcanzan, propicia un autocontrol al individuo que facilita desarrollar la conducta deseada como reacción al control ejercido; y b) aprender a modificar los modelos de pensamiento consciente para fomentar comportamientos que den mejores resultados.

Existe una gran diversidad de métodos y técnicas de relajación de los que excluiríamos los que requieren un entrenamiento especializado, como la hipnosis y la autogenia avanzada o las técnicas de “biofeedback”, para centrarnos en aquellos cuyo conocimiento y práctica sean aptos para todas las edades, fáciles de aprender y aplicar, puedan ser utilizados de forma individual o en pequeños grupos y no precisen conocimientos especializados. Teniendo en cuenta el objetivo de la relajación en este estudio, frente a la “relajación profunda” (que hace referencia a procedimientos que inducen un efecto de gran magnitud) centraremos nuestra atención en algunos métodos de “relajación breve” que producen efectos inmediatos y que se pueden utilizar cuando el individuo se enfrenta a situaciones que generan estrés, como puede ser cantar en público. Según Payne (2005: 27) la mayor parte de los métodos de relajación, tanto si son profundos como breves, se pueden ensamblar en alguna de estas dos amplias categorías:

- a) Métodos físicos, entre los que figuran Relajación muscular progresiva de Jacobson de 1938; la versión modificada de Berstein y Borkovec en 1973;

Relajación pasiva de Everly y Rosenfeld de 1981; Solo liberación de Madder, 1981; Relajación aplicada de Öst, 1987; Entrenamiento de la relajación de la conducta de Poppen, 1988; Método Mitchell, 1987; Técnica Alexander, 1932; Relajación diferencial, etc.

- b) Entre los métodos psicológicos señala el Conocimiento de uno mismo; la Visualización; Visualización dirigida hacia el objetivo; Entrenamiento autogénico, 1969; Meditación y respuesta de la relajación de Benson, 1976.

### **3.2.3. Técnicas y métodos de educación corporal.**

Durante el siglo XX aparecieron la mayoría de las técnicas y métodos de educación corporal que, en general, surgieron en base a la experiencia de su creador; son la respuesta de una férrea voluntad decidida a superar los problemas derivados de una debilitada salud, debido a una infancia enfermiza o a problemas sobrevenidos. La observación minuciosa y el estudio de la causa-efecto, da paso a la concienciación-rectificación. El conocimiento y práctica de alguno de estos métodos físicos y psíquicos de relajación serán altamente beneficiosos para la relación mente-cuerpo del individuo en general y para el cantante en especial, que aprenderá a evitar las tensiones físicas y emocionales innecesarias, ejerciendo un control sobre sí mismo. Bustamante utiliza el concepto de ergofonación, denominando así al “conjunto de técnicas que tienen como finalidad optimizar el uso de los recursos corporales de que dispone el ser humano para emitir la voz de forma conveniente” (Bustamante, 2003: 89).

Seguidamente nos detendremos en alguno de los métodos de conciencia corporal, que pueden practicarse en la actualidad, a modo de muestra de la amplia oferta existente:

- a) El Yoga: este principio vital es conocido y practicado desde la antigüedad. No olvidemos que se trata de una técnica oriental milenaria, la disciplina espiritual más antigua. Se trata de un conjunto de técnicas destinadas a armonizar todos los elementos constitutivos del ser humano. Según Calle (2002), el yoga por encima de todo es un sistema de perfeccionamiento que

se extiende a todo el individuo. Exige el trabajo del individuo entendido integralmente: trabajo sobre el cuerpo físico, el energético, el mental y el emocional. El Yoga integral según la consideración de Blay (1965: 13-14), debe incluir tres aspectos: el cuerpo (prepararlo para su óptimo funcionamiento y que se constituya en un instrumento apto tanto para expresarnos en el mundo como para recibir sus impactos o estímulos); la afectividad (purificada para convertirse en un elemento sensible que dé impulso dinámico a la acción) y por último la mente (donde se centralizan, procesan, valoran y coordinan todos los datos obtenidos). Esta técnica nos invita a practicar la relajación muscular habitual, ejerciendo un control permanente sobre nosotros mismos. Los “asanas” o posturas de Hata-Yoga son aconsejables como medio de cultivar los estados internos positivos, mantener el tono muscular correcto y la tensión necesaria para la acción inmediata. Se realiza una respiración consciente que puede aplicarse con tres finalidades distintas: equilibrar el psiquismo, estimularlo o tranquilizarlo. En el ejercicio de relajación general consciente, que se puede practicar como ejercicio básico para tranquilizar las tensiones originadas en cualquier nivel, su eficacia depende del tono muscular que logremos en él, del ritmo respiratorio y del estado de atención mental que se mantenga. Para ello son requisitos esenciales: distender progresivamente todos los músculos, superficiales y profundos, tranquilizar las emociones, cesar en el movimiento, pensamiento, imagen o idea y por último, dirigir constantemente la conciencia, entendida como atención-voluntad del proceso de relajación.

- b) La técnica Alexander: Matthias Alexander era en 1888 un joven australiano de 19 años, que se dedicaba a la declamación profesional con notable éxito. Sin embargo, comenzó a tener en sus actuaciones públicas, problemas con la garganta y las cuerdas vocales; la respiración era audible por el público (Alexander, 1995: 205). El tratamiento que recibió de los médicos y profesionales de la voz, lejos de aliviar su respiración defectuosa y sus ronqueras, se volvía cada vez menos eficaz. Incluso siguiendo el descanso

vocal prescrito, cuando llegaba el momento de su actuación su voz empeoraba progresivamente hasta finalizar el recital completamente con una aguda ronquera que prácticamente no le permitía hablar. Alexander abandonó los tratamientos y emprendió su propia investigación; había observado que al hablar tendía a echar la cabeza hacia atrás, presionando la laringe, al tiempo que aspiraba aire por la boca de tal manera que producía un sonido jadeante. Sus experimentos ante el espejo le hicieron comprender la estrecha relación que existía entre el uso y el funcionamiento y en concreto, que la tendencia de echar la cabeza hacia atrás estaba relacionada con el problema de garganta y que se podía sortear el problema simplemente evitando hacer ese movimiento, pues libraba de forma indirecta, la presión de la laringe y la aspiración al respirar.

Durante los siguientes años desarrolló su Técnica como un método de entrenamiento vocal para profesionales de la voz, cantantes y actores, que plasmó en una serie de relatos. Alexander decía a menudo que si dejaba de hacer lo incorrecto (el hábito) entonces también lo correcto sucedería por sí mismo. Reeducar es más difícil que aprender por primera vez; la forma habitual en que realizamos las acciones nos parece la correcta; pero a medida que se remite la descarga de la tensión, se tendrá la sensación de estar utilizando el cuerpo de forma natural, de modo mucho más equilibrado y coordinado. “La técnica Alexander no es algo que se aprende sino más bien algo que se desaprende; se trata de un método que consiste en descargar la tensión muscular no deseada por todo el cuerpo y que se ha acumulado a lo largo de muchos años de vida estresante” (Brenan, 2001: 10). Alexander llegó a la convicción de que “lo mental” y “lo físico” no son entidades separadas, por lo tanto las enfermedades y los defectos humanos no pueden clasificarse como “mentales” o “físicos” y ser tratados específicamente como tales. Por el contrario, toda la formación, educativa o de otra clase, es decir, tanto si su objetivo es la prevención o la eliminación del defecto, el error o la enfermedad, debe basarse en la unidad indivisible del organismo humano (Alexander 1995: 228). El sujeto de su estudio es el organismo psicofísico

vivo –*self* como Alexander prefería denominarlo– o conjunto de los procesos unificados. Un buen uso del *self* ejerce una influencia favorable sobre el funcionamiento general que no sólo es continuo, sino que se fortalece con el transcurso del tiempo, convirtiéndose en influencia constante.

La palabra clave en la técnica Alexander es la concienciación: el ser conscientes de la manera en que realizamos los movimientos y tareas que habitualmente se hacen de forma automática e inconsciente; del equilibrio, la postura y la coordinación muscular que adoptamos mientras transcurre la vida cotidiana. Por otra parte también se trata de asumir la responsabilidad que tenemos sobre nuestros males y reflexionar sobre sus causas, pues el dolor es la advertencia del cuerpo que intenta avisarnos de que algo anda mal. Esto conlleva a la modificación de los patrones de comportamiento – físicos, mentales y emocionales– que hemos desarrollado a lo largo de nuestra vida y que seguimos repitiendo constantemente. Alexander descubrió con su experiencia que el uso de la cabeza en relación al cuello –como control primario–, y del cuello con relación al torso, establecía un modo de uso del *self* que proporciona las mejores condiciones para elevar el nivel de funcionamiento. Por tanto, tres principios biológicos presiden esta técnica: a) la integración de todo el organismo en la realización de funciones concretas; b) la sensibilidad propioceptiva como factor determinante de la postura y c) la importancia fundamental de la postura al definir la acción muscular.

- c) Método Pilates: es un sistema de acondicionamiento físico sin impacto, que pone el énfasis en la alineación corporal y en agudizar la conciencia de las posibilidades y los recursos no explotados del propio cuerpo. Todo se basa en convertir la musculatura del abdomen, la región lumbar o parte baja de la espalda y la pelvis, en una potente central de energía que transmite al resto del cuerpo gracia y flexibilidad. (Isacowitz, 2009; Massey, 2010; Herman, 2011). Los ejercicios se trabajan con la “columna neutral”, que básicamente significa mantener durante el ejercicio la curva natural de tu espalda, lo que se logra por la posición equilibrada de la pelvis. El sistema Pilates enseña el control de la respiración lateral o costal fundamentalmente; se trata de un



modo de respirar en el que se evita expandir el abdomen, de esta manera los músculos abdominales contraídos apoyan la parte baja de la espalda, la zona lumbar y, gracias a esta acción, permanece protegida. El trabajo corporal se concentra en fortalecer ese centro y en aprender a realizar el movimiento de los ejercicios siempre de forma coordinada con la respiración y, siendo ressaltada la exhalación (Blount y McKenzie, 2000).

- d) El Método Feldenkrais: Feldenkrais utilizó el movimiento como elemento central para un aprendizaje orgánico generado mediante procesos vivenciados por el individuo. Consiste en lograr una mayor maduración del sistema nervioso, utilizando la relación reversible existente entre la musculatura y el sistema nervioso, para lo que utiliza la imaginación como importante herramienta en esta relación. El concepto de autoimagen es el que nombra la resultante de la relación entre cuatro grandes funciones del individuo: pensamiento, sentimiento, sensación y movimientos. Esta autoimagen está en permanente reconstrucción, aunque no siempre se tiene conciencia de ello (Feldenkrais, 1972).

Estos métodos aquí expuestos se pueden practicar para paliar los efectos de los automatismos adquiridos. Ante una señal de alarma, el mecanismo de activación del sistema simpático se pone en marcha porque interpreta que está en juego la supervivencia. Pero cuando el cerebro comete un error de interpretación, o simplemente surge la idea, es suficiente para que el organismo se ponga en acción. Herrero (1994: 37) opina que “la ansiedad sería la sensación de miedo ocurrida por error, la que no ocurre ante una amenaza real, sino ante una amenaza imaginada”. Cuando esta reacción de angustia se repite una y otra vez, se convierte en automática. La contracción muscular comienza a ser habitual sin necesidad. Con la relajación se intenta disminuir los efectos de la angustia a nivel del cuerpo físico y cuando esta angustia disminuye, también lo hace la angustia psíquica. Es necesario por tanto, enseñar al organismo a defenderse de esa ansiedad que es la base del estrés. Para este autor, tras el control del cuerpo vendrá el estudio y control de la mente, separándola del cuerpo a través del entrenamiento de la relajación creativa, hasta encontrar un armonioso paisaje interior.

Las técnicas corporales han sido aplicadas por profesionales tanto del canto, el teatro, la danza, el deporte o la terapia, así como por todos los interesados en llevar una vida saludable a nivel corporal, emocional y psíquico. Estas nuevas tendencias de meditación, relajación y control de la mente aplicadas al canto también se han extendido en la práctica de las agrupaciones corales. Bañó (2003) opina que la visión de estos entrenamientos –aplicación quizá exagerada por parte de algunos conjuntos corales– ha provocado la hilaridad en este autor, pues, en su opinión, más parecía una sesión de gimnasia que una clase de canto. Este autor aconseja al respecto:

“Cuando una agrupación coral desea que eduquen la voz a sus miembros, se busca un proceder de talante más tópico y clásico, como son los ejercicios de vocalización y respiración habituales, de la lírica, respetando la extensión o ámbito vocal de cada cuerda. Para ello, quien imparte las clases debe servirse de un piano y saber utilizarlo para acompañar los ejercicios; esto es tarea de un maestro de canto con nociones de polifonía y canto coral” (Bañó, 2003: 185).

Ciertamente, el objetivo de la educación corporal es precisamente el desarrollo saludable del cuerpo y la mejora de las condiciones de vida en el individuo; es una opción personal que tiene su repercusión en el canto como hemos visto. Los miembros de las agrupaciones corales aficionadas no tienen la preparación de los cantantes profesionales ni lo pretenden. En la actualidad también es bastante común la práctica de actividades, como Yoga o Pilates, por propia satisfacción y mejora personal, actividad que se realiza de forma independiente y paralela a la coral; por tanto es posible que una parte de los coralistas posean conciencia corporal y una buena postura. Sin embargo sería muy conveniente que el director artístico tenga conocimiento de ellas, a fin de aplicar ese conocimiento corporal como toma de conciencia corporal: despertar el cuerpo, corregir la postura o estimular algún aspecto de la emisión vocal de los cantores a través de estas técnicas.

#### **3.2.4. La postura.**

Es importante adquirir y utilizar una posición corporal correcta para que la respiración y la energía vital fluyan libremente, siendo ambas necesarias para el canto. Chun-Tao Cheng (1995: 90-91) nos ofrece algunas indicaciones para adoptar una postura correcta. El cuerpo debe mantenerse derecho, en posición erguida pero natural,

alineada la cabeza con cuello y columna vertebral, manteniendo el equilibrio corporal sin ladearse. El torso debe reposar en las caderas y a su vez en las rodillas flexibles, sin bloquear. El cuerpo encontrara su firme base en los pies, algo espaciados entre sí, alternando el peso del cuerpo entre un pie y otro. Siempre que sea posible, se deja que los brazos cuelguen sueltos a lo largo del cuerpo y relajados hasta la punta de los dedos. Cuando se canta en posición sentada, se dejan los pies apoyados en el suelo sin cruzar las piernas, la espalda recta ligeramente inclinada hacia adelante y las manos sobre las piernas. Es fundamental que la zona costo-abdominal se mantenga consistente, a la vez flexible y libre, para que permita los movimientos respiratorios en toda su amplitud.

La cara debe expresar naturalidad, sin rigidez ni contractura, la boca moderadamente abierta, con el mentón descendido hacia abajo y algo hacia adelante; la mirada proyectada hacia adelante, en un punto lejano, difuso y algo elevado. En el canto coral, el trabajo vocal se realiza de pie como norma general, lo que facilita la respiración completa y una posición del órgano vocal adecuada, de manera que todo el cuerpo siente y participa de la vibración, mientras que la laringe se mantiene relajada y abierta para emitir sin que el cantante sienta su presencia.

### **3.3. La emisión vocal.**

La emisión vocal es el acto de producir un sonido y podemos realizar su estudio atendiendo a criterios que se basan en los parámetros básicos sonoros; siguiendo los momentos temporales de inicio, permanencia y finalización del mismo, las formas de emisión vocal, bucal o nasal, así como la colocación de las cavidades de resonancia y las sensaciones internas percibidas en la impostación.

#### **3.3.1. Comienzo y final del sonido.**

La voz se produce en la espiración y al momento en que se inicia el sonido se denomina “ataque” del sonido, aunque sería más adecuado denominarlo sencillamente inicio o comienzo, pues la utilización de esta palabra puede resultar engañosa y sugerir algo brusco o violento que precisamente debe ser contrariamente a esto. Podemos

distinguir tres clases de comienzo que dependen de la actividad de los músculos aductores, especialmente del músculo cricoaritenoides lateral (Canuyt, 1958: 143-144; Mansion, 1947):

- El ataque brusco o golpe de glotis es el ataque brutal, duro y seco del sonido. Se produce como una especie de pequeña explosión, como un golpe de tos, con el que se gasta más cantidad de aire al inicio. En el canto lírico pueden darse casos en los que la expresión exige un golpe de glotis para obtener ciertos efectos dramáticos de violencia o emoción, pero de ningún modo debe realizarse por costumbre. Los repliegues vocales cierran fuertemente el orificio glótico y hasta que la presión aérea intratraqueal no ha adquirido un cierto valor, no empiezan a ondular. El sonido inicial así generado puede ser ligeramente más agudo del deseado.
- Ataque blando o con soplo se produce cuando, antes de iniciar la vibración de los repliegues vocales, se espira mucha cantidad de aire no utilizado para la producción del sonido. Con este ataque se oye un ruido de aliento que se escapa, el tono saldrá con una afinación más grave. Este tipo de ataque se produce en ocasiones por cansancio de los músculos vocales.
- Ataque correcto es el que empieza en el preciso instante en que se inicia la espiración de aire, es decir, que la espiración y la vibración laríngea tienen que ser isocrónicas. Mientras se canta, el aire que se ha inspirado no debe salir sin ser transformado en sonido. Se considera útil para relajar la faringe y ayudar a la emisión correcta, atacar los sonidos con consonantes nasales.

Para emitir el sonido con un ataque correcto, es conveniente acostumbrarse a atacar los sonidos con una consonante y con preferencia las nasales, porque relajan la laringe y ayudan la impostación del sonido (M o N). El sonido se emite suavemente desde el inicio de la emisión, como una caricia, para evitar esfuerzos contraproducentes, dirigiéndose el aliento hacia el cavum y aumentando la presión hasta que se localice la sensación vibratoria muy alta. Si se sitúa las manos sobre las mejillas y alas de la nariz, se adquiere mayor consciencia de estas sensaciones (Rivas y Fiuza, 2001, 124). Una vez atacado el sonido, la expulsión de la columna de aire en el canto se hace por la boca

fundamentalmente y de forma excepcional por la nariz únicamente (canto con la boca cerrada).

Se puede finalizar el sonido de diferentes formas, pero lo correcto es que “la espiración debe detenerse con el canto. Habiendo seguido a la voz en su crescendo o decrescendo final, terminaran ambas al tiempo” y evitando el escape de aire o el ahogo; la voz debe llegar al final con todas sus cualidades intactas (Mansión, 1947: 50).

### **3.3.2. Mantenimiento del sonido emitido: la impostación de la voz.**

Una vez iniciada la emisión, la voz debe fluir libremente, la columna de aire debe ser expulsada sin que encuentre obstáculos en su camino; es imprescindible ofrecer una garganta abierta y flexible para producir tonos buenos y sonoros. Una garganta abierta constituye un paso cómodo por el que puede pasar fácilmente el aire y un espacio donde el sonido resuena bien. Esta posición debe ser abierta pero no forzada y lo mismo se recomienda en la posición labial. La boca desempeña un papel fundamental en la producción de la voz y sobre todo en la voz cantada, y aquí radica el gran secreto del canto: en la colocación correcta de las cavidades de resonancia. Los labios deben abrirse de forma suficientemente amplia, pero no exagerada, pues realmente la apertura debe realizarse en el interior de la boca. Por una parte, se colocan las cavidades de resonancia para favorecer la producción, aumentar la sonoridad y embellecer la voz, por otra parte, con sus movimientos se hace posible la correcta articulación de los fonemas y hace comprensible el texto en el canto. Como norma general, la voz se emite transformada en lenguaje –hablado o cantado– articulado en la cavidad bucal y por lo tanto como emisión bucal, pero no siempre es así. Gómez (1971) distingue la emisión nasal de la bucal, así como por la manera de realizar la resonancia:

- Voz muda: así denomina la voz emitida por la nariz con la boca cerrada, que en esta posición está ocupada por la lengua contra el paladar y el velo del paladar pegado a la base de la lengua, de manera que no existe una verdadera cavidad bucal. Esta es una voz de emisión nasal con resonancia nasal, de poca intensidad.

- Emisión nasal con resonancia bucal, en la que los labios están pegados, desciende el paladar inferior y la lengua, separándose los dientes. Con esta acción de la mandíbula el velo del paladar se despega comunicando la cavidad bucal con la garganta, la rinofaringe y la nariz. Con esta posición prácticamente la voz se imposta automáticamente.
- Emisión bucal sin resonancia nasal, también llamada voz clara o voz plana. El velo del paladar se adosa a la parte posterior de la garganta de forma que la aísla de la rinofaringe y nariz. Se produce un sonido claro, seco y pobre de armónicos.
- Emisión bucal con resonancia nasal. El velo del paladar se separa comunicando faringe, rinofaringe, nariz y boca que vibran conjuntamente. Esta es la forma más completa de hacer vibrar todas las cavidades de resonancia y es la emisión de la voz impostada.

En cuanto a la sonoridad de la voz emitida, Mansion (1947: 49) se refiere a la posibilidad de emplear tres emisiones bien distintas:

- a) Emisión blanca o chata, que se realiza con la boca abierta a lo ancho, sonriente sin elevar el velo del paladar.
- b) Emisión redonda o cubierta, efectuada con la boca abierta a lo ancho, sonriente, elevando el velo del paladar (voz impostada).
- c) Emisión sombría u opaca, producida con la boca abierta en redondo, contrayendo el fondo de la garganta.

Podemos definir este concepto, tan específico de la técnica vocal, de la impostación como la colocación correcta en las cavidades de resonancia del sonido emitido en la laringe, cavidades que deben colocarse con la forma y volumen adecuado para que absorban un mínimo de la energía. Gómez considera que es “la utilización máxima, técnica e inteligente de las cavidades de resonancia, mediante un sonido glótico libre, con presión neumática adecuada, con intensidad vocal variable de acuerdo al tipo de voz que se use y las exigencias del ambiente y auditorio” (Gómez, 1971: 169-170).

Para conseguir una buena impostación vocal es preciso ampliar convenientemente las cavidades de resonancia, boca y garganta, relajando el velo del paladar, para ello es indispensable realizar ejercicios posturales de ahuecamiento, adoptando las posiciones llamadas de bostezo, vómito o boca de bobo para una mejor proyección de la voz. Con la impostación vibran todas las cavidades de resonancia para mejorar las capacidades sonoras de la voz, –incluida la rinofaringe y la nariz, gracias a la elevación del velo del paladar–, según las condiciones anatómicas del individuo. La nasalización de la voz depende de la mayor o menor separación del velo del paladar, siendo el papel de la resonancia nasal en menor porcentaje que la bucal. La elevación del paladar óseo es fundamental para la impostación vocal; recibe las ondas sonoras procedentes de la garganta y las refleja hacia el exterior. Para poder realizar esta expulsión sonora es necesario orientar bien la vibración hacia el paladar y abrir suficientemente la boca, descendiendo la lengua para que las vibraciones no encuentren obstáculos a su paso.

El cantante seleccionará la proyección de la vibración en diferentes zonas, según el tono vocal, es decir que colocará la voz. Se producen sensaciones subjetivas diferentes según el tamaño de las cavidades y las zonas donde se efectúe la ampliación de los tonos. Como podríamos observar en cualquier instrumento musical, existe una relación entre las variaciones tonales de que son capaces las cuerdas vocales y su capacidad de adaptación, de tal manera que en las cavidades de resonancia más grandes (garganta y boca) resuenan los sonidos más graves y en las más pequeñas (nariz y rinofaringe) los más agudos. De este fenómeno vibratorio de orden físico, que se realiza de forma automática en la voz natural, mediante la técnica vocal se realiza de forma consciente y reflexiva, denominando este trabajo “colocación de la voz”.

En la voz hablada, la voz proyectada o directiva descrita por Le Huche y Allali (1999: 5) se relaciona con el “comportamiento vocal mediante el cual el sujeto se propone actuar sobre otro”, que se activa mediante la intención de actuar, la mirada orientada hacia la procedencia de la acción vocal, el enderezamiento del cuerpo y el soplo abdominal. El cantante debe tener la sensación de enviar el sonido que produce a un punto situado delante de la cara y a nivel de la raíz de la nariz o al entrecejo. De esta

imagen surge la expresión de “cantar en la máscara” o “cantar hacia adelante”, utilizando una visualización imaginativa (uso cenestésico) para ver la colocación del sonido emitido en un punto entre los dos ojos. El cantante siente con intensidad el sonido situado en la base nasal, dirigiendo la voz al punto más lejano, al tiempo que ofrece el sonido emitido como si fuera en una bandeja. La misma impostación se realiza para el sonido de intensidad fuerte que para el suave, sólo que en éste último es necesario utilizar menos aire y articular mejor. Por el contrario, una impostación defectuosa implica la utilización de una resonancia parcial preponderante. El sonido engolado es el que toma por base de su amplificación la cavidad de la faringe y sin usar de la cavidad bucal para la modificación y proyección del sonido. Carece de timbre y posee un exceso de fuerza que limita su extensión. Por el contrario, la impostación nasal da origen al sonido gangoso producido por un exceso de resonancia de las fosas nasales en la emisión del sonido.

Una vez que la voz está correctamente emitida, suena con toda la pureza y belleza, con la máxima naturalidad y el mínimo esfuerzo. La emisión impostada da seguridad y firmeza a la voz, evita el cansancio y la fatiga vocal, además de ser la base del trabajo musical. La afinación en la interpretación musical es fundamental: el cantante debe emitir el tono justo, es decir el número exacto de vibraciones por segundo y es una cualidad imprescindible que como ya hemos visto, depende en buena parte del oído musical. En muchas ocasiones el cantante apoya su afinación en el acompañamiento instrumental pero tiene dificultades para mantenerla cuando se suspende el acompañamiento. A veces su corrección depende de la memoria muscular que se origina gracias a la automatización de la información táctil y propioceptiva de la laringe, lo que requiere un aprendizaje previo minucioso de autocontrol auditivo y emisión afinada. Así pues, la desafinación puede deberse a una audición limitada, o a una emisión errónea. Cuando falta justeza en la emisión del sonido se produce una desviación del tono generalmente hacia el grave, que puede ser debido a la falta de tensión de las cuerdas vocales o a la escasa presión de aire en las mismas, es decir, por insuficiencia respiratoria. Cuando por el contrario se produce un desafino hacia el agudo, puede ser debido a la excesiva tensión muscular o nerviosa o por exceso de presión aérea en las cuerdas. Para tener una imagen clara y correcta del sonido que se



quiere producir, Chun-Tao Cheng (1995) aconseja escuchar a los mejores cantantes, en directo o en grabación, así como grabar la propia voz para conocer toda su variedad de matices, colores y saber cuándo suena realmente bien

### 3.3.3. Los registros de la voz.

Cuando hablamos de registro hacemos referencia a los diversos modos de emitir los sonidos de la tesitura vocal que se puede dividir en tres zonas: grave, media y aguda. Denominamos registro “a la extensión vocal sobre la cual el timbre se mantiene más o menos homogéneo se la denomina registro de la voz y pasaje a las notas donde se efectúa el pasaje” (Jackson-Menaldi, 2005: 174). El registro es una serie de sonidos de 4 a 6 tonos –según la mayoría de los autores–, que tienen un carácter uniforme de emisión, timbre y sonoridad distinta de los de otro registro y su regulación depende de la actividad muscular a nivel glótico. Algunos autores (Doderó, Hortas y Wilder, 2005: 47) diferencian entre el registro basal que representa las frecuencias más graves, registro modal que utilizamos generalmente en la voz hablada, y registro falsete. La diferencia de cualidades que existe entre los registros, implica que el cantante debe buscar la homogeneidad de la voz en toda la extensión, igualando la emisión vocal. Una voz homogénea es una voz que tiene y conserva en todos sus registros y tesitura las cualidades de timbre, de volumen y amplitud, de tal manera que no se oye ninguna diferencia entre la voz de pecho y la de cabeza. Es necesario mantener y disciplinar perfectamente el aire a fin de que exista una relación armoniosa entre la potencia del soplo, la musculatura de la laringe y los músculos accesorios de la respiración.

Este concepto constituye uno de los temas históricamente más controvertidos; Regidor (1981: 70) expone los antecedentes que aparecen en el siglo XVI y XVII, así como las principales teorías que surgen sobre los registros y la idea del pasaje de la voz. Según Perelló (Perelló et al., 1982: 124) una parte de los teóricos distingue únicamente dos registros (de pecho y de cabeza), pero la mayoría de ellos defendían la existencia de los tres registros. Incluso hay autores que rechazan la existencia de los registros. Por ejemplo, Mansion (1994) viene a decir que cada nota debe tener su propia impostación, el cantante sólo debe preocuparse de cantar con distensión y de enriquecer cada sonido

al máximo, de este modo se harán imperceptibles las diferencias de registro, si es que las hay. Negar la existencia de los registros y por tanto la dificultad del paso de uno a otro, es el resultado de la desaparición de tal obstáculo vocal gracias a la práctica de la técnica vocal. Tulón también se muestra favorable a reconocer la existencia de “un único registro para toda la tesitura vocal: el de cabeza, y concretamente, el resonador bucal para todos los sonidos” (Tulón, 2005: 101).

La técnica del pasaje es un descubrimiento intuitivo de los cantantes del siglo pasado, pero la explicación fisiológica está unida a la investigación laringológica:

“Cuando un cantante realiza su canto sobre su voz natural en la zona central y trata de ascender hacia tonos más agudos, alcanza un punto ante el cual si desea continuar su ascensión, sólo se le ofrecen *tres alternativas: abrir el sonido, pasar al falsete o cubrir su voz*” (Regidor, 1981: 81).

Siguiendo a este autor, cuando se abre el sonido se producen sensaciones desagradables de tensión, pinchazos dolorosos, posible quiebra de voz y con el tiempo pueden formarse nódulos. Si se adopta la solución de pasar al falsete, esta forma de emisión no responde al concepto actual de interpretación vocal y es rechazada. Por último, se puede optar por cubrir el sonido; Regidor explica la cobertura como:

“La modificación del pabellón faringo-bucal. Cuando el cantante *cubre*, está realizando un alargamiento de este pabellón y un ahuecamiento del mismo, al tiempo que se opera un descenso de la laringe; las comisuras de los labios se proyectan hacia adelante y la abertura de la boca crece más en altura que en anchura; y la sensibilidad interna del cantante es intensamente percibida y se concentra en la parte más avanzada del paladar, como si el sonido tuviera allí su asentamiento” (Regidor, 1981: 81).

Para Chun-Tao Cheng (1995), la imagen del movimiento circular continuo puede ayudar a conseguir el equilibrio de la voz en los registros de garganta y pecho y el paso fluido de un registro a otro. Los ejercicios basados en el movimiento circular y la dinámica de la interrelación de las fuerzas opuestas utilizadas, ayuda a relajarse y a concentrarse, a respirar con amplitud, a generar un flujo de energía espontánea para el canto y para el habla y a crear armonía entre cuerpo, mente y espíritu. Esta “recogida” traza un círculo completo que empieza en el centro del espíritu, ubicado entre la cejas y detrás de ellas, y prosigue descendiendo al centro de la energía vital, que se sitúa unos

cinco centímetros bajo el ombligo. Durante la emisión de tonos sucesivos desde el grave hacia el agudo se llega a un tono en el que se advierte un comportamiento diferente de su órgano vocal. En cada registro de voz existe un punto, nota de soldadura o de paso que debe fusionar los dos registros. Regidor define el pasaje de la voz como “un cambio de posición y de sensación en la emisión vocal, a partir de determinada frecuencia de sonido, dentro de un mismo registro” (Regidor, 1981: 91). Aunque en algunos métodos se indica la posición concreta de las notas de paso en diferentes tesituras (Perelló et al., 1982; Regidor, 1981), Gómez (1971) suscribe la idea de que no todas las personas realizan los pasajes en la misma nota.

#### **3.3.4. El apoyo del sonido.**

En los procesos de emisión e impostación vocal siempre intervienen en mayor o menor medida, las sensaciones subjetivas. El artista al cantar percibe las sensaciones propioceptivas que pueden ser de origen vibratorio (pallestésicas), producidas por las vibraciones del sonido glótico al salir por la garganta y boca, que golpean la superficie de las cavidades; de origen muscular (quinestésicas) y sensaciones internas (interoceptivas). El cantante siente un placer sensual en la producción del sonido, no solo por la exclusiva percepción misma del sonido, sino también por las vibraciones físicas que produce. Estas sensaciones son las que han creado la terminología artística de cantar con la máscara, o colocar el sonido en la cabeza. Las sensaciones quinestésicas se recogen sobre todo en la musculatura abdominal y pelviana, y el cantante lo interpreta como el apoyo del sonido. La percepción de sensibilidades proporciona al individuo la conciencia de su propio cuerpo, la imagen del esquema corporal. Con el estudio vocal se crea también el esquema corporal vocal, por el que el cantante tiene conciencia de los fenómenos sonoros y vibratorios que se suceden en su cuerpo y le posibilita la autorregulación de su emisión fonatoria.

Apoyo del sonido es el punto en el cual se siente la solidez del mismo y en el que se tiene la impresión de poseerlo, de manejarlo, de dominarlo (Mansion, 1947). Un buen apoyo otorga estabilidad, seguridad y dominio de la emisión. El apoyo se encuentra en los resonadores, con los que es imprescindible estar conectado para que la

voz tenga la amplitud y estabilidad necesaria. Regidor (1981: 119) resume la localización del apoyo de la voz en dos puntos: el primero es “el apoyo abdominal, que regula la presión aérea”; y el segundo está constituido por “el apoyo reflexivo o punto de la cavidad de resonancia donde el sonido se refleja y concentra. Este último punto de apoyo ha de estar localizado en la parte más avanzada del paladar óseo”. También se considera como “la habilidad de mantener durante toda la frase cantada: a) el diafragma contraído, en co-contracción con los intercostales, con caja torácica abierta y leve tensión de la musculatura abdominal, con la finalidad de obtener: b) precisión en la presión subglótica, una posición baja de la laringe y estabilidad tímbrica.” (Furnó y Mauleón, 1996: 81).

### **3.4. La pronunciación en el canto.**

La Fonética es la ciencia que estudia los sonidos del habla y del canto, y se denomina fonemas a los elementos sonoros que forman parte del lenguaje. Toma como punto de partida el estudio de la dinámica respiratoria, ya que debe ejercitarse la emisión vocal en base a una buena respiración. Los fonemas que, combinados entre sí, componen las palabras y el por tanto el lenguaje, son las vocales y las consonantes. “Una buena técnica vocal es el resultado de una cantidad de piezas que deben ir encajando hasta formar un todo homogéneo y armónico” (Alió, 1993: 56). Así pues, se incluye en este conjunto aquellas prácticas que desarrollan la postura corporal general, desarrollan la respiración –con y sin emisión vocal–, la impostación y los aspectos vocales, textuales y musicales.

Sin embargo, no debemos olvidar el papel destacado del texto en el canto, pues el pensamiento expresado por el lenguaje literario debe ser transmitido de la misma manera por el lenguaje musical y unido, sin contradicciones. Así debe ser percibido por el público –en su integridad–, comprendiendo la acción o sentimiento descrito por la palabra. Para ello, el cantante ha de prepararse a fin de abordar con éxito las dificultades que puede encontrar a la hora de ofrecer una buena pronunciación cantada. Además de la comprensión del texto, el trabajo vocal sobre los fonemas ofrece el andamiaje necesario para sustentar el canto.

### 3.4.1. La vocalización.

“Vocalizar significa cantar sobre las vocales. Vocalizar es hacer ejercicios de canto sin texto, para dominar la voz” (Perelló et al., 1982: 134). Según este autor “su finalidad es colocar el aparato fonador en las máximas condiciones de flexibilidad para obtener una extensión apropiada a las condiciones físicas de cada individuo” (Perelló et al., 1982: 134). Mediante el trabajo de vocalización se pretende desarrollar la respiración conjuntamente con la correcta impostación del sonido y las cualidades sonoras de la voz como la potencia, brillantez o mordiente, volumen y espesor. Las vocales se forman por la libre vibración de las cuerdas vocales al paso de la columna de aire, sin que encuentre a su paso más oposición en las cavidades de resonancia, nasal y bucal que la indispensable para modificar su dirección, rebote y salida a través de la boca.

Las vocalizaciones deben practicarse como precalentamiento de la voz, antes de comenzar el canto; con ellas se toma conciencia de la posición corporal, del aparato resonador y de los articuladores (boca, labios, mandíbula y lengua). Para explicar la apertura de la boca adecuada, los autores utilizan imágenes como el “bostezo”, la “sorpresa” (Mansion, 1947; Chun-Tao Cheng, 1995) o la “boca de tonto” (Gómez, 1971), indicando con ello la naturalidad y amplitud que la boca debe mantener en el canto. Los ejercicios de vocalización deben realizarse utilizando todas las vocales, se colocan de acuerdo a los moldes vocálicos preparados previamente sin sonido. Posteriormente se emitirán en todos los registros, en toda la extensión de la voz, en todas las intensidades y con todas las velocidades. Inicialmente son notas mantenidas sobre un tono y diferentes vocales, memorizando la adecuada posición y sensación, manteniendo la resonancia apoyada. Normalmente los maestros de canto utilizan el orden de vocales /u/, /o/, /a/, /e/, /i/, ascendiendo y descendiendo por la escala musical, antes de pasar a las series de sonidos conjuntos y posteriormente disjuntos, y en último lugar, integran los saltos interválicos de mayor dificultad.

La /a/ se considera la vocal más primitiva porque se asemeja al quejido, es la vocal intermedia y fundamental a causa del gran espacio bucal que produce. La lengua plana se coloca sobre el paladar inferior, la punta de la lengua en contacto con los

incisivos inferiores, mandíbula descendida y paladar alto. El apoyo se manifiesta en el centro de la bóveda palatina. La /e/ y la /i/ se sitúan delante y su apoyo se percibe cercano a los dientes superiores. La /u/ y la /o/ son difícilmente identificables en los agudos, al contrario de la /i/, que es perfectamente reconocible en la emisión del agudo.

Para Perelló (Perelló et al., 1982: 142) en la voz cantada, las vocales deben conservar la pureza sonora, articulándolas distintamente y sin deformarlas. La /a/ se distingue por su claridad; la /e/ por su facilidad; la /i/ por su sonoridad; la /o/ por su suavidad y la /u/ por su conductibilidad. Recomienda vocalizar sobre la /u/ a las voces que tienen tendencia a la aspereza a fin de suavizarlas; los que tienen la voz opaca, adquieren claridad trabajando la /i/ y la /a/; las voces demasiado blancas y chatas lo harán sobre la/u/ (bien colocada hacia adelante) y la /a/.

### **3.4.2. La articulación.**

Al hablar o al cantar se realiza, de forma simultánea, la emisión de las vocales (vocalización) y los movimientos propios de las consonantes (articulación) entrelazados en el lenguaje, de tal manera están íntimamente unidas que puede parecer una misma cosa. Sin embargo no es así: vocalizar es proyectar el sonido al exterior mientras que articular es hacer la serie de movimientos propios de las consonantes (Gómez, 1971: 152). Así pues, este autor define la articulación como “la serie de movimientos que realizan las partes móviles de las cavidades de resonancia, con los cuales el ruido o sonido glótico se transforma en palabras y lenguaje” (Gomez, 1971: 148). Por tanto, articulación es la producción de los distintos fonemas que constituyen la letra o el texto de una línea melódica. Los movimientos consonantes son oclusivos, de cierre para la boca y garganta. Una buena articulación debe tener presente tres condiciones:

- a) La articulación de las consonantes deberá hacerse habitualmente, rápida, para que la voz salga fácilmente con las vocales subsiguientes, excepto las consonantes finales.
- b) Los movimientos propios de las consonantes deberán hacerse suavemente, sin violencias ni contracciones bruscas y se procurará abrir adecuadamente la boca, no de forma insuficiente (que retiene el sonido y hace

incomprensible la palabra), ni de forma exagerada (que es contraproducente para la buena emisión del sonido).

- c) La velocidad de articulación de los sonidos cantados es unas cuatro veces más lenta que en los sonidos hablados.

Se deben efectuar vocalizaciones sobre todas las vocales precedidas de todas las consonantes, manteniendo la perfecta homogeneidad vocal. La articulación de las consonantes no debe dar la impresión de interrumpir la continuidad de una melodía. La pronunciación de las consonantes es una de las dificultades con las que chocan muchos cantantes; representan el soporte indispensable para obtener una buena vibración y una perfecta emisión del sonido musical. Sin embargo, una voz pequeña bien articulada, parece más sonora que otra grande sin articulación. Las consonantes si se articulan con energía contribuyen a la precisión del ataque y ayudan a la proyección de las vocales hacia adelante. Gracias a una buena articulación, la media voz y los pianos más delicados llegan hasta el fondo de las salas más amplias.

Quiñones (1997: 57) clasifica las consonantes formando grupos que dependen del lugar donde se interrumpe el chorro del aire, ordenándolas de acuerdo con el lugar de articulación y el órgano articulador en labiales, labiodentales, linguodentales, linguoalveolares, linguopalatales y linguovelares. Resulta conveniente vocalizar con las consonantes /m/ y /n/ delante de las vocales para dirigir mejor el sonido; con la misma indicación, se pueden utilizar los fonemas /s/, /m/, /l/ y/p/. La /r/ contribuye especialmente a la elevación de la laringe y el velo del paladar. Esta autora recomienda que se cante una melodía con este fonema antes de utilizar la voz como precalentamiento. Para Caballero (1994: 59-61) el estudio de la articulación se refiere a los fonemas como elementos sonoros del lenguaje y distingue tres tipos: timbres básicos, producidos en las cuerdas vocales y que corresponde con las vocales y son objeto de la impostación vocal. Los sonidos auxiliares producidos por la vibración del aparato resonador (paladar, lengua, etc.) y corresponde a las consonantes sonoras. El tercer grupo está integrado por los ataques, que no son propiamente sonidos, ya que son modos de iniciar un timbre básico o un sonido auxiliar; liberan la columna de aire y se diferencian por el sonido que emite la forma de apertura de la oclusión.

Para conseguir una correcta articulación es necesaria una buena movilidad de los órganos articulatorios, concretamente mandíbula, labios y lengua, independizando cada movimiento a fin de disminuir la dificultad en la articulación. La gimnasia articulatoria se realizará a través del control visual (observando ante el espejo la movilidad bucal), sensorial (sintiendo el movimiento de los músculos bucales) y auditivo (escuchando la claridad de la dicción). Sin embargo, “la gesticulación exagerada en la articulación vocal es contraproducente para la buena emisión del sonido y facilita la asociación involuntaria de movimientos musculares de laringe y cuello que estorban a la libre vocalización” (Gómez, 1971:151).

### **3.4.3. Dicción.**

Dicción es la manera más o menos estética de articular, de pronunciar las palabras (Mansion, 1947:67). Transmite inteligencia y sensibilidad al canto y agrega vida y encanto a las palabras, constituyendo así uno de los principales elementos de una buena interpretación. Así pues, su primera finalidad estriba en la comprensión del texto que se canta por parte de su auditorio, que debe prestar atención y comprender el mensaje que encierran las palabras y no percibir únicamente la melodía. La articulación bien trabajada, junto con la flexibilidad de la voz, da como resultado una dicción perfecta que permite al cantante exteriorizar los matices más variados y colorear su voz de acuerdo con los sentimientos que experimenta, es decir, le permite interpretar. Caballero (1994), McCallion (1998) y Berry (2006) aportan sendos métodos para ejercitar la dicción.

### **3.5. La interpretación musical.**

La interpretación como dice Mansion (1947: 69) “es la meta y la culminación de todo el trabajo vocal”. Consiste en la reproducción y recreación de la partitura musical y se basa en una buena articulación y dicción, el cantante debe conocer a fondo el texto para poder identificarse con el poeta y con el músico, dando vida y emoción a la obra musical. Los intérpretes y los oyentes atribuyen una intencionalidad emocional o expresiva a la música; existe pues, una intencionalidad comunicativa en la interpretación musical que está unida a la gestualidad, y más aún cuando se trata del



canto (Mauleón, 2010). En el canto es necesario controlar perfectamente la respiración; resulta imposible una buena interpretación del canto para que la frase textual y melódica carezca de interrupciones que rompan el significado de las palabras y de las ideas plasmadas. Lo mismo ocurre con la impostación de la voz y la articulación correcta, debe alcanzar un grado de perfección y naturalidad que permitirá al cantante exteriorizar sus sentimientos con libertad.

Los adornos y efectos requeridos en la interpretación musical son numerosos y deben ser dominados por el cantante profesional (Perelló et. al, 1982) no así los cantantes aficionados que sólo ocasionalmente deberán practicar alguno de ellos, fundamentalmente los que implican la dinámica de la obra coral. La cuadratura es la igualdad de duración de los fragmentos en que se divide un periodo musical. Entre los cantantes se comprende con esta palabra la exacta medición de los valores musicales y especialmente el ritmo de los compases. El cantante que tiene buena cuadratura debe saber cuándo empezar, cuándo acelerar y cuándo retardar, desarrollando una sensibilidad interpretativa. El cantante debe ejercitar la agilidad vocal como facilidad de variar de un sonido a otro o repetirlo con la mayor rapidez posible, tanto cuando se cambia de un sonido a otro inmediato o cuando hay una diferencia de más de dos tonos, de modo que se perciba la diferencia entre los sonidos; emitiéndolas en la forma requerida por el compositor y reflejada en la partitura, picada o ligada, pero ligera. Ligar un sonido es pasar de un sonido a otro sin interrupción, sin sacudida y sin emitir los tonos intermedios y es una de las principales cualidades de un buen cantante. No se debe interrumpir la corriente de aire espirada sino solamente cambiar de tono. Las dos notas deben tener la misma intensidad y el mismo color.

Trabajar la agilidad es necesario para todas los tipos de voces, aunque tienen más facilidad las voces claras, finas y límpidas (Mansion, 1947). Los ejercicios de agilidad se practican a media voz, comenzando muy lentamente e individualizando cada nota; cuando comienza el pasaje a perfeccionarse se aumentará progresivamente la velocidad. La intensidad de la voz es uno de los recursos expresivos más utilizados en el canto. En el *crescendo* la voz debe aumentar lenta, uniforme y progresivamente, aumentando la intensidad de la espiración sin modificar para nada el volumen ni las cavidades de resonancia. El *diminuendo* se consigue justo al contrario del anterior,

disminuyendo la intensidad de la corriente respiratoria. En el *filado* se emite un tono con una intensidad muy débil, aumentándolo hasta llegar a gran potencia de voz para seguir luego disminuyéndolo hasta volver al pianísimo inicial. Para conseguir que la emisión de un *filado* resulte natural, sin forzar el aliento, ha de distribuirse este con gran economía para no llegar al final del ejercicio fatigado. Se debe retener el aliento, reforzar y retirar gradualmente, sin interrupciones ni empujones. El *portamento* es otro adorno que consiste en deslizarse muy suavemente sobre los intervalos que separan una nota de otra nota más aguda; el picado, sonidos instantáneos lanzados contra el dorso de la nariz, atacando el sonido para abandonarlo rápidamente y staccato, emisión de notas muy breves y rapidísimas que son articuladas por separado. Trinos, *grupettos*, *glissandos*, apoyaturas y *rubatos* son figuras expresivas para el canto lírico casi exclusivamente y muy alejadas del canto coral.

## SÍNTESIS.

A lo largo de la exposición realizada en este capítulo, se constata lo manifestado desde el inicio: la voz es un instrumento complejo que constituye el modo de comunicación más importante y personal del hombre y que alcanza en la voz cantada, la capacidad de expresión más íntima y bella del arte musical. Esto es así porque aún las características representativas de la Literatura, halladas el texto y de la Música, mediante las cualidades expresivas de la voz. Ningún instrumento musical implica un estudio tan profundo y de tantas disciplinas como el de la voz, ni está sometido a tantas variables físicas, anatómicas, fisiológicas y psicológicas. Las cualidades vocales –timbre, tesitura, potencia, volumen, etc. – no surgen en serie sino todo lo contrario, hacen que cada voz sea única e irremplazable para el individuo. El conocimiento reflexivo de la corporeidad vocal junto con el estudio adecuado de la técnica vocal y musical, pueden moldear una voz, ampliarla y embellecerla. Por el contrario, la mala utilización o el abuso vocal pueden perjudicar, a veces irremediablemente, su normal función.

Existe una gran cantidad de métodos que estudian el fundamento y el ejercicio de la voz, pensando en la formación y perfeccionamiento de los cantantes, generalmente líricos, ya que son estos quienes se ven sometidos a cotas más elevadas de dificultad

vocal y musical. Sin embargo, estos mismos métodos sirven de modelo y guía a cantantes de otros estilos, cantores aficionados y directores corales, adaptándolos a sus posibilidades vocales e intereses menos ambiciosos. Todos ellos se apoyan en una columna vertebral común, basada en la importancia que tiene en el canto la toma de conciencia corporal, la adquisición de una postura corporal correcta, el dominio de la respiración completa, la impostación de la voz, la pronunciación comprensible del texto. Sobre esta base la voz debe fluir libremente y expresar, de forma natural, el sentimiento de la obra musical.



### CAPÍTULO III

---

### **ANTECEDENTES DE LAS AGRUPACIONES CORALES.**



# **CAPÍTULO III. ANTECEDENTES DE LAS AGRUPACIONES CORALES.**

## **INTRODUCCIÓN.**

A pesar de la gran actividad coral que existe en la práctica totalidad del territorio español, la mayoría de los estudios realizados y de los tratados publicados versan sobre el canto y la técnica vocal principalmente. En general, la música coral suscita menos interés entre los investigadores que la música instrumental o vocal lírica, siendo considerado como un género menor. Las propias características de su práctica parecen justificar la indiferencia manifestada pues, en general, los coros españoles son amateurs; sus miembros carecen de formación musical y su actividad puede pasar desapercibida para el público especializado, ya que la mayoría de sus actuaciones efectúan alejadas de los grandes escenarios y representaciones. Sin embargo, este canto ha tenido una importante presencia en la historia durante periodos de tiempo muy extensos. La música coral y los coros han sufrido una evolución a través del tiempo, si bien conservan en la actualidad sus características esenciales: el canto como factor esencial y aglutinador; la colectividad de los individuos que participan activamente en la actividad y su capacidad formativa, artística y cultural. Estas tres características serán analizadas como tres caminos de estudio que vamos a recorrer.

Haremos una primera aproximación al elemento constitutivo de la agrupación, director y cantores, que se presentan como rasgo principal con su gran variedad, ya que

cualquier individuo con unas mínimas capacidades para ello, puede pertenecer a una agrupación coral. La forma de incorporarse al coro, condiciones y organización interna son parte de los factores que se recogen en nuestro estudio.

El canto coral no necesita voces excepcionales a nivel individual, pero el repertorio de la agrupación está condicionado por ellas, sus características y por el desarrollo técnico alcanzado. Esta es la base para que el coro adquiera sonoridad y personalidad propia, para poder realizar bajo las instrucciones del director, una verdadera interpretación musical. Para alcanzar este objetivo la mayoría de los coros deben desempeñar una labor de formación vocal y musical de sus componentes, ya que éstos no son profesionales ni es imprescindible que posean estudios musicales, teniendo por lo general una situación personal y laboral ajena a la música. Este proceso educativo culminará en la exposición de su trabajo, que presenta socialmente mediante los conciertos y otras actuaciones públicas, recibiendo una valoración social como recompensa a su dedicación.

## **1. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS SOBRE EL CANTO CORAL.**

Desde el inicio mismo, el hombre se sirve de la voz para manifestar sus estados de ánimo y expresar emociones ante las diferentes situaciones de la vida. El origen de la música tal vez sea un misterio, pues a pesar de los estudios realizados es obvio que jamás será posible su determinación con total certeza: ¿Casualidad? ¿Imitación?; pero desde su inicio más temprano parece haber jugado un papel esencial en la interacción social, en la necesidad humana de comunicarse con sus semejantes. Parece probable, como manifiesta Storr (2002), que la música vocal se haya desarrollado a partir de intercambios prosódicos entre madre e hijo con el fin de reforzar el vínculo afectivo que los une, convirtiéndose en una comunicación entre seres humanos; gritos y sonidos que adquieren significados intencionados de apareamiento o señal de alarma. La música tiene la capacidad de provocar respuestas físicas similares en diversas personas y al mismo tiempo; por este motivo puede inducir a que los individuos se reúnan y formen un grupo, creando sensación de unidad. No importa que un canto ritual pueda ser



apreciado de forma diferente por un músico o por un oyente inexperto, ambos individuos compartirán ciertos aspectos de la misma experiencia física y los sentimientos despertados por la situación vivida.

En las sociedades primitivas las artes están relacionadas con el hecho de convertir algo en especial y en particular la música forma parte de los ritos de iniciación y sanación (Montoya, 2005). De esta manera el canto estuvo presente en prácticamente todas las manifestaciones de la vida y formó parte esencial de rituales mágicos o sociales a lo largo de los tiempos (Álvarez, 2009). Antes, como ahora, representa la voz de los pueblos y constituye una parte esencial de sus señas de identidad (Velazco, 1976). No existe celebración solemne, revolución ni sentimiento individual o colectivo que no encuentre su mejor y más íntima expresión en el canto. Estas sociedades aún no poseían el concepto de “individuo” como entidad diferenciada, sino que se consideraba como parte indisoluble de una sociedad de mayores dimensiones.

La historia de la música en occidente hasta finales del siglo XV se refiere, casi exclusivamente, a la historia de la música vocal. No se trata de examinar si la palabra ha surgido con anterioridad al canto o si ocurrió al contrario y mucho menos pretendemos realizar un estudio sobre la historia de la música coral. Todo lo contrario, intentamos traer aquí algunas consideraciones, meras pinceladas, sobre la música vocal colectiva: la evolución que sus funciones han tenido a través del tiempo, la mutación en el gusto y las preferencias de composición e interpretación coral en las diferentes sociedades y pueblos que –en mayor o menor medida–, han tenido influencia sobre nuestra cultura en algún momento de la historia.

A pesar de los esfuerzos que en este sentido algunos investigadores musicales están realizando en las últimas décadas, no podemos negar que poco se ha profundizado en el estudio de la música coral española, si se compara con la cantidad de investigaciones y publicaciones que existen sobre la música europea. Casares (1978) pone de relieve que durante un tiempo, el desconocimiento generalizado de la música española de los siglos pasados se tomó como pobreza creativa frente al esplendor alcanzado en nuestro territorio por otras artes. Sin embargo, investigaciones posteriores

revelaron el Renacimiento como periodo dorado de la historia musical española y europea. Aún así se conserva, entre los más afamados investigadores internacionales, la tendencia a infravalorar el barroco y el clasicismo español, a los que prácticamente no dedican atención ni estudio.

### **1.1. El canto coral en la Antigüedad.**

Las agrupaciones corales han existido desde los albores de la humanidad. Las antiguas civilizaciones (Babilonia, Nínive, Tebas, Mesopotamia) contaban con grandiosas agrupaciones de cantores que eran elementos indispensables en las ceremonias solemnes y constituían un distintivo de su refinamiento (aunque la Arqueología musical centra su estudio en los vestigios de la música instrumental) (García y Jiménez, 2011). Han pervivido numerosos vestigios artísticos del antiguo Egipto que atestiguan cómo el culto fúnebre, entre otras ceremonias, era solemnizado por cantores y tañedores de instrumentos que enumeraban las hazañas del difunto. Frecuentemente las danzas se acompañaban con instrumentos de percusión y se animaban con cantos, incluso el sacerdote entonaba un canto en honor de Osiris, contestado por los coros de voces femeninas o masculinas (González, 1994: 423). En las antiguas culturas, el canto y la música se consideraban creación de los dioses por lo que los músicos contaban con gran reconocimiento social.

El cantante individual, no sujeto a un compás fijo, representaba en el aire la altura aproximada y el movimiento de la melodía, recibiendo esta técnica el nombre de *cheironomia*, que quiere decir “dirección con la mano”, constituyendo estos movimientos de la mano un lenguaje determinado en la interpretación musical (López, 1986: 45). Sabemos por las alusiones halladas en textos y los relieves que muestran hombres cantando, que en estas civilizaciones existía una preferencia por las voces nasales, representados por un “fuerte fruncimiento de la nariz, el entornamiento de los ojos, la tensión de la musculatura de la boca y el estiramiento del cuello de la figura” (Perelló et al., 1982: 5).

Grecia desarrolló una extraordinaria actividad artística, en la que la música ocupó un lugar privilegiado en la vida social, ligada a su mitología (López, 2008). Para

los griegos, música y poesía eran inseparables. El poeta y el compositor solían ser la misma persona, aunándose ambas artes en una sola; por ello la letra y la música se creaban al mismo tiempo. La palabra griega *melos* se refería tanto a la poesía lírica como a la música compuesta para un poema: es la etimología del término actual de melodía. La música estaba ligada al lenguaje subjetivo de la poesía, más que al lenguaje del razonamiento intelectual y las manifestaciones poéticas iniciales fueron canciones (Márquez, 2011). En la poesía clásica los acentos no se subrayaban mediante la intensidad como en el habla común, sino que lo hacían mediante el tono, aproximadamente el intervalo de una quinta por encima de la nota fundamental del poema. El resultado era una poesía cantada parecida al posterior canto gregoriano. De forma gradual, el componente musical disminuyó hasta ser reemplazado por un sistema de acentos, énfasis dinámicos que tenían pocas similitudes con los ritmos originales y que carecían de diversidad tonal, sustituyéndose por la prosa y la poesía determinada por la lengua, cuyo ritmo métrico estaba gobernado por el acento y no por el tono (Storr, 2002: 33-34). De la poesía coral cantada surgió el ditirambo, precedente del drama, donde los coros, sin máscara, entonaban en círculo construcciones estróficas (Espinar, 2011).

Así pues, la música de la antigua Grecia era una melodía vocal fundamentalmente, lo que no excluía el acompañamiento de un instrumento. En Atenas existían escuelas en las que se aprendía educación vocal y declamación, uniendo el gesto a la palabra y a las que acudían cantantes, actores y cuantos ejercían la oratoria en el Foro o en la Tribuna. La educación musical recibida durante los primeros años en las escuelas era considerada de gran importancia y tenía amplia repercusión en el desenvolvimiento de la vida social, de tal forma que el término *amousikos* se utilizaba para designar a una persona sin educación. El término griego del que deriva la palabra música era *mousiké techné*, significaba literalmente el arte y oficio de las musas. Según González (2003: 110), el siglo IV trajo el declive de la música no profesional, por la complejidad desarrollada, dando lugar a que los estudios musicales se reservaran para los privilegiados. Si bien la música goza de gran importancia, sus virtuosos intérpretes serán admirados pero rehuidos por las clases altas de la sociedad, que los consideraban gentes de oficio (Díaz, 2002: 100).

La interpretación vocal era tanto solista como coral. Los coros del teatro griego de la Antigüedad eran exclusivamente masculinos y cantaban al unísono o en octavas; se trata de la homofonía que continúa hasta finales del primer milenio de la era cristiana, el canto era más una declamación que música como la entendemos en la actualidad y estaba íntimamente unida al baile y la danza. El canto del coro explicaba a los espectadores el ambiente emocional de lo que se representaba en escena, adoptando el papel de narrador que entonaba tristes melodías para el desarrollo trágico o alegres himnos para el desarrollo feliz. El jefe del coro o corifeo marcaba el rimo a los miembros del coro o coreutas con unas sandalias de suela metálica (Espinar, 2011). La antigua rítmica griega se medía en pies, medida equivalente a nuestro concepto de compás, siendo el pie la célula rítmica básica en la producción y percepción del ritmo, que consiste en una ratio entre dos elementos o partes que componen el compás, distinguiéndose un tiempo fuerte y uno débil: arsis y tesis (Luque, 1994). Además del elemento rítmico, la entonación de la música coral se fundamentaba en los modos, tenía la característica peculiar de resultar una manifestación estética derivada de la forma de ser de dichos modos (López, 1986) y de los diferentes géneros melódicos (Redondo, 2004).

También se crean coros expresamente para los Juegos Olímpicos, en los que toman parte todos los ciudadanos convenientemente agrupados. Los propios cantantes compiten con sus trovas, siendo aclamados los cantores más distinguidos por toda la nación. Fuera de estos escenarios, las canciones de trabajo, las ceremoniales y las epopeyas cantadas formaron la base melódica de la música antigua griega que a la vez que se expandieron por los confines de la tierra conocida, también se vieron influidas por el arte de otros pueblos del exterior. No resulta fácil imaginar cómo sonaba la música griega por la ausencia de fuentes, aunque existen pálidas referencias en la literatura griega y en su mitología (López, 2008).

Este gusto por la música fue compartido por el Pueblo Romano, que adoptó y continuó en gran medida con la tradición de la Antigua Grecia y de otros pueblos conquistados, como el Etrusco. Para la enseñanza del canto se valían de tres maestros: *vociferarii*, para fortalecer la voz, *phonasci*, para igualar el volumen y *vocales* para las

entonaciones, modulaciones y perfeccionamiento del canto. Cantantes y actores no tienen en Roma el reconocimiento social que tenían en Grecia, ya no tienen la consideración de ciudadanos libres, sino de esclavos (Perelló et al., 1982).

## **1.2. El canto coral en la Edad Media.**

En los primeros siglos de la era moderna, Roma albergó gran número de cristianos que se reunían y realizaban sus ritos a escondidas (hasta que Constantino reconoció esta Religión y la Iglesia salió de las catacumbas). El canto litúrgico cristiano adoptó –procedente de la Retórica– el canto recitado sobre unos pocos tonos del registro medio y una acentuación sobria que otorga monotonía al canto. De las Sinagogas Judías recogió la costumbre de dotar algunas sílabas con numerosos tonos cantados repetidamente y con gran rapidez (trinos), sobre todo en los cantos de júbilo. Esta práctica posteriormente se introduciría en el canto profano, aunque en la actualidad se presume que realmente los primeros cristianos evitaron imitar los servicios judíos para llamar así la atención hacia el carácter distinto de sus creencias y ritos (Grout y Palisca, 1994: 37).

Con la aceptación oficial del cristianismo en el siglo IV, la música puramente vocal concebida como un orar cantando, no solamente adquirió mayor importancia en la liturgia, sino que era la única aceptada por la Iglesia, que rechazaban la música instrumental del mundo antiguo y que generalmente se acompañaba de la danza (González, 1995). Esta proyección floreció en las Escuelas de Occidente: Escuela Milanesa o Ambrosiana, Escuela Romana o Gregoriana, Escuela Galaica o Carolingia y la Escuela Mozárabe o Visigótica Española.

Desde los primeros tiempos el canto litúrgico se realizó en un ámbito tonal reducido, de acuerdo con el espíritu de la palabra sagrada, pero que observaba estrictamente una altura determinada. Se fijaron las escalas ambrosianas del canto y el empleo de ritmos y acentos según las reglas musicales (González, 2000). Los cantos litúrgicos tenían dos formas principales de interpretarse: la responsorial, en la que cada versículo de un salmo era entonado por un solista (oficiante) que era respondido por los fieles (responsorio, especie de estribillo), y la antifonal cuando un salmo es cantado

alternativamente por dos coros que, tanto al inicio como al final del salmo, entonan juntos una frase o antífona.

El canto gregoriano es exclusivamente vocal, monódico, colectivo y anónimo. Se constituyó como canto oficial de la Iglesia y a los cuatro modos gregorianos (auténticos) se añadieron otros cuatro (plagales). También se caracterizó por su austeridad, dulzura y espiritualidad, derivando su expresividad del texto, así como la organización de la propia melodía (Schmitt, 1998). El ritmo es libre y natural, que fluye potenciando el sentido de la palabra. La forma de cantar podía ser silábica, si cada nota era acompañada por una sílaba o melismática, cuando ciertas sílabas se floreaban con varias notas distintas que a veces eran numerosas. Con el tiempo, este exceso de notas en los melismas que dificultaba su memorización, dio paso a la inclusión de tropos en estas obras, invenciones melódicas y textuales frecuentemente elaboradas en lengua vulgar que tenían además, la finalidad de explicar determinados pasajes evangélicos. El canto gregoriano exige una unión insensible de dos tonos (portamento) y dado los pocos tonos utilizados, permite que las voces de los fieles puedan entonarlos sin esfuerzo. En general se preferían las voces graves que encarnan y fomentan los principios de moral y virtud preconizados por la Iglesia, ya que se puede definir como un rezar cantando. Las obras gregorianas se construían para ser interpretadas describiendo líneas curvadas, con una preparación hasta alcanzar un clímax melódico y textual tras el que se produce una distensión que finalizaba en un reposo o cadencia.

Aun cuando en un principio intervinieron en el culto cristiano todos los fieles, en el siglo VII llegó a prohibirse la intervención de las mujeres en el canto del culto, así como el acompañamiento instrumental, por considerar que estos sirven a fines paganos. Algunos documentos de ésta época mencionan que los *chantes* utilizaban la voz de pecho y la de cabeza (Perelló et al., 1982). A la *Schola Cantorum*, formada por un grupo determinado de cantores y maestros de la corte papal en Roma y fundada posiblemente durante el papado de San Gregorio (590-604), se le confiaba el adiestramiento de niños y hombres para hacer de ellos músicos eclesiásticos. En el momento de su disolución, a finales del siglo XIV, la Capilla Papal asumió sus funciones.

En este periodo de la Historia, tan extenso como oscuro, se produce una gran confluencia de culturas y corrientes musicales en la Península Ibérica. Así pues, aunque el conocimiento que se tiene de la música cantada en las primeras épocas cristianas es muy limitado, debemos considerar la presencia de estas antiguas culturas en el canto practicado tanto en las iglesias cristianas de la Edad Media, como en aquellas músicas que restan, una vez acotada la música litúrgica. Todas ellas están bien diferenciadas por el ámbito o función social donde se desarrollaban, haciendo referencia a las que se usaban en las cortes de los reyes, príncipes y grandes señores o las que practicaban el resto de las clases sociales en los diversos momentos de la vida pública o privada (Fernández, 1987).

Igualmente el Pueblo Judío utilizaba el canto para sus ceremonias; tanto los hombres como las mujeres entonaban cantos de alabanza a Dios y de victoria, como queda reflejado en los libros sagrados con los himnos y salmos compuestos por Moisés, David y Salomón. Las comunidades judías de la Diáspora perviven hoy día en sociedades cerradas, conservando firmemente sus tradiciones, por lo que es posible apreciar en la interpretación actual de las cantilaciones judías, cierta predilección por “una voz de pecho suave que al aumentar la expresión del sentimiento incluso llega a quebrarse, sobre todo en el registro de tenor. La unión de cada uno de los tonos es a menudo obtenida por un ‘arrastre’ continuo que suena como un lloriqueo” (Perelló et al. 1982: 6). La música judía se dividió en tres tradiciones principales a causa de las migraciones del pueblo judío, durante el período que va desde la destrucción del Segundo Templo en 70 d.C. hasta la fundación del Estado de Israel en 1948. Las tres tradiciones, separadas entre sí, adoptaron las culturas y costumbres de los territorios donde se asentaron. Una de estas tradiciones es la sefardí, establecida inicialmente en la Península Ibérica donde dejó su impronta, viéndose nuevamente obligada a su dispersión por el Mediterráneo y otros lugares a partir del siglo XV.

Por su parte el Pueblo Árabe introdujo en la península una música profana culta, cuyo propósito era entretener y no servir solamente al culto o al texto. Realizó contribuciones propias al sistema tonal y modal griego, cuya influencia perdurará hasta nuestros días en la música andaluza de tradición oral, sobre todo en el cante flamenco

(Bahat, 1987). Al-Andalus hacía gala de gran sofisticación en sus manifestaciones artísticas y poseían una infinidad de cantores y cantatrices, de los que se ha perpetuado el nombre de los más afamados. Su música recoge todas las aportaciones del mundo islámico oriental, al tiempo que crea formas autóctonas como el zéjel, forma popular cantada con alternancia de coro y solista, y la nuba, que pervivirá en la etapa renacentista y en la que los distintos fragmentos cantados se alternan con interludios instrumentales (Fernández de la Cuesta, 1985). Entre otros renombrados cantores y esclavas cantoras (Sobh, 1995), llegó al Califato de Córdoba –procedente de Bagdad–, el célebre cantor Abulhasan Alí ben Nafi –conocido como Ziryab o Pájaro Negro–; poseedor de una voz dulce y portentosa (Poché, 1997). Conocedor de la teoría y del mecanismo del órgano vocal con rara perfección, llegó a constituir el mayor atractivo de las fiestas de la corte. Gran pedagogo e innovador del método de canto que dividía en tres partes: en primer lugar, la enseñanza del ritmo percutiendo con la recitación de la letra, en segundo lugar, la enseñanza de la melodía en toda su sencillez para, por último, abordar la interpretación y los adornos del canto (Árgeda, 2000). La práctica de su método de canto, considerado el primero que surge en nuestro territorio, ha pasado a formar parte de la tradición española del estudio del canto (Reverter, 1999: 91). En Sevilla instituyó una gran escuela para cultivar y popularizar los cantos árabes en la que se formaron infinidad de cantores, además de surgir importantes cancioneros y tratados sobre canto, como el *Kitab al-yaqut al-thani*, que versaba sobre los músicos, las esclavas cantoras, el sonido y la importancia de la voz hermosa y sus cualidades terapéuticas (Cortés, 2011: 47). Además del propio Ziryab, tenemos conocimiento de la existencia de numerosos poetas y grandes cantores, entre ellos sus ocho hijos varones y dos de sus hijas, considerados poetas, cantores y músicos de prestigio; así como el cantante judío Mansur al-Mugani. En el marco de las escuelas de canto, fue fundamental el papel desempeñado por “las esclavas-cantoras como transmisoras de las enseñanzas de los maestros, además de ser rapsodas, poetisas, compositoras, recopiladoras, intérpretes y difusoras de la música la poesía de su época” (Cortés, 2011: 56). Con el declive del poder político califal que presentaba Córdoba, surgió una fructífera cultura andalusí en las cortes taifas, fundamentalmente de Andalucía, Levante, Toledo y Zaragoza.



La permanencia de estos pueblos durante siglos en nuestra península, auténtico crisol de culturas, hace que podamos apreciar una multicultural herencia recibida, sin olvidar tampoco la influencia que ejercieron sobre nuestra cultura musical otros pueblos procedentes del norte de Europa. Así pues, en la Península Ibérica se creó bajo el reinado visigodo y se desarrolló durante la dominación árabe para su utilización en la liturgia, el llamado canto mozárabe que fue potenciado por las catedrales de Sevilla, Zaragoza y Toledo principalmente, hasta su supresión a favor del rito romano en 1085. Si bien llegó a desaparecer el canto mozárabe, el respeto que los árabes manifestaron hacia la libertad religiosa y el aislamiento que suponía su dominación, hace que se prolongara la práctica de este rito durante la reconquista. El estudio y análisis de la notación visigótico-mozárabe establecen dos tipos de notación: la toledana, más antigua y la del norte de España, más rica en formas neumáticas (Gümpel, 1988; Araiz, 1979). La oscuridad que envuelve este periodo reina sobre los orígenes de la notación neumática que en el norte de España, es conocida gracias a los manuscritos de Silos, San Millán de la Cogolla y sobre todo por el extraordinario Antifonario de León (Levy, 1987).

Si bien los primeros documentos sobre la vida musical de León datan del s. XV, existen fuentes que contienen música medieval, tanto de la ciudad como de la provincia. Se conservan en el Archivo Histórico Provincial de León ejemplos de música del siglo XIII procedentes de Villafranca del Bierzo, Ponferrada y Sahagún –destacados centros en la época medieval– muchos de ellos en notación aquitana cuadrada sobre una línea roja (Casares, 1999: 862-863). Sin duda la mayor importancia de la actividad musical de la época se encuentra en la Real Colegiata de San Isidoro y en la Catedral de la ciudad de León. Aunque no existe documentación que permita conocer las costumbres y la vida musical en el entorno, al menos se han preservado el *Antiphonarium-Breviarium* y el *Martyrologium* (ambos del s. XII) y se custodia el “Antifonario visigótico mozárabe”, uno de los más importantes restos del rito mozárabe español, en el que se conservan los cantos propios y particulares de la primitiva España cristiana. Álvarez (1962), estudioso de los primeros siglos de la música en la Catedral de León, se refiere al Códice nº 8 de la Catedral de León como un misterio indescifrable por la dificultad que conlleva un sistema musical escrito con gran delicadeza, pero

impreciso a nuestros ojos. Las diferentes teorías que surgen sobre la fecha de su factura, colocan el Antifonario a principios del siglo X, alrededor de la figura del abad Ikila, para quién se escribió y a quien está dedicado. Se puede afirmar que el códice fue escrito en tierras leonesas o para las tierras leonesas, estando en pleno uso en el monasterio de San Cipriano y más tarde en el de Santiago, dentro de las murallas de León (Yañez, 1972); de la misma manera se cree que lo estaría en los célebres monasterios del Bierzo y en las catedrales primitivas de Astorga y León, enclavadas bajo las actuales. En las últimas décadas, otros investigadores se han interesado en el estudio de diferentes aspectos del antifonario leonés (Gómez, 1954; Galván, 1995; López Pacho, 1984; 1999). A mediados del siglo XI la Iglesia de León celebró el Concilio de Coyanza y a través de sus decretos vemos cómo la parte litúrgico-musical entró de lleno en la reforma. Igualmente importante es el Cantoral 23 que se conserva en el archivo catedralicio, probablemente del siglo XIII, en el que se encuentran recogidos el canto solemne de la profecía de Isaías y el canto de la Sibila, únicos representados en la catedral de León del misterio de Navidad (Álvarez, 1962).

Por otra parte, en la Basílica de S. Isidoro de León, que se erige como el otro gran centro de la vida musical se conserva un Misal del siglo XII con piezas gregorianas y notación aquitana del monasterio de Cluny que, en opinión de Álvarez (1962), es uno de los primeros que pasaron a Castilla enlazando el canto mozárabe con el primitivo gregoriano venido a España y concretamente a León. En la colegiata se encontraba depositada la magnífica biblioteca de los Reyes de León, expoliada en el siglo XIX. Se mantienen procedentes de la propia colegiata, códices del siglo XII, XIII y numerosos breviarios, rituales y grandes cantorales posteriores, así como se conservan documentos desde 1043, catalogados en 1923 por el abad Julio Pérez Llamazares. Debemos considerar que la forma de cantar también ha sufrido modificaciones durante estos siglos. Tras el periodo romano soplan vientos procedentes del norte de Europa que al igual que el arte Gótico, arrastraron el fenómeno musical de la polifonía. Las primeras experiencias surgen en el siglo IX con el nacimiento del *Organun* y el *Discantus*. Hasta el año 1000 aproximadamente, el canto litúrgico era ejecutado por una sola voz y desde el siglo VII, los coros en las iglesias se componen únicamente de hombres y muchachos. Dado que las voces de éstos son de poco volumen y se quiebran con

frecuencia, fueron sustituidas a menudo por hombres que cantaban en el registro de falsete (Perelló et al., 1982: 11).

Aunque no nos es posible ni tan siquiera nombrar una mínima parte de los acontecimientos histórico-musicales de este amplio periodo (de la monodía a la polifonía; del Ars Antiqua al Ars Nova), sí es necesario recordar la gran influencia ejercida por el Codex Calistinus, que fluyó con las peregrinaciones a lo largo del Camino de Santiago de Compostela. Consta de veintiuna piezas a dos voces (nueve basadas en cantos litúrgicos), veinte de las cuales aparecen en el apéndice final del Codex y representan claramente el estado de la composición polifónica hacia mediados del siglo XII (Hoppin, 2000). El Codex Calixtino de la Catedral de Santiago fue “descubierto” en tiempos modernos por el historiador López Ferreiro en 1866 que sin embargo, como tantas veces ocurre en nuestra historia musical, fue inicialmente estudiado por investigadores alemanes (López-Calo, 1989).

Fernández de la Cuesta (1987) opina que el vacío documental existente deja muchas preguntas sin respuesta sobre la lírica musical castellana, como es el caso de las jarchas (restos de una canción romance anterior a la poesía árabe o judía de la *moaxaja*), de las que no queda rastro de música escrita. De la misma manera, la canción monofónica en España debe ser considerada una rama directa del movimiento trovadoresco. Los trovadores franceses encontraron una pronta acogida en las cortes españolas. Las Cantigas de Alfonso X el Sabio, originadas en una sociedad culta, constituyen una colección de canciones en lengua galaico-portuguesa, reunidas en la corte del Rey de Castilla y León, mucho mayor que su antecesora: las canciones de amor de Martín Codax (Anglés y Spanke, 1943). Como destaca Hoppin (2000), los aspectos más extraordinarios se encuentran en la unidad temática y la ordenación sistemática de la colección en conjunto. Otra composición musical, el Motete a dos o tres voces, surgió con posterioridad como decoración textual de la polifonía –siendo en sí misma una decoración del canto llano– que pronto derivará en género, adquiriendo gran relieve a partir del siglo XIII. También debemos reseñar, al menos por su importancia y como testimonio del repertorio del Ars antiqua e inicios del Ars nova en España (Vega, 1978; 1990), el conjunto de 186 composiciones monódicas y polifónicas

de los siglos XII y XIV recogidas en el Códice del Monasterio de Las Huelgas (Burgos).

### 1.3. El canto coral en el Renacimiento.

El siglo XVI, considerado como el Siglo de Oro de la Música Española, es el periodo más brillante y prolífico de nuestra historia musical. Las capillas musicales que siguiendo la tradición se constituyen en las catedrales (formadas por un número variable de cantores e instrumentistas llamados ministriles), serían imitadas por príncipes y nobles que incorporaron músicos a su servicio particular. Por otra parte los reyes de Aragón y Castilla tuvieron un intenso intercambio cultural con Borgoña, Francia e Italia, que permitió a los músicos españoles conocer la vanguardia musical europea, conservando a la vez un estilo propio. Ambas coronas fomentaron la vida musical, especialmente en la época de los Reyes Católicos (Del Sol, 2013), que contaban con una nutrida capilla de cantores y ministriles (Torres, Gallego y Álvarez, 1997).

Durante este tiempo, la música tradicional fue una constante fuente de inspiración para los grandes compositores. Resulta asombroso el rico repertorio de polifónica profana española, que fue reunido en los Cancioneros de Palacio, de Medinaceli, de la Colombina, de Segovia, de Uppsala, etc. (Querol, 2010) y más sorprendente es aún, lo desconocida que ha sido hasta no hace mucho tiempo. Francisco Salinas recoge en su libro *De música libri septem*, canciones y ritmos tradicionales españoles que, como opina Preciado (1987), al menos se remontan al siglo XV. Las melodías populares están muy presentes en la composición del ciego burgalés (por ejemplo en la melodía de la Misa “del ojo”), así como en las obras de los más importantes compositores, Francisco Peñalosa (melodía de la Misa “por la mar”) y Juan del Encina, compositor que sobresale en su época, en cuyas obras, además se puede apreciar la influencia de la tradición en el uso del compás *aksak* (cojo) o quinario.

En la música profana, el villancico y el romance constituyen las formas más populares de la época, que conviven junto con otros géneros profanos como el madrigal. En este sentido y siguiendo el trabajo realizado por Lloréns (1987), además de los anteriormente citados, debemos señalar otros polifonistas como Mateo Flecha (el

joven), Francisco Guerrero, Juan Vásquez, Fernando de las Infantas, Pedro Rimonte o Sebastián Raval. En la polifonía religiosa, entre los más ilustres encontramos como máximos exponentes a Tomas Luis de Victoria (Virgili, 2011) y Cristóbal de Morales, compositores de numerosas misas y motetes, y otros menos interpretados en la actualidad como Rodrigo de Ceballos, Sebastián Aguilera de Heredia, Jerónimo de Aliseda, Santos de Aliseda, Luis de Aranda, Bernardo Clavijo del Castillo, Ambrosio Cotes, Juan Esquivel de Barahona, Alfonso Lobo de Borja, Juan Navarro, Diego Ortíz, Melchor Robledo, Alonso de Tejeda y Nicasio Zorita entre otros compositores. En este siglo, muchos maestros de canto conceden gran importancia a la educación de la llamada “voz mixta”, entendiendo la fusión del registro de pecho y el registro de cabeza, que forman un único registro completamente uniforme. La cualidad vocal más estimada era la belleza tímbrica, aunque posteriormente resultaría insuficiente, siendo necesaria una educación vocal que incorpora una voz fortalecida y una dicción clara. Comenzó a darse importancia a la respiración y se habla de impostación.

Al llegar al siglo XV los coros asociados a las grandes cortes e iglesias entraron en una edad dorada. Las Capillas aumentaron el número de cantantes por voz, tal como se desprende de la documentación de la época, que refiere cómo para cantar la polifonía se necesitaba un mínimo de catorce cantantes y que estaban divididos de manera que había seis cantantes –utilizando el *falsetto*, naturalmente– para la parte más aguda, dos para el alto, tres para el tenor y tres para el bajo (Atlas, 2002: 209). Se publicaron los primeros preceptos impresos para un buen canto coral. Como modo defectuoso de cantar se mencionaba la emisión o expulsión violenta de la voz, el exagerado aporte de aire en los tonos medios y altos, los ataques inseguros en los cuales los tonos puros sólo son conseguidos subiendo o bajando los tonos primeramente emitidos, la pronunciación confusa de las vocales o el cambio de la vocal al mantener el tono, el cantar nasalmente, etc. (Perelló et al., 1982: 15).

Medina (2001) nos acerca a la España de la primera mitad del siglo XVI, donde se vive un tiempo de búsqueda vocal en el terreno de las partes agudas de la polifonía, coincidente con la creación y desarrollo de numerosas capillas musicales. Los historiadores del canto constatan la relación del auge de los cantores castrados, con los

impulsos estéticos que asociamos bajo el nombre de Manierismo. Los cantores se agrupaban atendiendo a cuatro grandes franjas sonoras: bajos, tenores, altos y tiple. Para cantar a cinco voces bastaba que la quinta voz la hiciera un tiple o un tenor segundo. El maestro organizaría sus efectivos asignando las responsabilidades de cada voz a los cantores más adecuados. Mientras que las mujeres eran marginadas del canto por un problema externo a ellas –derivado de muchos siglos de historia eclesiástica– los niños tienen un problema intrínseco durante un período de su crecimiento: la muda de la voz. Con la castración la laringe no aumenta de tamaño, en cambio se produce un gran crecimiento corporal y una gran capacidad pulmonar, lo que trae como consecuencia que el cantor poseyera un registro agudo con gran intensidad y *fiato*, dotando de cualidades excepcionales a la voz (Tarazona, 1998). En España coexisten tiple no castrados con tiple castrados desde antes de 1550 y lo van a hacer durante siglos, aunque la voz de falsete tampoco tenía una imagen plenamente positiva. Queda registrado que en 1582 canta en Oviedo su primera misa Haro, un tiple castrado. Los castrados españoles, como el resto de los músicos catedralicios, vivían sujetos a los criterios de rentabilidad impuesta por los cabildos, al no estar sujetos a fenómenos como el cambio de voz entre otros factores. El capón tiple<sup>19</sup> tiene un lugar privilegiado desde el punto de vista musical (Medina, 2001), existiendo una notable presencia de cantores evirados de origen y procedencia hispánica en los centros musicales de mayor relevancia en Italia (Gregori, 1993: 2773).

Con el apogeo de la composición coral durante el Renacimiento –recordemos las Escuelas Polifonistas Españolas, algunas de gran esplendor como la Castellana– se inician unas distinciones más ambiciosas en cuanto a las voces. Así pues, se distinguen las de tenor y bajo para los hombres y para las mujeres las de *superius* y *contra* (contratenor, contralto y alto). En cada una de estas categorías se efectuaban subdivisiones según el *ambitus* de cada voz. El ámbito abarcaba una onceava y se corresponde con la actual tesitura (Regidor, 1977). En el siglo XVI existía una escuela de falsetistas en España, siendo sus cantantes muy apreciados en Roma.

---

<sup>19</sup> Capón es el nombre con el que de forma mayoritaria se denomina en castellano al cantor castrado en España. De esta manera se alude, en un antiguo inventario, al cantor Lázaro Lacalle, ‘tiple capón’ de la Catedral de León y compositor (Medina, 2001: 81).

#### **1.4. El canto coral en el Barroco.**

Los comienzos del Barroco musical español derivaron de la simple evolución de la música, igual que el resto de las naciones europeas, pero a diferencia de éstas, España se sumió en un total aislamiento. Lo increíble del Barroco Musical español es que a pesar de todas esas limitaciones, como pone de relieve López-Calo (1987: 354), tuvo muchas de las características esenciales de otras naciones y en particular del barroco italiano. A partir del renacimiento, se produjo una discriminación consciente entre los diversos estilos, a fin de llevar a cabo funciones musicales diferentes. Los teóricos barrocos distinguieron con frecuencia tres estilos, según se utilizaran en la iglesia, los salones o el teatro. El recitado pasa a segundo plano, mientras que el canto individual adquiere mayor relieve, por encima de los coros, quedando relegada la pronunciación de la letra en beneficio de la música. Incluso aparecen rasgos operísticos en otros géneros vocales y comienza la ejecución del vibrato vocal que otorga mucha belleza a la voz. En el periodo tardío, el antiguo estilo conservado en la música religiosa culminó en el estilo fugado. Cerone expuso en 1613 las reglas de la vocalización, la pronunciación y dio consejos para los modales del cantor y la higiene de la voz y Pretorius añadió el bajo profundo a la clasificación de la voz (Regidor, 1977).

El barroco español fue una incógnita a pesar de los abundantes estudios que surgen en la actualidad, en un intento de aclarar este oscuro pasado musical. Existía la creencia generalizada de que la música española de pasados siglos, era pobre y sin posible parangón con el esplendor conseguido en otras artes. Sin embargo, lo que podemos afirmar es que nuestros siglos XVII y XVIII han tenido y siguen teniendo una gran importancia musical a pesar de que fueron sistemáticamente ignorados (Casares, 1980). El barroco español continúa la gran tradición renacentista y sigue con más o menos decisión las líneas vigentes en Europa. Las capillas musicales vocales se duplican en otras capillas instrumentales o de ministriles y esta presencia, como afirma Jambou (2007: 112) significó el uso espacial de los edificios religiosos para la expansión sonora y la policoralidad. Concretamente durante la segunda mitad del siglo XVI y el XVII, la masa coral se dividía en varios coros, donde cada uno de los grupos formados canta a varias voces, alternando generalmente sus intervenciones o cantando agrupados, con el objeto de conseguir los más variados efectos. Difícil estilo que lleva a

la interpretación de obras a ocho, nueve, diez, once y doce voces, buscando una nueva sonoridad que se basa en un procedimiento acústico, consistente en colocar a los diversos coros en distintas posiciones, lo que producía un efecto estereofónico.

Los maestros de capilla componen música ininterrumpidamente a lo largo de todo el año litúrgico para los palacios, catedrales, basílicas y colegiatas que los mantienen económicamente. Como ya hemos visto, tanto la catedral de Astorga como la de León, fueron hasta el siglo XVIII uno de los grandes centros de la música española. Álvarez Pérez rescató el Manuscrito de Obras de Órgano de Organistas Españoles del siglo XVII, “que estaba en la Catedral de Astorga, olvidado y lleno de polvo entre otros muchos papeles de música” (Álvarez, 1985: 9); feliz encuentro que daría como resultado la transcripción y publicación del Manuscrito, hoy conocido en toda Europa y la posterior catalogación de la música de la Catedral de Astorga. Por la Catedral de León pasaron maestros y cantores eminentes (Casares, 1978), como Jacobo de Milarte, Juan de la Encina, Francisco de Salinas, Diego de Cepeda, Juan de Torquemada y Juan Pérez Roldán entre otros; situada en pleno camino de Santiago de Compostela, recibió influencias de todo tipo y en la música debió desarrollar una considerable y notoria actividad. Como dato significativo destacan estos autores que en 1548 existía una capilla musical plenamente organizada, con maestro de capilla, organista, seis mozos de coro y doce bachilleres de coro educados en el Colegio de San José; sus posibilidades musicales eran plenas a la llegada del barroco, pues también se inauguró una capilla de ministriles (Casares, 1978). La mayoría de la obra que se encuentra en el archivo catedralicio pertenece al siglo XVIII, catalogada por Rubio recientemente (Rubio, 2005).

En torno al estilo compositivo de los maestros de capilla de la catedral de León, Virgili afirma:

“Autores de catedrales de menor protagonismo en esta época, como es el caso de la catedral de León, pueden servir de referencia para comprobar la convivencia en los años finales del siglo XVIII de un estilo teatral, de gran protagonismo de los pasajes solísticos, con rasgos que podrían relacionarse con un espíritu del clasicismo vienés. Es el caso del maestro Manuel Mencía, fallecido en 1805, y que tras su paso por la catedral de León ocupó el magisterio de capilla de las Descalzas Reales de Madrid: en uno de sus magníficos, (...) han hecho considerar la obra y a este autor cercano al estilo clásico y su introductor en la catedral de León.



Rasgos similares pueden encontrarse en el sucesor de Mencía al magisterio de capilla de León, José Gargallo” (Virgili, 2004: 185).

A partir de la mitad del siglo XVIII surge la necesidad de añadir una clase intermedia para cada sexo; los compositores comenzaron a escribir para las tesituras masculinas de bajos, barítonos y tenores y para las tesituras femeninas de contraltos, mezzos y sopranos (Regidor, 1977). En cuanto al canto, las nuevas corrientes artísticas se dirigen a alcanzar una mayor belleza del sonido, a aumentar la extensión de la voz y la agilidad de la vocalización. En este siglo se exige a los cantantes fuerza, expresión, fluidez, ductilidad y potencia de voz y poseer una amplísima instrucción teórica y práctica para dominar las exigencias de la música. Tosi clasifica los registros en: registro de pecho, de garganta, de cabeza y de falsete y establece las bases correctas para cantar con una perfecta emisión de la voz, considerándose el tratado fundamental y básico de la técnica vocal (Perelló et al., 1982).

No podemos dejar de mencionar la voz y la figura de Carlo Broschi “Farinelli”, castrado formado con Pórpura que llegó a España en 1737 tras triunfar en los escenarios más prestigiosos de Europa. Según Medina (2001: 149), su canto poseía efectos balsámicos sobre la deteriorada salud de Felipe V, lo que le valió un lugar privilegiado en la corte española, que perduró durante el reinado de Fernando VI. Con la llegada de Carlos III, Farinelli se vio inducido a tornar a Italia como haría en 1760, aunque el recuerdo de España le acompañaría hasta el final de sus días. Por su parte dejó una gran huella en el pueblo español, e incluso él mismo se convirtió en personaje de ficción teatral en la zarzuela “Farinelli” de Mariano Vázquez y en la ópera “Farinelli” de Bretón y significó un puente entre Italia y España.

### **1.5. El canto coral en el Clasicismo y Romanticismo.**

Igual que en sus comienzos, el final del Barroco musical en España se verificó de modo paulatino. En el periodo que va desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siguiente siglo discurre el movimiento, de comienzos indecisos, denominado Clasicismo y que hace referencia, en sus diferentes acepciones, a una expresión universal y objetiva de serenidad, equilibrio, proporción, sencillez y valor permanente. Este pensamiento aflora en el canto con las composiciones de Leonardo da Vinci que

simplificó y pulió la melodía, centrando la atención del público en la línea melódica y en la comprensión del texto, anegadas las palabras en la ornamentada música. Esta idea renovadora se asienta fundamentalmente con las últimas óperas “reformistas” de Gluck. Al mismo tiempo se introduce un mayor grado de contrastes afectivos y dinámicas graduales en ritmos más diferenciados, preludio de los aires de libertad que llegarían a finales del siglo XIX.

En España aparece la tradición de cantar villancicos en castellano en sustitución de algunas composiciones latinas de la liturgia y particularmente en los maitines de Navidad. En ésta y en otras festividades como el Corpus, los responsorios litúrgicos se sustituyeron por villancicos, costumbre que llegó a su cenit hacia la mitad del siglo XVIII. La degeneración progresiva de estos cantos, que rozaban la vulgaridad y en ocasiones la chabacanería, así como otros abusos que, según López-Calo (1987: 12), provocaron la supresión de su canto en las iglesias. Es una época de cambio en la música religiosa, llamada “música de moda”, en la que se promueve la utilización de un nuevo método y estilo musical que persigue la expresión del buen gusto. Los acontecimientos históricos y las sucesivas crisis agrarias ocurridas a finales del siglo XVIII, provocaron una disminución en la economía de las iglesias, lo que a su vez repercutió directamente en el sostenimiento de las capillas de música españolas, que prácticamente vieron apagar su brillo y esplendor durante las décadas de 1830 y 1840, con excepción de la Capilla Real (Virgili, 2004). La falta de fondos catedralicios permitirá que los músicos puedan ausentarse de las capillas; de este modo se encaminarán de forma inevitable hacia las óperas y teatros, lo que a su vez conllevó el decaimiento de las capillas y algunas a su total desaparición (Alén, 1987).

Durante el Romanticismo la música se colocó en un alto lugar en la jerarquía de las artes por la naturaleza indefinible de su significado. Esta corriente supuso la ruptura en las tradiciones, en la temática musical, convenciones artísticas y en general, de los cánones estéticos impuestos. Con este movimiento se floreció el concepto de la música como lenguaje genuino y privilegiado de los sentimientos (Fubini, 1999). La música romántica estableció estrechos vínculos con la literatura y otros elementos artísticos extra musicales, hundiendo sus raíces en el nacionalismo de orientación folklórica.

La clasificación vocal comienza a resultar insuficiente y aparecen diversas subdivisiones dentro de cada categoría. De esta manera se comenzó a hablar de tenores graves, agudos y ligeros, bajos cantantes y profundos, sopranos dramáticas, líricas y ligeras, etc. y a mezclarse distinciones de timbre, de color de voz y con el tiempo también de potencia y repertorio, distinciones que perduran hoy día. A partir de este siglo se produjo un cambio en el comportamiento vocal: se canta en auditorios de mayor envergadura y con orquestas cada vez más numerosas, que exigen una voz de mayor volumen. El cantante solista debe poseer una técnica vocal que le permita interpretar un repertorio extenso y de estilos diversos. Se abandona totalmente la utilización del falsete y se debe cantar sobre un único registro vocal, es decir, que se debe homogeneizar la voz en toda su tesitura. Se introduce la técnica de la “voz cubierta” de Manuel García, cantante y profesor de canto excepcional y el descubridor del espejito laríngeo o laringoscopio (Peña, 2008). Fue el primero que observó las cuerdas vocales durante la fonación en un ser humano vivo, dando la posibilidad no sólo de conocer y desarrollar la técnica vocal, sino además, de favorecer el diagnóstico y tratamiento de diversas patologías.

En la Europa del siglo XIX, la música coral adquiere gran relevancia como manifestación cultural de los pueblos; con la aparición de las sociedades corales se constituye en representación de una colectividad que encuentra en el canto la expresión de su identidad.

## **2. EL MOVIMIENTO CORAL.**

Como hemos descrito, Europa cantaba en coro: la historia de la música occidental está plagada de música vocal y concretamente polifónica que, como ya hemos visto incluso ocupó gran parte de ella, de forma casi exclusiva. A pesar de esta consideración previa, debemos puntualizar que durante el siglo XIX surgió el llamado movimiento coral o fenómeno orfeonístico.

“Europa rompe a cantar: himnos revolucionarios y patrióticos –es el siglo de las revoluciones y de las aspiraciones nacionalistas–, improvisados y festivos coros callejeros, cantos en el campo y en las fábricas –es el siglo de la Revolución industrial

y las utopías sociales—, coros en las sociedades recreativas, culturales, políticas o económicas —es el siglo del asociacionismo—, cantos graves en los templos” (Nagore, 2001:17).

La música coral florece en la vida social europea, pero ya no se trata de una expresión cultural al servicio de un ámbito concreto o de una clase social privilegiada, sino que surge de la colectividad. Se podría expresar como una democratización de la música que, a través del canto coral, pone en manos del pueblo el protagonismo de esta manifestación cultural.

## 2.1. Consideraciones previas.

El primer estudio que se realiza en profundidad sobre el movimiento coral en España es el realizado por Labajo en su tesis “Aproximación al fenómeno orfeonístico en España: Valladolid, 1890-1923”, presentada en la Universidad de Valladolid en 1984, trabajo que se publicó posteriormente con el mismo título (Labajo, 1987). Por su parte Bagüés ha delimitado el ámbito al que se circunscribe el estudio sobre el coralismo en España durante el siglo XIX:

“(…) A las agrupaciones y entidades surgidas de acuerdo a los modelos europeos, es decir, con un espíritu aficionado y sin dedicación específica por arte de los cantores. Quedan así excluidas las agrupaciones profesionales o de dedicación exclusiva, como las escolanías, etc., por entender que tanto en el estudio de los antecedentes como en el de su desarrollo y actividad, se requieren unos planteamientos completamente diferentes” (Bagüés, 1987: 173).

En cuanto a la diferencia que existe entre las denominaciones Orfeón y Sociedad Coral, fruto de la polémica suscitada entre Clavé y los hermanos Tolosa, (resuelta judicialmente), Bagüés (1987) nos aclara cómo a partir de esta sentencia se asimiló el término “orfeón” con la tendencia al purismo interpretativo, presentando el de “sociedad coral” un carácter más voluntarioso que efectivo. Sin embargo, ambos términos junto con otros vocablos se han venido utilizando indistintamente con el mismo significado. Labajo define el término “orfeón” (denominación que si bien se aplicó inicialmente a las sociedades corales populares de voces masculinas, posteriormente se mimetizó de manera generalizada en España, ampliándose su acepción a cualquier agrupación coral de carácter no profesional) como:

“Un grupo de hombres (y mujeres en su caso), de variada o unitaria procedencia social, profesional, gremial, cultural..., todos ellos –mayoritariamente– “amateurs” (cantores, no artistas), con un objetivo común: cantar. Bajo esta perspectiva, todos con considerados iguales, todos forman parte de un cuerpo, de una familia, sin jerarquías. Se buscan, por lo general partituras que no requieran especialistas ni solistas dentro del grupo. La calidad interpretativa depende fundamentalmente del grado de compenetración conseguido por el grupo y de la aceptación individual del anonimato, a fin de que se oiga la voz del grupo” (Labajo, 1987: 18).

Aunque la finalidad última de los coros no es otra que cantar, dentro del fenómeno coral se observan grandes diferencias entre los grupos corales, como en cualquier otra asociación, derivadas de los objetivos propuestos o de la identidad de sus miembros entre otros elementos circunstanciales. Así lo expresa Nagore:

“Ciertamente, el compositor y los intérpretes pueden no tener otros objetivos que los puramente estéticos: en el caso de un coro el de cantar, que sería su finalidad primaria. Pero incluso en ese caso la presentación de la música debe hacerse pasando por una vía social, por una mediación que implica la presencia de grupos humanos, convenciones y comportamientos sociales determinados. Ésta mediación es especialmente intensa en el caso de las agrupaciones corales, que difieren en cuanto a la condición social, profesional o cultural de sus miembros, estructura organizativa u objetos directos o indirectos: la educación del obrero a través del canto, la búsqueda de una forma de distracción o un lugar de reunión, la expresión de los sentimientos nacionales o de una ideología política, la práctica y difusión de la música coral, etc.” (Nagore, 2001: 18).

Esta autora pone de relieve los numerosos intentos de clasificar las sociedades corales, fruto de esa diversidad de factores que confluyen y recoge la que en 1856 realizara Lauren de Rillé y por la que divide las sociedades corales existentes –con criterios mezclados y confusos– en cuatro grupos: Los dos primeros tienen en común la formación musical de sus componentes, pues se trata de las secciones corales de una gran sociedad coral y de los orfeones derivados de escuelas o clases de canto. Los otros dos grupos surgen del asociacionismo de sus miembros, en círculos o sociedades de diversos tipos y recursos, siendo la ocupación del ocio su motivación principal.

## **2.2. El movimiento coral en Europa.**

Se puede decir que hasta finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, la música “cultura” fue un privilegio de las clases altas de la sociedad europea, pues era

interpretada en los salones de los palacios y casas nobiliarias, lejos del pueblo. Por tanto, la Iglesia constituyó el único ámbito musical abierto a los ciudadanos. Las ideas racionalistas y laicistas de la Ilustración, condujeron a una decadencia de la música coral en la liturgia protestante, que la Iglesia católica supo canalizar mejor, manteniendo la presencia de las escolanías en las catedrales y palacios (Nagore, 2001).

En Gran Bretaña surgió tempranamente el movimiento coral, donde la gran industrialización y su pujante comercio favorecieron la conservación de la tradición coral inglesa. En el siglo anterior, los *gentlemen's clubs* organizaban reuniones en torno al canto masculino sin acompañamiento, establecimientos de tipo aristocrático y burgués que en el siglo XIX verían aumentar el número de sociedades corales con la creación de otras de clase media burguesa y posteriormente se sumarán las agrupaciones formadas por obreros. En esta próspera sociedad aparecen los primeros festivales-certamen que inicialmente se trataban de fiestas en las que varios coros se reunían y mostraban su talento.

De la misma manera, Alemania contaba con una gran tradición coral de la iglesia luterana, sin olvidar por ello la tradición del *lied* coral. El *liedertafel* surge, como sugiere su nombre, de las canciones que se interpretaban alrededor de la mesa, en comidas o cenas durante las que cantaban los músicos, compositores o cantores, tanto aficionados como profesionales. Por tanto, la música que se componía expresamente para la ocasión estaba escrita para las voces masculinas *a capella*, dando origen de esta manera a la práctica coral masculina que se extenderá de forma generalizada por toda Europa durante el siglo XIX.

La Revolución Francesa de 1789 expuso los sentimientos de libertad, igualdad y fraternidad, que encontrarían en la voz humana y en el canto coral, su más elocuente forma de expresión. Posteriormente, los músicos que representaban el movimiento romántico, estuvieron influidos por la literatura de la época y se implicaron en la dinámica nacionalista, que a su vez plasmaron en composiciones musicales. En ese momento el pueblo entonará los ideales de la humanidad a través de los himnos nacionales.

El movimiento orfeonístico se expandió rápidamente por Suiza, Bélgica, Noruega y Dinamarca; y en otras áreas del este de Europa, como Checoslovaquia, Rumanía y Bulgaria. Las agrupaciones corales rusas tomaron gran impulso en la segunda mitad de este siglo. No es de extrañar, pues ha tomado fuerza el movimiento asociativo y además se produce a través del canto popular la propagación del romántico sentimiento de la propia nacionalidad. Prácticamente todos los llamados compositores nacionalistas dedicaron parte de su obra a las sociedades corales, fundamentalmente de carácter religioso.

La penetración de este fenómeno orfeonístico fue más tardía en Italia y en Francia que, tras la Restauración, vio resurgir los ideales revolucionarios y donde el compositor Guillaume-Luis Bocquillon-Wilhem fundó en 1829 la asociación coral “Les Enfants de París”. Esta institución se conocería también bajo el nombre de *Orpheon*, denominación con la que en un futuro se designará a las agrupaciones corales en sentido amplio. A diferencia de lo que ocurre en los países del norte de Europa, el movimiento orfeonístico francés incide más en los aspectos sociales, didácticos y lúdicos del movimiento asociativo que por otra parte, pronto alcanzó gran apogeo.

Bajo este apelativo de orfeón se fundaron grupos corales entre los obreros, ya organizados entre sí e imbuidos en el pensamiento socialista, en los que sus miembros componían e interpretaban canciones cercanas a los acontecimientos que más les afectaban. Por su parte la Iglesia, testigo de los conflictos políticos, económicos y sociales que surgieron durante el final del siglo XIX, adoptó una postura conciliadora y fomentó las asociaciones corporativas, profesionales, mixtas de patronos y obreros. De estas asociaciones con marcado contenido religioso y de carácter internacional, que pretendían conjugar un interés lúdico y educativo, surgirán numerosos orfeones católicos. Efectivamente, desde que tuvieron lugar las jornadas revolucionarias en Francia, se vislumbró la necesidad de preparar a los millares de coralistas que intervendrían en las grandes celebraciones, con la realización de ocasionales ensayos populares. De esta manera, surgió entre algunos músicos la preocupación pedagógica por iniciar a los no profesionales en la enseñanza del canto, facilitando el aprendizaje de la música vocal (Nagore, 2001).

Dado que el movimiento coral surgió en un contexto histórico, político y social determinado, esta situación conllevó una producción literario-musical orfeonística, en la que muchos de los textos y la música estaban condicionados por estas circunstancias, que dieron sus frutos en himnos patrióticos y populares de interés social, por encima del literario. Por otra parte, los compositores centraron su atención en las canciones del pueblo campesino en sus respectivos países; sencillas melodías de fácil transmisión oral que conservaban su seña de identidad étnica, armonizadas para ser interpretadas por los orfeones de voces masculinas, que de esta manera recopilaron y revitalizaron su patrimonio musical. Así pues, se produjo un repertorio de gran diversidad, en el que coexistieron arreglos de obras ya existentes, con las compuestas expresamente por compositores de diferentes calidades, y frecuentemente por encargo, siendo los compositores locales o directores corales quienes elaboran su propio repertorio. Los concursos orfeonísticos también ejercieron su influencia sobre el repertorio coral; algunos compositores “menores” elaboraron obras repletas de efectos y dificultades técnicas para lucimiento de los coros, obras cuya mediocridad se puso de manifiesto por la crítica musical, así como la debilidad técnica de sus ejecuciones y de sus forzadas interpretaciones. Según Ansorena se trataba en general de un repertorio compuesto por: “(...) Partituras de música descriptiva, largas, con tesituras extremas por arriba y por abajo y con dificultad técnica elevada para la formación que poseían aquellos cantores, aunque muchos de ellos sí dominaban la técnica musical. Estas partituras se apoyaban en textos, que constituían verdaderos folletines” (Ansorena 2000: 87).

A principios del siglo XX la mayoría de las agrupaciones corales introdujeron voces femeninas, este hecho favoreció la penetración de un movimiento historicista, con la incorporación en el repertorio de obras pertenecientes a compositores y estilos propios de periodos anteriores (gregoriano, barroco, etc.).

### **2.3. El movimiento coral en España.**

Como apunta Labajo (1987), las primeras noticias referentes al movimiento coral llegan a España de la mano de la prensa musical española en la década de 1840, en revistas madrileñas y barcelonesas; sin embargo no será hasta dos décadas más tarde



cuando, con la aparición de la revista madrileña “El Artista”, se dará información continuada sobre el desarrollo orfeonístico español. En este momento se apoya el desarrollo de los coros de voces masculinas, sin acompañamiento, en base a constituir un instrumento moralizador de las costumbres, dado que se cimentan en la generosidad de la institución y en el sentido de fraternidad del trabajador que, de esta manera, se aparta de conductas de dudosa moralidad. Por otra parte, el fenómeno coral se constituye en todo un símbolo en la defensa de los nacionalismos.

### **2.3.1. Orígenes del movimiento coral español.**

Es indiscutible que el movimiento coral llega a España tardíamente con respecto a otros países europeos; no es fácil determinar las causas de tal retraso aunque, como opina Labajo (1987: 54-55), se debiera seguramente a la compleja realidad que se vivía en la época: la inexistencia de una burguesía pujante en la mayoría del territorio español y la implantación del régimen absolutista de Fernando VII, monarca que carecía de interés por la música y que silenció a las universidades. La música se desarrolló a mediados del siglo XIX, como había venido haciendo en el siglo anterior: en el teatro, la iglesia y los salones. Lo cierto es que en España se puede constatar que la mayor actividad musical correspondía a las ciudades más prósperas económicamente, situadas en la periferia, donde la industria y el comercio favorecen la existencia de una clase burguesa pudiente, frente al estancamiento del interior. La situación fronteriza favorece el roce de estas regiones con otras culturas lo que les hace permeables a las influencias extranjeras; por este motivo no es de extrañar que las primeras corales surgieran en Cataluña en la década de 1850.

Aunque la colectividad es la esencia de la música coral y de las agrupaciones corales, para poder comprender la labor artística realizada por ellas es imprescindible el estudio de las figuras que las han guiado y de su preparación musical. Se considera de forma unánime a Josep A. Clavé (1824-1874) como el iniciador del movimiento coral en España que de forma fortuita (ya que por problemas de salud tuvo que dejar su profesión de tornero) se convirtió en músico de café (Carbonell, 2003). En 1845 ejerció de director de La Aurora, estudiantina considerada como precedente de la sociedad

coral La Fraternidad. Ésta agrupación fue formada en 1850 por obreros que ofrecían sus actuaciones en Barcelona y cuyo ejemplo fue rápidamente seguido e indujo al movimiento coral. En cuestión de un año, se ampliaron a doce las sociedades corales impulsadas por Clavé y en años sucesivos se multiplicaron en Cataluña. Estos coros fueron integrados por voces masculinas e interpretaban un repertorio de obras compuestas por Clavé casi exclusivamente. Además de la actividad musical, las sociedades corales destinaban parte de su atención a la instrucción de los cantores, mayoritariamente analfabetos, con lo que esta federación coral desempeñó una función social y cultural.

Como pone de relieve Nagore (2001), en otros puntos de la península se intentó implantar el método de enseñanza musical de Wilhem, como en la Sociedad de Amigos del País de Valencia, o en Cádiz. Juan Tolosa, músico también catalán, conoció los orfeones y este método de enseñanza musical durante su estancia en París. A su regreso se propuso introducir este modelo en Barcelona con la ayuda de su hermano, con quien impartía docencia, fundando el Orfeón Barcelonés entre sus alumnos más aventajados. En 1863 los hermanos Tolosa y Clavé protagonizaron una dura polémica en torno a la paternidad de la música coral en España y sobre la idoneidad de los métodos utilizados en la práctica coral. En las sociedades creadas bajo el modelo de Clavé, las piezas se enseñaban de oído y se memorizaban, adoptando un papel secundario el aprendizaje del lenguaje musical. Para su fundador lo importante era la vivencia musical, que los coristas cantaran, no que aprendieran a solfear o a cantar bien. Sin embargo, el Orfeón Barcelonés primaba la enseñanza de la música, la formación de buenos solfistas que derivaba en actuaciones públicas. Si bien los miembros de ambas formaciones corales pertenecían a la clase obrera y más desfavorecida socialmente, las tendencias políticas de sus fundadores; los apoyos institucionales y sociales recibidos también fueron diferentes, prácticamente opuestos.

En la década de 1860 se produce el primer florecimiento de orfeones; en Cataluña aumentaron hasta 85 los coros claverianos que formaban la asociación euterpense, además de los que seguían el modelo Tolosa. Comenzó la difusión del movimiento coral en Valencia y País Vasco y además se incorporaron Andalucía,

Aragón, Galicia, Madrid y Navarra. Sin embargo, en estas regiones el aumento no fue tan espectacular inicialmente.

El gran desarrollo de las sociedades corales surge a partir de 1880 y permitió la ampliación del repertorio con el auge de los certámenes orfeonísticos; el espíritu de competencia orientó el tipo de composición coral hacia exigencias de constitución y de calidad técnica, que a menudo llevó a los directores a buscar efectos exagerados para recabar la atención e interés del público y jurado. Lluís Millet y Amadeu Vives fundaron en 1891 el Orfeó Catalá; movidos por el afán de superación del estancamiento en que habían quedado los coros claverianos. Este hecho se puso de manifiesto tras los certámenes corales celebrados en Barcelona (1888), donde la participación de 11 coros franceses, el Eco de La Coruña y la Sociedad Coral de Bilbao, les hizo conscientes de las limitaciones que les ocasionaba su falta de base técnica. El Orfeó Catalá se asentó en una coincidencia ideal con los principios pedrelianos; seguían el modelo claveriano pero con nuevas aspiraciones y marcadas diferencias respecto de los coros Clavé. En primer lugar por la composición social del coro, ya que sus miembros pertenecían a una clase más acomodada. La burguesía catalana había crecido con una nueva ideología, más conservadora y ostentaba una formación cultural más elevada; este hecho repercutió directamente sobre el repertorio coral interpretado, incorporando música religiosa (creación de la Capilla de San Felipe Neri en 1896, con voces masculinas e infantiles), sinfónico-coral, patriótica y tradicional. También amplió su composición a las voces mixtas. Esta sociedad coral de arraigo en Cataluña, ha sido profundamente estudiada desde sus comienzos, analizada su trayectoria, su significación simbólica y su función conservadora de la tradición por Narváez (2005). Por otra parte la fundación del Orfeó Catalá supuso un importante paso adelante, ya que en su entorno se han organizado actividades pedagógicas y culturales de todo tipo, manteniendo una estrecha vinculación con la vida social y política de Cataluña.

En efecto, los primeros pasos del nacionalismo musical en Cataluña se encuentran en el canto popular, que recoge elementos propios de tiempos pasados (Cortès, 2002). El Wagnerismo catalán encuentra en la Asociación Wagneriana –creada en el año 1901– el impulso definitivo para el asentamiento de esta corriente que toma

gran fuerza (Millet, 2004: 142). Aunque su finalidad última no era la creación de un repertorio musical del tipo nacionalista, contribuyó a sistematizar la corriente Wagneriana catalana, haciendo accesible la obra de Wagner gracias a sus acertadas traducciones. Es destacable la gran influencia ejercida por las ideas estéticas, la actividad compositiva y musicológica de Pedrell (Aviñoa, 1991). A partir de entonces se produjo un nuevo florecimiento del movimiento coral, con la creación de otras entidades que serían significativas en el desarrollo de la actividad musical en Cataluña. Al mismo tiempo profundizaron en el ideal del nacionalismo musical, con un repertorio de autores de carácter nacionalista en su mayoría, que basaban su obra compositiva en el cultivo de la canción popular. Son numerosos los estudios que abordan el componente nacionalista que va unido a la música coral en Cataluña y su singularidad frente al resto de la península (Cortès, 2004). Carbonell (2003: 496) destaca el carácter más social, obrero, republicano y “españolista” de los coros Clavé, mientras que los orfeones liderados por el Orfeó Catalá respondían a las aspiraciones de un sector social acomodado, más culto, catalanista y conservador. Ambos modelos convivieron con las fluctuaciones lógicas generadas por la situación política y social del país.

### **2.3.2. La expansión del movimiento coral en España.**

No se puede hablar del canto coral en España de una forma generalizada (Carbonell, 2003), pues no existen periodos coincidentes en la aparición ni en el auge de las sociedades corales, y tampoco lo hacen de la misma manera en toda la península debido a la existencia de diferentes realidades nacionales y manifestaciones culturales que se plasmaron en el canto coral. Sin duda por este motivo los estudios realizados en torno al tema, están referidos a los ámbitos territoriales en los que surgen, lo que dificulta la exposición del tema en conjunto. Como pone de manifiesto Bagüés (1987) a pesar de que en prácticamente todos los principales núcleos urbanos existen todavía instituciones corales heredadas de las del siglo XIX, la despreocupación por conservar y organizar la documentación relativa a su actividad así como los archivos de obras musicales interpretadas, entorpecen un estudio detallado, teniendo que obtener gran parte de la información a través de fuentes secundarias. Este autor incide en la necesidad de realizar trabajos específicos que vayan aclarando pequeñas parcelas del

tema, a fin de poder desentrañar en un futuro los niveles de implantación, asentamiento, calidad, etc. del fenómeno coral. Los aspectos musicales del tema también son diversos, como el repertorio o su relación con la educación musical.

En cuanto a la sucesión de los acontecimientos, Nagore (2001) opina que en las décadas de 1870-1880, mientras se produce la decadencia del movimiento claveriano, comienza la expansión coral en otros lugares de España y a partir de la década de los años 1890 se van creando sociedades corales en casi todas las regiones. Se consolida esta expansión concentrándose en la zona Atlántica (País Vasco, Galicia, Asturias, Cantabria y Castilla y León) y en la zona Mediterránea (Cataluña, Valencia y Baleares), también con claro espíritu nacionalista-regionalista. Otro punto que se debe considerar es que la mayor parte de la música coral desarrollada durante el siglo XIX, está escrita para ser interpretada por coros de voces graves, aunque ocasionalmente contaron con la colaboración de voces femeninas o de alguno de los coros femeninos que, aun siendo poco habituales, también existían al igual que los coros infantiles, aunque hasta la última década de este siglo las mujeres no se incorporaron en calidad de miembros de las sociedades corales.

A pesar de que en 1855 se fundó el primer coro bilbaíno, este acontecimiento se aprecia como un caso aislado, pues no es hasta finales del siglo XIX (a partir de 1880), cuando el fenómeno coral toma fuerza en el País Vasco; lo mismo ocurre en la zona cantábrica y mediterránea, donde la presencia obrera es mayoritaria como consecuencia del desarrollo industrial de estos territorios. Los coros vascos surgen en el entramado social que procede de la industrialización y el renacimiento cultural, presentando una fuerte vinculación con la Iglesia, lo que posiblemente ejerció más influencia inicialmente que las tendencias políticas (Bagüés, 1993). El Orfeón Bilbaíno se fundó en 1886, el Orfeón Pamplonés en 1892, el Orfeón Donostiarra en 1897, el Orfeón Vitoriano, el Durangués en 1882, el Orfeón Eibarrés en 1883 y el de Munguía en 1896, entre otras agrupaciones similares. En el País Vasco se desarrolló una gran afición por participar en los Concursos de Orfeones y de composición, al estilo de los celebrados en Francia que, como hemos visto, tuvo su proyección en el repertorio musical, creándose un estilo basado fundamentalmente en la canción popular vasca y el

teatro lírico y que contribuyó en gran medida a la expansión del nacionalismo musical vasco. Estos concursos desempeñaron una influencia en el devenir de las sociedades corales vascas; el optimismo generado por el triunfo del Orfeón Bilbaíno en el concurso de Durango de 1886 –en opinión de Ansorena (2000) –, exigió una mayor organización que pasó a constituirse como Sociedad Coral de Bilbao, continuando con su cosecha de éxitos. En sentido contrario, su participación en el Concurso de Verviers de 1905, con resultado adverso, provocó la decisión de no volver a concursar. Esta determinación y el hecho de haberse sumado el Coro de señoritas y el Coro de niños, dio como resultado una nueva orientación en la agrupación coral. El movimiento coral europeo y español y, en concreto esta agrupación, ha sido objeto de un amplio estudio por Nagore (2001). También encontramos un análisis del repertorio interpretado por los orfeones vascos y navarros durante la segunda mitad del siglo XIX, centrándose en las obras corales iniciales y la contribución que los numerosos concursos de composición significaron en su evolución (Ansorena, 2000).

En general, desde que a comienzos del s. XX gran parte de los orfeones de voces masculinas se convirtieran en coros mixtos con la incorporación de las voces femeninas, la calidad del repertorio mejoró considerablemente. Así pues, en Zaragoza se inició la actividad coral poco tiempo después de la introducción de esta influencia europea con la fundación de la Sociedad “La Coronilla”; la fecha exacta oscila entre 1860 y 1864 (González, 2007), aunque no cristalizó hasta la fundación en 1889 del grupo masculino que se denominaría, siguiendo el uso francés, como Orfeón Zaragozano. En 1879 se fundó en Santander el Orfeón La Sirena, a la que seguirían otras sociedades como el Montañés 1880 y La Armonía en 1881.

El orfeonismo asturiano se desarrollaría desde 1875, con la creación en Gijón de la Sociedad La Armonía, seguida de la Coral Castalia de Oviedo en 1880, y a continuación de los coros La Clave y el Orfeón, ambos de Gijón. El movimiento coral toma fuerza en el umbral del siglo XX con la aportación de las Asociaciones Musicales Obreras vigentes en las principales ciudades asturianas. Estos coros se nutrían de la clase obrera pero haciéndolo –en el caso de algunas corales– bajo el patrocinio de la clase burguesa. De diferente manera se presenta el movimiento coral en Galicia, donde

la presencia obrera se centraliza en ciudades industriales como La Coruña o Vigo, quedando circunscrita la mayoría de las agrupaciones corales que se formaban en torno a los círculos culturales burgueses. Surgen el Orfeón Coruñés en 1875, el Orfeón Brigantino dos años más tarde y en 1882 se fundan el Eco y el Eslava. El repertorio coral incidía en general en la identidad del pueblo gallego, si bien algunas agrupaciones ostentaban un carácter conservador y religioso.

Nagore (2001) menciona que en 1850 se instauró un “orfeón” en Cádiz – aunque pueda parecer sorprendente en su opinión, dada la fama de comunidad poco inclinada al canto coral– y se establecieron en Málaga las sociedades corales de obreros, constituyendo uno de los territorios que presentó un destacado florecimiento coral. Lo mismo ocurre con otras provincias mediterráneas; a pesar de la creencia general de que en Murcia no existió actividad coral hasta 1933, fecha en la que se fundó el “Orfeón Murciano Fernández Caballero” y en 1946, la “Masa Coral Tomás Luis de Victoria” (Marín, 2007). En este sentido, Encabo (2012) encuentra indicios de su existencia en 1867, como sección coral en el seno de la Sociedad Filarmónica de Murcia, que se refundaría en 1869 en “La Juventud”. Con posterioridad se formarían en 1873 los primeros grupos corales, conocidos como los “Coros Ramírez”.

Labajo (1987) sitúa “La Aurora Orfeónica” como la primera agrupación coral fundada en 1863 en Madrid, mientras que Nagore (2001) se refiere al “Orfeón Normal”, también llamado “Orfeón de Madrid”, como primer orfeón de la Restauración que nace en la capital (1879), al que acompañaron la Sociedad Coral de Profesores (1980) y el Orfeón Vasco-Navarro (1882).

Aunque el primer estudio sobre el fenómeno orfeonístico en España fue el realizado por Joaquina Labajo (1987) en la ciudad de Valladolid, tenemos en general poca información sobre el inicio y desarrollo del movimiento coral en Castilla y León. El primer coro que se fundó en 1882, lo hizo en Astorga (León) con la “Sociedad Coral de Astorga” y posteriormente aparecería el “Orfeón La Aurora” en la misma ciudad en 1889, año en el que también fue creado El “Orfeón Leonés”. Durante 1882 surgió también en Palencia “La Sociedad Coral de Palencia”. Será en la siguiente década,

última del siglo cuando aparecen en Valladolid el “Orfeón Vasco-navarro” (1891), “El orfeón Pinciano” (1892) y el “Orfeón Castilla” (1999). En Salamanca: “El Orfeón de Salamanca” (1892), en Burgos el “Orfeón Bungalés” (1893), aunque había sido precedido por el Orfeón Santa Cecilia (1884) también de Burgos. Debemos señalar la labor de Federico Olmeda, director del Orfeón Bungalés, que recopiló y transcribió 308 canciones populares en su “Cancionero popular Bungalés”, publicado en 1903, que constituyó la pauta a seguir para posteriores investigaciones etnomusicológicas de la región (Palacios, 1993).

En la ciudad de León, iniciada la crisis de la estructura musical de la catedral, son las asociaciones, casinos y ateneos los que promovieron la diversa actividad musical. La música coral leonesa se desarrolló de manera paralela a las demás ciudades castellanas, con la aparición de las entidades corales durante la década de 1880.

“Los centros religiosos, como el seminario, tuvieron su actividad coral propia, pero a ellos hay que añadir el coro del Centro Musical, dirigido por el MC Eduardo de Nava, el del Círculo de Obreros Católicos, dirigido por José Areal, el del Hospicio, el Orfeón Obrero Leonés, y el Orfeón Leonés, además del de la capilla de la catedral y del seminario. Estos coros indican el cultivo de la música por un público menos instruido y popular, pero también, como en otros lugares de España, cierta definición política y clasista de los coros” (Casares, 1999 (6): 866).

También se aprecian las ideas de exaltación territorial en los músicos castellanos, eso sí, poco estudiados, como manifiesta Virgili (1987) y que tuvieron un papel destacado en el desarrollo de las ideal nacionalistas, como Luis Villalba, Federico Olmeda, Rogelio Ledesma, también recopiladores de melodías y canciones populares, Dámaso Ledesma, Fernández Núñez o Gonzalo Castrillo entre otros compositores.

La guerra civil, trágica para todos los españoles, ocasionó una profunda sima y un paréntesis en la vida cultural y musical en todo el territorio, que continuó en el aislamiento de la postguerra, hecho que quedará reflejado en las sociedades corales. Sin embargo, ello no significa que el país dejara de cantar; al contrario, entre los combatientes de uno y otro lado –nacionales y extranjeros– floreció un repertorio de canciones que constituyó un potente instrumento de expresión y fortalecimiento de identidad grupal (Labajo, 2004).



Durante la época de la dictadura franquista fueron frecuentes en la práctica musical cotidiana, los coros masculinos y los femeninos. Debido al pensamiento patriarcal de la época, incluso tenían diferente consideración, alcanzando más presencia y prestigio los masculinos frente a la invisibilidad de los femeninos (Senabre, 2011). El canto estaba socialmente bien considerado entre los hombres, aunque su interés iría mudando hacia otros intereses, al tiempo que el coro de mujeres se iba haciendo más presente, por ejemplo en los coros parroquiales. Los coros de la Sección Femenina y su labor de conservación del folklóre regional, fueron impulsados como instrumento socializador y mensajeros de una nueva realidad social, que llevó a países de Hispanoamérica el ideal de un futuro grandioso (Amador, 2003). Los coros masculinos han perdido progresivamente el predominio que tenían en épocas anteriores que, en proporción, resultan infrecuentes actualmente y más aún, los coros de voces femeninas.

### **3. LAS AGRUPACIONES CORALES EN LA ACTUALIDAD.**

Las agrupaciones corales han conservado hasta la actualidad sus características principales: el canto como elemento esencial y aglutinador, la colectividad del sujeto que participa y la capacidad formativa, artística y cultural de la actividad. La mayoría de los coros han mantenido su esencia durante el siglo XX, su voluntariedad, no profesionalidad, metodología similar y un importante papel en la cultura social.

Los métodos de canto coral han sido de gran ayuda para los aficionados a la música coral y cantores interesados en aprender o mejorar su canto o los profesionales de la música, docentes, intérpretes o directores, en su instrucción o que buscan contrastar sus propias opiniones sobre algunos aspectos del repertorio o de la dirección y organización coral. En este sentido se recurre a la lectura de textos que, aporten ayuda con respecto a cómo mejorar en el canto, sin transmitir más inseguridad, y lo hagan con diferentes objetivos y niveles, como afirma Hewitt (Hewitt, Lassaletta, Bellwood y Fernández, 1981).

Algunos profesores de Conjunto Coral han publicado sus manuales con el fin principal de poner a disposición de los alumnos de Conservatorio de la asignatura de Conjunto Coral, los conocimientos y el material seleccionado en base a la experiencia adquirida en sus años de docencia (López, 1998 a y b; Aizpurua, 1988; Cobo, 1989; Rodríguez, 1993). Incluyen una parte teórica en la que se tratan aspectos generales y básicos para la formación del alumnado: aparato vocal, clasificación de las voces, el coro, sistema de trabajo, historia de la música coral, etc. Además incorporan material práctico, selección de obras para dos, tres o cuatro voces y diferentes grados de dificultad, con indicaciones sobre respiración, fraseo etc. y una visión de conjunto de la actividad coral.

Jaraba (1989) publicó su libro “Teoría y práctica del canto coral” dedicado precisamente a los cantores y directores de coros no profesionales. Desde entonces constituye en un texto de referencia por su acertada forma de abordar todos los aspectos del canto coral y los coros, ameno y asequible para todos los lectores interesados en el tema y en particular, coristas y directores corales noveles.

### **3.1. Clasificación de las agrupaciones corales.**

El conjunto de personas que cantan, aportan características individuales y vocales de las que surge la personalidad sonora del coro, su identidad y también sus diferentes maneras de ser; son la materia prima del coro, sin olvidar que el producto musical también es fruto del conocimiento técnico, metodología del director y de la relación que se establece entre ellos.

Además de las cualidades vocales, el cantor debe poseer otras cualidades de tipo personal. La madurez personal del cantor en su condición de componente de la agrupación, se puede definir como la “disposición y la capacidad de una persona para asumir la responsabilidad de dirigir su propia conducta o de cumplir con las tareas” (Sánchez y Baquero, 2000: 169), teniendo en cuenta que una persona no es madura o inmadura en un sentido global sino que puede tener distintos grados de madurez para cumplir tareas, objetivos o funciones. Según estos autores, también se relaciona por un lado con la disposición: se sienten motivados hacia la actividad coral, consideran

importante la responsabilidad individual y tienen confianza en sí mismos. Por otro lado está la capacidad o competencia para pertenecer al grupo que implica conocimiento, habilidad y experiencia para desempeñar las tareas de forma autónoma o adquirirla. En una palabra, es necesario que los cantores tengan capacidad de compromiso, cuya ausencia constituye una parte importante de la problemática que Erauskin (1983) observa en los coros vascos. Siguiendo a Lupano y Castro (2005), este tipo de organizaciones son generalmente flexibles, informales y dinámicas. Se alienta, como elemento imprescindible, el trabajo en equipo y el crecimiento personal, favoreciendo las metas a medio y largo plazo, así como la responsabilidad de los miembros; directores y cantores comparten intereses, organización y proyectos.

Resulta muy complicado, prácticamente imposible, hacer un estudio general de los coros que existen a nivel nacional; sólo tenemos que ver la edición de “Coros de España” (Fernández, 2003), en la que figura una serie de agrupaciones corales reunidas por comunidades, pudiera ser a modo de representación, pero que a pesar del esfuerzo realizado, a todas luces resulta insuficiente, ya que sólo refleja una parte de los grupos existentes en aquel momento. Además se incluyen reseñas de grupos de todo tipo: infantiles, masculinos, mixtos, grandes masas corales, grupos de cámara, etc. En este sentido, Fernández (2014) en su tesis sobre “Las Agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas: percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores”, describe los aspectos más generales de la actividad coral, como el perfil del coro, tipo de financiación, dirección, etc., y en el que ha colaborado un número importante de coros –prácticamente un tercio del hipotético total, que pertenecen a un grupo de comunidades autónomas únicamente– y que aporta una visión general sobre el tema.

Los criterios más representativos para clasificar los coros aficionados son el género y la edad de sus componentes, aunque también pueden tener cabida otros factores secundarios como el número de sus miembros, procedencia social o educativa, profesión, etc. También debemos tener en cuenta que en la formación de los coros, estas características no suelen aparecer en estado puro, sino que se presentan con numerosas combinaciones entre ellas.

### **3.1.1. Los coros en función del género de los cantores.**

Aparte los coros de voces blancas infantiles (que incluimos en el apartado de la clasificación por edad, factor que en este caso consideramos preponderante sobre el sexual), observamos que prácticamente la totalidad de los autores centran su estudio en los coros mixtos, entendemos que por ser el tipo de agrupación que existe mayoritariamente en la época actual en todo el territorio nacional. Otro aspecto a considerar que favorece este tipo de agrupación, es la existencia a su disposición de un amplísimo y variado repertorio coral; incluso tienen la posibilidad de abordar, ocasionalmente, obras escritas para voces blancas o masculinas, ya que ambas se encuentran incluidas en su seno. Sin embargo, esta situación no es uniforme en todo el territorio español.

Así pues, encontramos en la recopilación de “Orfeones y corales de Bizkaia”, realizada por Lasuen (1987) un número importante de orfeones y coros de voces graves en el País Vasco, conjuntos de gran tradición allí, pero más escasos en el resto del territorio español.

### **3.1.2. Los coros en función de la edad de los cantores.**

La clasificación más clara y común entre los diversos autores es la que contempla la edad de sus componentes, en función de la diferencia que existe principalmente entre los coros infantiles y adultos. Sin embargo, se hace necesario adoptar un enfoque más definido en cuanto al estudio de las diferentes etapas vitales, aunque los límites entre ellas puedan resultar imprecisos. La prolongación y calidad de vida alcanzada en los últimos tiempos y el interés despertado en algunos investigadores por el estudio científico de la voz, en etapas intermedias como la adolescencia, ha propiciado la aparición de propuestas más didácticas en torno a la formación vocal y en su aplicación al canto coral. Por ese motivo, haremos referencia a los conjuntos vocales formados específicamente por componentes de edades determinadas, haciendo referencia a los coros infantiles, coros adolescentes o juveniles, coros adultos y coros sénior o de personas mayores.

A) Coros infantiles.

Las agrupaciones musicales, ya sean instrumentales o vocales, constituyen una herramienta formativa universal que, además de la riqueza que aporta el hecho musical en sí mismo, genera una relación humana fraterna y solidaria entre los niños y jóvenes, de responsabilidad alejada del espíritu de competición y que incluso combate la marginación y la pobreza en los países menos afortunados (Llorente, 2008). El canto coral y su contribución a la educación, ha sido estudiado desde diversas perspectivas y de forma particular desde el punto de vista de la medicina, interdisciplinar y psicosocial, destacando los beneficios que tal práctica aporta (Pérez-Aldeguer, 2014). Por otra parte, el canto ejerce una importante influencia de los jóvenes estudiantes de segunda generación, procedentes de familias emigrantes, en la construcción de su identidad musical a través de la expresión musical y la interacción entre la enseñanza musical, la receptividad cultural y la identidad musical, como pone de manifiesto Kelly-McHale (2011). Los coros infantiles se constituyen en esencia, de forma semejante a los coros de adultos, pero con las peculiaridades derivadas de la edad y características de sus componentes. Estas agrupaciones están integradas por niños de edades comprendidas entre los 6 y los 14 años para algunos autores (Aranguren y Jimeno, 2009) o entre los 7 y los 12 años (Shirokij, 2001) y aunque en esta edad el aparato vocal no está desarrollado completamente, es durante este periodo cuando se inicia el proceso de proyección de la voz y el aprendizaje de los hábitos de respiración y canto.

Las voces no se dividen de manera estricta como las voces adultas, ya que la extensión vocal no es tan amplia. El estudio de la voz del niño y la clasificación de las voces es un tema que suscita diferentes opiniones. Ortega (2004: 25) considera que “la forma más segura de clasificar la voz cantada infantil resulta de la medición de la tesitura, observando preferentemente las notas más cómodas graves para cada niño” cotejada, además, con la nota de pasaje. Shirokij (2001) analiza la tesitura y las características de su sonoridad vocal según las diferentes etapas de edad. En la primera etapa (niños de 7 a 10 años de edad), su diapasón natural de voz responde, según las posibilidades de las cuerdas vocales, finas y cortas, al esquema de Re4 - Re5. Aunque algunos niños pueden alcanzar la entonación de sonidos graves como Si o La, no tienen color ni expresión, por tanto no se les suele dividir en sopranos y mezzos. Entre los 10 y

11 años se les detecta el color de la voz, la resonancia de pecho, aunque en su opinión, no se debe abusar de esas sonoridades, ya que el timbre es aún muy irregular en entonación y proyección vocal. Sin embargo Brünner estima que aunque no de forma estricta, “se podrán determinar como primera voz los niños cuyo registro se extienda naturalmente hasta el fa ag.; segunda voz serán los niños cuyo mejor sonido esté comprendido entre fa-re ag. y lo emitan sin esfuerzo y pertenecerán a tercera voz los niños cuyo registro se entienda hasta el la grave” (Brünner, 2009: 12). Igualmente encontramos discrepancias en cuanto a la disposición del coro. Brünner (2009) opina que para comenzar se debe cantar con un mínimo de 18 niños y un máximo de 30; sin embargo Shirokij (2001) considera que el coro de niños no debe formarse con menos de 25 ó 30 niños ni debe exceder de 60 ó 70. Podemos distinguir los coros infantiles según el ámbito de procedencia.

- Coros escolares infantiles: los coros infantiles están íntimamente unidos al ámbito educativo que ocupa la mayor parte del tiempo y dedicación de los niños y del que surgen la mayoría de los coros infantiles. Estos grupos se crean siguiendo diferentes motivaciones, bien por iniciativa personal de un profesor o bien como dice Grau “para llenar una necesidad de la directiva del instituto o colegio al cual pertenecen, y su objetivo principal no pasa normalmente de proporcionar distracción a los integrantes del coro, sin grandes pretensiones de sensibilizarlos o iniciarlos en lo que la música les puede aportar para toda la vida” (Grau, 2009: 8). El canto adquiere especial relevancia para favorecer la formación de los niños en el ámbito socio-afectivo, como medio de expresión y comunicación interpersonal. La canción, como síntesis de los elementos de la música, se erige en la actividad más global de cuantas se realizan en la educación musical y además constituye un recurso inestimable en la formación integral del niño por la aportación de valores a la personalidad infantil. Muchos especialistas en Didáctica de la Música se plantean y desarrollan su proceso de enseñanza-aprendizaje en una serie de fases, desde la etapa de la educación infantil, creando en el niño un saludable y lúdico hábito (Muñoz, 2001a).

Como apuntan Ballesteros y García, el niño “primero habla y luego escribe, y con el lenguaje musical de igual manera, experimenta con la música

de forma práctica a través de los juegos para poder tratarla después de forma teórica” (Ballesteros y García, 2010: 30). Desde temprana edad, debe descubrir su voz de la misma manera que descubre el paisaje sonoro que le rodea; debemos abonar el terreno si queremos que un tiempo después, en la educación primaria, el niño cante con placer, procurando alcanzar la mayor calidad posible, aunque no sea ésta su finalidad primordial. “El mejor coro infantil está conformado por todos los niños que tienen la suerte y el privilegio de poder disfrutar del placer de hacer música, que lo saben apreciar y que se complacen cuando cantan” (Grau, 2009: 7). Kodaly otorgaba gran valor al canto coral y compuso obras polifónicas para ser interpretadas por niños y por voces femeninas pero carentes de infantilismo, ya que como dice Miró, “concibe a los niños como capaces de abordar y resolver aprendizajes musicales de alto nivel, tomando en cuenta sus etapas de desarrollo y un entrenamiento musical adecuado” (Miró, 2011:17).

Shirokij (2001) propone que se formen coros infantiles con aquellos niños que desean cantar o que demuestran sus capacidades de oído, memoria musical, timbre vocal y presenten, lógicamente, un aparato vocal sano, si se trata de un coro de prestigio que pueda practicar prueba de admisión. Aborda también diferentes aspectos de la actividad coral: el ritmo de ensayo y la educación de la voz en los niños de 7 a 10 años, planteando las diferentes fases que deben adoptarse, como el trabajo de postura corporal, respiración, dicción, articulación y expresa alguna de las dificultades que surgen debido a la edad de los cantores. Conseguir el empaste del coro infantil es una tarea difícil entre otras causas, por la atención inestable de los pequeños cantores. En la actividad coral escolar, la labor del docente tiene gran importancia como agente motivador, encargado de fomentar el deseo de los niños para formar parte del coro. Brünner (2009) describe detalladamente la forma de seleccionar los pequeños cantores y el repertorio que considera más conveniente; siguiendo un orden en base a las dificultades que se irán agregando progresivamente, propone la interpretación de canciones a una sola voz, *quodlibet*, canon, canciones con acompañamiento rítmico-melódico, canciones a dos voces y por último canciones a tres voces. El educador musical suele enfatizar la enseñanza

de las canciones y descuida la formación vocal. Cuadrado (2013: 29) consciente de la responsabilidad de los maestros afirma la necesidad de una formación individual y sólida para los maestros, incluyendo ejercicios de relajación, trabajo postural, respiración, emisión y regulación del soplo fonatorio, formación que repercute en su emisión docente y en la de sus alumnos.

En los últimos años existe una tendencia, que se va generalizando por el territorio español, para desarrollar la actividad musical en las aulas y fuera de ellas a través de la formación de coros escolares. Pero esta tendencia no deja de marcar las notables diferencias que al respecto existen, ahora como en siglos pasados, entre las zonas o comunidades españolas; pues mientras algunos pueblos mantienen una tradición coral infantil, otros sin embargo, parecen estar comenzando este periplo. Así pues, recientemente surgen diversos proyectos, como el de “Aula coral: Aprendiendo a vivir la música”. Ante la falta de tradición coral infantil de Albacete, se ha diseñado un proyecto de creación de agrupaciones corales para los niños de esta ciudad, extendiéndose más tarde a la provincia. Se trata de una apuesta de futuro pues, según Geraldo (2006), aún son pocas las agrupaciones corales en la población y escaso el número sus participantes y la mayor dificultad para despertar el gusto por el canto coral infantil reside en la falta de interés de los propios adultos. En otras ocasiones toma la forma de un grupo de trabajo, maestros de música que organizan proyectos en común, como nos refiere Zamorano (2012). En este caso se trata de la constitución de la Asociación de Coros Escolares de Sevilla (curso 2001-2002); ilusionados afrontan este proyecto educativo después de la gratificante experiencia de unos encuentros corales escolares; incluye actividades de formación, encuentros de coros escolares y la participación en montajes musicales. Como estos ejemplos, han surgido proyectos corales semejantes en diversos puntos de nuestra geografía durante la última década. Comunidades con gran tradición coral, como Navarra y el País Vasco, han contado con la presencia de coros infantiles escolares y escolanías; incluso de forma ocasional, han colaborado con coros adultos o formaban parte de estas sociedades (sobre todo en el caso de los orfeones) y a los que con el tiempo han



nutrido de voces nuevas. Sin embargo, tampoco son ajenos a la situación general de escasez de coros infantiles que se percibe en la actualidad y a la falta de remplazo de las voces adultas, que pone en peligro la continuidad de las agrupaciones ya existentes (Aranguren y Jimeno, 2009).

- Las escolanías: a pesar de que las escolanías implican una dedicación especial a la formación y práctica de la música coral, que las sitúa fuera de nuestro ámbito de estudio, el cambio producido en nuestra sociedad en general ha influido también en la trayectoria de estas agrupaciones. El término escolanía en su acepción más genérica, como recoge González (1999) “se usa para designar los coros formados sólo con voces de niño o aquellos coros mixtos en los que son encomendadas a niños las partes de soprano y contralto”. Según este autor, desde finales del s. XV surgen noticias sobre las escolanías, pero a partir de la fundación del colegio de niños “cantorcicos” para la Real Capilla en el s. XVI, es cuando se desarrolla en España el proceso de organización e incorporación de niños cantores –“infantes”– en las capillas musicales catedralicias. Las escolanías han sido fundamentales en la educación musical de muchas generaciones de músicos, aunque esta función ha sido poco reconocida.

Durante el siglo XX se produce un renacimiento de nuevas escolanías, de tal forma que casi todos los centros escolásticos de formación y todo tipo de internados poseían su escolanía de niños, al menos durante un período de tiempo. González atribuye el cierre de muchas escolanías a la introducción de las lenguas vernáculas en el culto litúrgico, la reforma musical auspiciada por el Concilio Vaticano II, el abandono de los tradicionales cantos latinos y la consecuente urgencia de crear nuevos repertorios en lengua vernácula para cubrir el vacío causado. Junto con estos factores se aprecia el declive de la enseñanza musical en los seminarios y el fomento del canto comunitario, en detrimento de los coros eclesiásticos (González, 1999). Entre las escolanías de más tradición histórica que perviven hoy día desde la Edad Media, destacan los Seises de Sevilla, Seises de Toledo, La Escolanía de Montserrat, Infantes del Pilar, Escolanía de Lluc, Escolanía del Escorial (s. XVI), Escolanía de

Covadonga (s. XIX) entre otras. En la actualidad, las escolanías están recuperando también sus fiestas tradicionales, de origen medieval, como la del “obispillo” (Benítez, 2013). La Escolanía de Montserrat está al servicio del Santuario de la Virgen María de Montserrat desde el s. XIII. Su actividad únicamente se vio detenida a principios del s. XIX cuando las tropas de Napoleón quemaron el monasterio y la Escolanía en año 1811, continuando con su labor cuando cuarenta años más tarde restauraron definitivamente sus instalaciones. Fue dirigida por el P. Segarra desde 1953 al 1997, época durante la que alcanzó gran reputación internacional, debida sin duda a su reconocida calidad musical. Segarra (1997) detalla el exhaustivo proceso de selección de los escolanes, desde que el niño es presentado para que le examinen la voz a los siete años, continuando las pruebas de control y orientación hasta la admisión definitiva, a los nueve años. Constituye un completo y detallado manual de canto aplicado a la voz infantil que, partiendo de la descripción del instrumento vocal del niño, abarca la técnica de respiración y de emisión de la voz, explica su mecanismo y su correcta utilización mediante ejercicios que recoge ampliamente. Quizá uno de los aspectos más significativos a que hace referencia es a la influencia que el temperamento tiene en la voz del niño cantor, distinguiendo entre los temperamentos defectuosos y el temperamento artístico. Entre los primeros se encuentran los apáticos e indolentes, que no se esfuerzan en el canto y son inconstantes; su voz aunque sea agradable no es expresiva ni se desarrolla como debiera. Las de los niños tímidos o apocados carecen de energía suficiente para sostener la voz. Por último los impetuosos y desordenados presentan una voz similar al carácter y no podrán dominar los ataques ni la afinación. En su opinión, estos temperamentos no son adecuados para el canto. Por el contrario, afirma que los niños con temperamento artístico saben expresar los sentimientos y son capaces de transmitir sensaciones artísticas, sintiendo emoción al cantar sus obras predilectas, ponen alma e inteligencia en la interpretación y pueden llegar a ser unos óptimos solistas (Segarra, 1997: 97-98). Los rasgos de la personalidad también parecen repercutir en las alteraciones de la voz, pues favorecen la modificación de

ciertas cualidades de la misma (Suárez, Martínez, Moreno y García-Baamonde, 2004).

La Escolanía del Real Monasterio del Escorial, asentada prácticamente desde la construcción del monasterio en el siglo XVI y activa hasta la desamortización, iniciando nuevamente su andadura en 1974, con la participación en los actos litúrgicos ordinarios y de festividades, así como en los relacionados con la Casa Real Española. La Escolanía de la Santa Cruz que se estableció en el Valle de los Caídos, nació en 1958 en el seno de la comunidad de monjes benedictinos procedentes de Santo Domingo de Silos (Burgos). Este nacimiento se entronca claramente con la genuina tradición europea en la que los niños aprendían el *ars musicae* a través del canto coral en las capillas monásticas y catedralicias. Ruiz Torres (2005) expone a través de su experiencia como escolano primero y como director asistente después, diversos aspectos de la selección del repertorio y formación musical realizada por la Escolanía de la Santa Cruz y en cierta manera nos explica el proceso que gran parte de las escolanías han seguido. Según este autor, el alto nivel de canto que adquieren los veinticuatro niños se debe a la cuidada selección de las voces (cuya búsqueda se realiza en la zona centro de España, en colaboración con diversos centros de Educación Primaria) y al trabajo diario. Antiguamente la familia directa impulsaba su ingreso viendo en ello una oportunidad para que el niño pudiera adquirir una educación que consideraban adecuada, sin embargo en la actualidad resulta poco frecuente que los padres lleven por propia iniciativa a sus hijos para que pasen las pruebas de ingreso y ha de ampliarse la cantidad de niños para conseguir la calidad que anteriormente conseguían (Ruiz Torres, 2005: 29). La formación musical gira en torno a tres ejes: el lenguaje musical, el estudio de algún instrumento y el canto coral, que es la labor más significativa. Además de la participación de los escolanes en los actos litúrgicos de la Basílica, dedican diariamente media hora por la mañana y otras dos horas por la tarde al ensayo del coro. Además de los estudios musicales y obligatorios, se realizan una docena de conciertos anuales, uno de ellos al menos en el extranjero. Según este autor (Ruiz Torres, 2005), muchos

escolanos se han dedicado a la música profesionalmente o siguen la afición participando activamente a nivel amateur en diferentes coros y bandas.

Sin embargo, la Escolanía de la Santa Cruz y las escolanías en general, se encuentran actualmente en una situación difícil e incierta, Ruiz señala como factores de este deterioro, la creciente secularización de la sociedad, el régimen de internado, el descenso de la natalidad, el incremento y mejora en la oferta educativa, tanto escolar como musical, la excesiva vinculación a un director, el inmovilismo de la institución, significado emblemático y negativo del monumento (Ruiz Torres, 2005: 37-38). Sin duda, como apunta el autor, las escolanías deben tomar medidas para subsistir, flexibilizando algunos aspectos del férreo régimen de vida del escolán, y fundamentalmente, mantener a sus integrantes con ilusión y proyectos. Seguramente con esta idea, la Escolanía del Santuario de Lluc inició en el año 2006, un proceso de modernización artística y pedagógica, dirigiendo su reforma en una triple dirección: “la admisión de niñas en el coro, la admisión únicamente de alumnos y alumnas con capacidades vocales suficientes y adecuadas para cantar en la Escolanía, y la eliminación del régimen del internado obligatorio” (Gelabert, 2014: 120), con lo que se ha logrado un aumento de componentes en igualdad de condiciones, sin discriminación a causa de sus capacidades vocales y la colaboración de las familias.

- Coros de Conservatorios y Escuelas Musicales: los conservatorios y numerosas escuelas de música tienen vinculados a su docencia la creación de agrupaciones corales infantiles o juveniles que contribuyen a su formación, aunque se constituyan en asociaciones independientes desde el punto de vista de funcionamiento y organización. Estos conjuntos corales tienen intereses diferentes a las escolanías. También se realiza una selección de voces entre los aspirantes y, como afirma Grau (2009: 8), al mejorar los honorarios profesionales de los directores se pueden exigir mejores resultados y repertorios de mayor dificultad. Ferrer (2009: 35) reflexiona sobre los objetivos, métodos y cómo formar parte de un coro infantil favorece la adquisición de buenos hábitos, ayuda a enriquecer la personalidad y educa en

valores. Para esta autora aparecen de forma natural la disciplina, el orden, el estímulo, esfuerzo, rigor y sensibilidad, hábitos que resultan imprescindibles para la buena marcha del grupo coral, al tiempo que los niños aprenden a compartir y escuchar, a organizarse y a comportarse con respeto.

- Problemática de los coros infantiles: Nadie pone en duda las innumerables cualidades que el canto posee y es bien conocida la importancia que cantar tiene en la vida cotidiana del niño y en la formación integral de su personalidad; la mayoría de los autores coinciden en la opinión de que el canto, tan habitual en la infancia, parece perderse cada día un poco más, no sólo en los juegos infantiles y en el ámbito familiar, sino también en el ámbito escolar, donde se hace imprescindible mejorar la formación coral del profesorado (Palomares, 2001). Existe un descenso en la práctica de cantar que se produce como tendencia bastante generalizada y no sólo en nuestro país. Basándose en investigaciones previas como las de Mizener (1993 a y b) sobre las actitudes de los niños entre ocho y doce años hacia el canto y la participación en coro y la evaluación de las habilidades y la autoconfianza que ello les generaba; y de Philips & Aitchison (1998) sobre la instrucción de habilidades psicomotoras y su relación con la actitud de los niños para la práctica de cantar, Cámara (2003) analizó en primer lugar, la relación existente entre la participación de niños (en edades comprendidas entre los ocho y los doce años) en los conciertos escolares de canto colectivo y la influencia que la asistencia tenía en la generación de actitudes más positivas hacia la propia actividad del canto coral, en el ámbito de la Comunidad Autónoma Vasca. Los resultados obtenidos mostraron que el grado de satisfacción y disfrute era mayor cuanto menor era la edad del niño.

En un segundo estudio, Cámara (2004) recogió las opiniones del alumnado de quinto de primaria sobre las actividades de canto en la escuela y el repertorio con el que desarrollan estas actividades. La valoración de los resultados muestra que los niños consideran la música y la práctica de cantar como algo positivo, igual que las actuaciones de canto y la asistencia a conciertos. También observó que a las niñas les gusta cantar más que a los

niños. En cuanto al repertorio cantado, los resultados reflejan un grado visible de disconformidad –sobre todo los niños que no estudian música fuera de la escuela– manifestando su voluntad por participar en la elección del repertorio. Esta autora manifiesta entre sus conclusiones que se percibe cómo el canto va perdiendo espacio dentro del ámbito de la enseñanza básica sobre todo a partir de ciertas edades y que el tiempo dedicado a la docencia de la música dentro del horario escolar resulta insuficiente para educar musicalmente al alumno (Cámara, 2004: 9).

Esta investigación tuvo su continuidad en un tercer estudio; parte de la importancia que la música tiene entre la juventud, su omnipresencia en la vida juvenil que sigue y canta los temas de moda de sus grupos musicales favoritos, formando parte de su vivencia. A pesar de ello, la música y sus preferencias por el canto dentro de ella se alejan del mundo escolar a medida que aumenta la edad de los escolares; si en ciclos anteriores cantar era una de las actividades cotidianas del ámbito escolar (incluso en muchos colegios existían pequeños coros que interpretaban un repertorio coral en sus actos académicos o religiosos) en la actualidad esto ha cambiado, por no decir que ha desaparecido, aunque la música continúa estando presente en los actos sociales del centro (Cámara, 2005: 107). La autora se propone conocer las actitudes de los escolares de quinto curso de primaria hacia el canto y el repertorio, ya que se observa a partir de los diez años de edad, cómo el alumnado se muestra cada vez más reacio hacia las actividades del canto. Los resultados reflejan que los niños tienen una positiva percepción de sí mismos y de cómo cantan, sin que existan diferencias de género; a la mayoría les gusta cantar como solistas y aprecian favorablemente el hecho de participar en conciertos y actuaciones. En general, las niñas conceden más importancia a la asignatura de música, manifiestan un alto grado de disfrute y recuerdan mejor el repertorio del curso pasado que los niños.

Varios investigadores han prestado su atención a la problemática que supone la escasez de voces infantiles en general y masculinas en particular, ya que estos coros constituyen la cantera de los coros adultos. Fue expuesta en 2004 durante el transcurso de la conferencia sobre educación formal y no

formal de los coros juveniles celebrada en Venecia (Italia) y organizada por *Europa Cantat* bajo los auspicios del *European Forum for Music Education and Training* (EFMET). Según Ibarretxe (2007: 37) “la comparación entre los sistemas educativos y las actividades culturales de los diversos países europeos revela una enorme diferencia entre estos, en cuanto a la consideración y valoración del canto y la dirección coral”. Siguiendo a este autor, a finales de la década de los ochenta había saltado la alarma en el País Vasco debido a la escasez –casi desaparición– de coros infantiles y el claro dominio de los coros del este y norte de Europa en los certámenes internacionales, de gran importancia como el de Tolosa (Ibarretxe y Cruz, 2005). En el marco de la Universidad del País Vasco, se realizó un trabajo de investigación sobre la cantera de los coros vascos, realizado por Arriaga, Cuevas, Díaz e Ibarretxe durante el año 2006. Este estudio se realizó con la colaboración de cuatro coros infantiles del País Vasco, que desempeñan su actividad dentro de sendas entidades corales de renombre (al menos tres de ellas); así pues intervinieron Orfeoi Txiki del Orfeón Donostiarra; el coro infantil Orrereta de la Coral Andra Mari de Enterría; el coro infantil del Conservatorio de la Sociedad Coral de Bilbao y por último, la escolanía Luis Dorao Unamuno. Según Arriaga (2007), los resultados de la investigación confirmaron que el número de voces masculinas es considerablemente menor que las femeninas en las agrupaciones infantiles, debido a la creencia generalizada de que cantar en coro es una actividad femenina, así como la existencia de una amplia y variada oferta de actividades que compiten con la coral y en particular las deportivas. Según la autora, el Orfeón Txiki realiza la mayoría de los ensayos separando los niños de las niñas, para fomentar la relación de amistad entre los chicos fundamentalmente y afianzar su interés por la actividad coral al tiempo que desarrollan su autoconfianza. La influencia del género y la diferencia que se observa en las actitudes y preferencias en la edad infantil y adolescente.

En esta investigación se analizaron los modelos de captación empleados por los coros. Los resultados que nos presenta Ibarretxe (2007) ponen de manifiesto que son los propios directores y encargados del coro receptor, los que se ocupan de contactar con las escuelas locales en busca de nuevas voces,

dado que en la inmensa mayoría de los centros escolares no existe ningún coro, ni en las clases de música se dedica mucho tiempo a la formación vocal coral. Un primer “modelo de coros escolares nodriza”, se produce con la creación de coros en los colegios, facilitando directores de coro a coste cero y hacer de estos conjuntos una selección para el Orfeoi Txiki; de forma similar se viene realizando en el coro Orereta. El segundo modelo de captación es el realizado en el coro de niños del Conservatorio de la Sociedad Coral de Bilbao que como su nombre indica, está integrado dentro de las actividades del Conservatorio y formado, en su mayoría, por alumnos de éste. Los dos modelos de captación de voces tienen en común que convergen en el coro de adultos, aunque el éxito de los coros cantera, no garantizan la permanencia ni continuidad de sus miembros en el coro de adultos. La escolanía Luis Dorao-Unamuno representa el tercer modelo; en ella se integran agrupaciones de cinco escuelas y responde al desarrollo de un “proyecto pedagógico”, como una experiencia centrada en la formación vocal infantil, no como una cantera coral propiamente dicha.

La tercera parte de este trabajo de investigación, presenta la formación en técnica vocal infantil que se realiza en estos grupos. En algunos coros se trabaja de manera separada con los niños y las niñas, lo que implica llevar un ritmo formativo diferente; el condicionante de la muda de la voz masculina implica acelerar el trabajo con los niños, ampliando el tiempo de dedicación semanal. En cuanto a la propuesta de formación, cada institución valora las características vocales de los coralistas de forma diferente y aplica su metodología. “Se da el caso de evitar al niño que se complique con las cuestiones técnicas, y que se centre más en la producción vocal, en cantar las canciones. (...) La técnica se plantea como una parte misma de la sesión de trabajo, más como un juego o una serie de propuestas para resolver características puntuales de la partitura” (Cuevas, 2009: 46). Los coralistas perciben los ejercicios de técnica como algo repetitivo, pero necesario para cantar que es lo que en realidad les gusta, además de otros factores que confluyen en esta actividad, como son los amigos del coro, los viajes y las actuaciones.



B) Coros adolescentes y juveniles.

La adolescencia es definida por la Real Academia de la Lengua Española (2001), como la “edad que se sucede a la niñez y que transcurre desde la pubertad hasta el completo desarrollo del organismo”. De esta definición extraemos como primera consecuencia, que se trata de un período de tiempo indeterminado, no sujeto a más reglas fijas que las biológicas del individuo, sin que se pueda determinar a priori ni generalizar sobre su inicio, final o duración. En segundo lugar, depende del proceso de pubertad y los cambios físicos y fisiológicos que conlleva, siendo estos determinantes en cuanto a la voz, por la muda que se produce en este período. Por otra parte se trata de un proceso de transición entre la infancia y la vida adulta; se deja atrás la inmadurez de la infancia pero no se han aceptado los desafíos ni adquirido los potenciales de la edad adulta. Sin duda el aspecto más significativo de esta etapa se produce a nivel psicológico y afectivo, de búsqueda de la propia identidad juvenil. Serapio (2006) recoge la delimitación cronológica de la adolescencia, que según el uso general que recibe en la actualidad se refiere al periodo de la vida comprendido entre los 13 y los 19 años. La OMS ha definido como el periodo adolescente el comprendido entre los 10 y los 19 años de edad y la juventud entre los 15 y los 24 años; existe por tanto un solapamiento real de ambos periodos, potenciado por una sociedad que favorece la prolongación de la juventud. Ambas edades confluyen, alargándose tanto hacia la infancia como hacia la juventud, extendiéndose ésta también por la tardía emancipación y la gran dificultad que encuentra en la sociedad española actual, para su inserción en el mercado laboral (Serapio, 2006: 12).

En esta etapa de la vida, la música constituye un elemento importante en el espacio personal y social del adolescente. Sin embargo, la educación musical en edades juveniles aparece como un lugar de tensión entre la identidad musical del alumno, su territorio musical y los contenidos curriculares practicados en el aula. Samper (2010) propone un acercamiento del aprendizaje informal de la música a este espacio educativo, partiendo de la comprensión e inclusión de los esquemas de percepción y apreciación musical que forman parte de los territorios adoptados como propios por el alumno: aprender a hacer música, “haciendo” música, participando de manera activa y

partiendo frecuentemente de sus referentes cotidianos. García (2011) propone la utilización de karaoke como un medio para conseguir que los alumnos pierdan el miedo a cantar y se acostumbren a hacerlo en público. A través de esta actividad se puede ampliar el repertorio musical del alumnado, mezclando con los gustos del adolescente fragmentos de música clásica, a la que siempre parecen reticentes y canciones en lenguas no maternas como el inglés, francés o alemán. Herrera y Cremades (2010) han analizado las preferencias musicales de los adolescentes, según las variables de género y origen cultural como condicionantes de sus gustos. Los estilos musicales más consumidos forman parte de la música popular actual, determinados posiblemente por los amigos y medios de comunicación, en el marco de la educación informal. En los estilos menos demandados, como la música antigua, se precia la influencia de la educación no formal. Entre las conclusiones obtenidas por estos autores apuntan “la urgente integración en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la asignatura de Música de los géneros clásico, tradicional y popular, (...) mediante herramientas educativas innovadoras y constructivistas que aumenten la motivación del alumnado hacia su participación” (Herrera y Cremades, 2010: 48). El coro adolescente o juvenil en el instituto es una excelente forma de “hacer” música en el aula, de conocerse entre ellos, integrados en un grupo con el que pueden realizar “cosas juntos”, una actividad gratificante y divertida para sus componentes (Reig, 2001). Según su experiencia, los coros formados en el seno del instituto pueden estar integrados por alumnos, profesores y personal no docente. En este caso no se trataría en puridad, de coros de adolescentes.

Existen diversos estudios sobre las voces adolescentes, su mutación y la forma de abordar el estudio del canto atendiendo a sus características vocales y psicológicas. Siple (1993) puso de manifiesto la gran controversia que existe sobre el tema del canto coral para los adolescentes y la gran preocupación que suscita en los laringólogos y profesores de canto el abuso vocal en esta edad y el momento en que el entrenamiento de voz debe comenzar. Cuando se trabaja con voces adolescentes, no se puede olvidar que se encuentran en un proceso de cambio, del que debemos comprender la naturaleza fisiológica, así como su potencial y sus limitaciones, ya que se trata de un asunto complejo y hasta cierto punto impredecible, diferente para uno y otro género. Gackle observó que los profesores de música y músicos de la iglesia contemplan la enseñanza y

el canto de las voces femeninas adolescentes con ansiedad e incertidumbre, enunciando la necesidad que tienen de comprender cómo es el proceso de maduración de la voz en esta edad, su potencial, limitaciones, características y cualidades, para orientar el desarrollo de las habilidades de su voz, seleccionando un repertorio adecuado. Además deben tener un conocimiento práctico de las formas de evaluar las actuales capacidades vocales y musicales de cada cantante adolescente y maneras de ayudarles a desarrollar habilidades de voz personales saludables y eficientes para la libre expresión en el habla y el canto (Gackle, 2000). Analizó los síntomas del cambio de la voz femenina entre los que enuncia la inseguridad en el canto, aumento de la ronquera en la voz y la disminución de algunas capacidades (Gackle, 1991:18). La metodología empleada por el director-docente debe ser personal y adecuada a la agrupación, haciendo gala de una flexibilidad y creatividad en su aplicación que motive a las participantes, formándolas musical y actitudinalmente (Gackle & Fung, 2009).

Para entender los procesos de transformación de la voz de los adolescentes varones que afectan a su canto y en cierta medida al habla, Cooksey (2000: 735) estableció un sólido marco conceptual teórico y científicamente contrastado, dando la relevancia a los procesos de educación de la voz y la salud de los adolescentes, dando lugar a la enunciación de cinco etapas de maduración vocal. Por su parte, Haddock (2004), propuso un modelo organizativo a fin de proporcionar un plan de estudios continuos a la instrucción vocal del cantante masculino, en todas las etapas de su desarrollo vocal. La estructura organizativa propuesta incluye cuatro coros diferentes para cantantes masculinos, que resultaron beneficiados por una secuenciación adecuada y por la continuidad en la instrucción del cantante adolescente varón, que mostró una mejora en su autoestima. Basando su estudio en las cinco etapas de maduración vocal en la adolescencia masculina demostradas por Cooksey, Hook (2005) analizó el proceso vocal que se sucede de forma progresiva en las últimas etapas del cambio de voz en los niños varones, observando que la agilidad en el canto es más precisa cuando se empleaban letras, agilidad que disminuye a medida que pasa el tiempo y se aprecian mayores dificultades; también valora la relación de estos resultados con los años de experiencia coral. Sassi (2009) investiga los registros vocales masculinos adolescentes y la selección de un repertorio para coros de escuela media; establece el rango vocal de

los sujetos antes y después del registro vocal y el nivel de confort percibido de los sujetos, también en ambos momentos del entrenamiento y analiza sus preferencias, resultando que los niños son capaces de cantar una gama más amplia de lo que comúnmente se había creído posible, con una sensación general de comodidad vocal. Simpson (2013) continúa la línea de investigación sobre las técnicas de entrenamiento vocal en la escuela media, así como sobre la selección del repertorio de obras adecuadas a la situación. Un profesor de música no sólo debe dar conocimientos musicales sino también instruir en técnica vocal y la salud con el fin de garantizar el uso correcto de sus instrumentos de forma duradera, construyendo voces expresivas, personales y adecuadas a su edad.

McRoy (2011) estudia la percepción en el canto en la mujer adolescente, concluyendo que en el caso de las cantantes adolescentes cantar entre pares puede provocar mayor temor al surgir un inevitable sentimiento de comparación y sentir la presión para acoplarse al grupo; por otra parte, la repetición durante el estudio del canto desmotiva y la clasificación precoz de los voz puede resultar negativa y limitar su desarrollo vocal, en vez de potenciar su sonido único y personal.

En España existía un vacío importante acerca de la didáctica del canto en la etapa de la adolescencia, que en opinión de Elorriaga (2010a) era debido, posiblemente, al desconocimiento de las investigaciones llevadas a cabo en el mundo anglosajón.

Este hecho y la falta de formación específica de los profesores de música para guiar a los alumnos en el canto durante esta etapa (Elorriaga, 2010 b), han supuesto que en nuestras aulas se rechazara tradicionalmente el canto durante la pubertad, a diferencia de lo que ocurre en otros países. Incluso las leyes de educación españolas dan por sentada esta situación, pues se trata de un tramo de edad en el que los alumnos cantan muy poco e incluso rechazan la actividad, iniciándose una etapa de “no canto” que puede prolongarse indefinidamente y no variar nunca, si no se aborda adecuadamente (Freer y Elorriaga, 2013). A las voces adolescentes no se les deben aplicar los preceptos ni el mismo tratamiento de las voces agudas. “El reto se traduce en comprender y adaptarnos a las necesidades de dichas voces, y no adaptarlas a nuestro

ritmo y estilo de trabajo, o a las exigencias del montaje de un repertorio específico” (Rosabal, 2009: 51). Según este autor, el proceso de cambio de la voz adolescente masculina puede entenderse en dos etapas diferenciadas, mientras que la voz femenina experimenta cambios que pueden ser percibidos como gradaciones de variación o fases de desarrollo. Freer y Elorriaga consideran que los varones adolescentes progresan a través de seis estadios de desarrollo vocal; “el límite más grave de registro desciende rápidamente y se estabiliza a continuación por un tiempo. Sin embargo, el límite superior sigue este patrón de descenso de un modo más gradual y paulatino” (Freer y Elorriaga, 2013: 16-17).

Los cambios madurativos laríngeos que se producen en ambos sexos, en direcciones opuestas (la laringe femenina aumenta poco en longitud pero más en altura, es por tanto más alta y estrecha que la masculina), tiene consecuencias en sus características vocales diferenciales (Muñoz y Elorriaga, 2011). Para clasificar la voz adolescente, la prueba de voz puede hacerse de forma individual, observando la afinación media de la voz hablada hasta situar la tesitura cantada del individuo, o de forma colectiva, cantando todo el grupo una canción muy conocida en distintas tonalidades. Morris, Ternström, LoVetri y Berkun (2012) abordan el poco estudiado tema de los ajustes necesarios que hacen los miembros de los jóvenes coros para cantar en diferentes niveles dinámicos y en tres registros de canto; analizan acústicamente los ajustes que hicieron los participantes de su estudio al cantar a dos niveles dinámicos en tres registros de canto: cabeza, medio y voz de pecho, revelando patrones diferentes en cada uno de los registros. Un aspecto que en esta etapa adquiere gran importancia, es el uso del movimiento en el canto colectivo y que Elorriaga (2010c) pone de manifiesto, mediante una metodología activa basada en la vivencia. Desde el inicial calentamiento corporal, los gestos y las pequeñas danzas expresivas; el espacio y su flexible utilización en la reorientación auditiva; la concentración del grupo; y la desinhibición corporal y psicológica, resultan de gran interés, sobre todo para las voces masculinas. En cuanto a la voz adolescente femenina, apenas se registran variaciones de registro en esta voz; los cambios se producen en la cualidad del sonido, siendo el timbre el rasgo más característico de la voz femenina en la pubertad, que oscila desde la voz aflautada

de la primera etapa, la tendencia al sonido soplado de la segunda etapa, y la aparición del sonido rico y lleno de la tercera. Elorriaga hace referencia también al proceso psicológico femenino –diferente al masculino– que implica mostrar “un comportamiento social tan propenso a compartir juicios y opiniones en grupo, (...) cierta tendencia percibir primeramente los afectos de la voz y a cantar con vitalidad, con naturalidad. (...) ofrecen un modelo estético de disfrute de la voz que no es comparable ni tampoco exportable al de los varones adolescentes” (Elorriaga, 2010b: 55).

Elorriaga (2012) denomina “cantantes imprecisos” a aquellos alumnos que presentan una dificultad transitoria para cantar las notas en su afinación correcta. Para remediar estas dificultades de afinación propugna incorporar un repertorio adicional adecuado a sus características cambiantes, canciones cortas específicamente diseñadas o adaptadas con este fin, para que con un repertorio atractivo y adecuado a su edad, puedan desarrollar sus habilidades vocales y auditivas. Las actividades de percepción de discriminación de sonidos, imágenes verbales, juegos de improvisación vocal en distintos estilos como Jazz, Blues, y sobre todo, con el movimiento corporal en la realización de las actividades corales, la adquisición de una técnica vocal básica (Elorriaga 2012). Es preciso dar a los adolescentes de hoy la oportunidad de conseguir el éxito en el campo coral desde la educación primaria, dando así la continuidad necesaria para su culminación en la edad adulta, y de esta manera asegurar la supervivencia del canto coral aficionado.

#### C) Coros de personas mayores.

Se considera coro de personas mayores es aquel que está integrado en su totalidad por individuos de más de 65 años. Con la jubilación, muchas personas inician un período nuevo de su vida, en el que –libres de ataduras laborales– pueden dedicar su tiempo, de forma indefinida y voluntaria, a realizar aquellas actividades que siempre tuvieron en su pensamiento y que no pudieron realizar con anterioridad; en otras ocasiones, son nuevos retos o metas las que se surgen en estos momentos. Una de las características vocales de estos grupos, como nos señala Olivella (2013), reside en la aparición de inevitables condicionamientos físicos derivados de la edad de sus

componentes, que disminuyen el volumen y la potencia de su voz, aunque no necesariamente tiene por qué afectar a sus capacidades expresivas. Estos cantores pierden en parte la capacidad de modificar comportamientos y actitudes, por lo que el director, con paciencia y comprensión, deberá corregir reiteradamente los mismos errores. También dificultará el ensayo las distracciones que se originen debidas a la falta de concentración. Como en los anteriores tipos de coros, el repertorio debe ser elegido teniendo en cuenta las características del grupo, aunque siempre es positivo escuchar las propuestas que procedan de los componentes sobre el repertorio. Hacerles copartícipes de las decisiones adoptadas, reforzará la cohesión entre coro y director.

Olivella (2013) señala como hábitos incorrectos más habituales, aquellos adquiridos por mecanismos instintivos o por prácticas anteriores, que están relacionados principalmente con la falta de atención. El director debe instar al cantante, a fin de que sea paciente y escuche atentamente el modelo que se le da y cuantas veces sea necesario, antes de proceder a su imitación, pues “la mente de una persona mayor necesita un tiempo para identificar, retener y archivar unos sonidos –una melodía, por ejemplo– para luego poder reproducirlos mediante la voz” (Olivella, 2013: 87).

A pesar de lo expuesto por este autor, debemos diferenciar un coro que está integrado en parte o en su totalidad por miembros de esta edad que han cantado durante diez, veinte o treinta años (con unos cocimientos adquiridos y una experiencia que puede suplir la posible disminución en su capacidad auditiva y vocal) frente a otro grupo cuyos miembros se enfrenten por primera vez al reto de cantar y pertenecer a un conjunto coral.

### **3.1.3. Otros tipos de coro.**

Aparte de las variables de edad o género, existen determinadas características musicales o personales de los componentes que definen la identidad de un grupo coral frente a los demás. Así pues, algunos coros interpretan la música de determinado estilo o época, un repertorio exclusivamente religioso o popular de su región, etc., aunque un repertorio reducido y especializado es más propio de grupos profesionales.

Algunas agrupaciones se integran por personas que tienen en común la pertenencia a una profesión, sociedad, etc. y otras tienen, además, finalidades sociales, como facilitar la integración en la sociedad de personas con alguna discapacidad, como los coros integrados en parte por cantores con discapacidad visual, con una metodología adaptada a sus necesidades y activa para que todos los miembros se sientan integrados en el proyecto, como el desarrollado por la Coral Allegro Once (Hurtado, 2006). La disminución de información que reciben los invidentes al carecer del sentido de la vista, se suple o complementa a través de otros sentidos e implica el máximo desarrollo del estado de alerta del sentido que les proporciona gran parte de la información: el oído. La educación vocal y el canto permite trabajar simultáneamente todos los elementos constitutivos de la música; los ejercicios de respiración ayudan a conseguir el autocontrol que permiten corregir defectos del habla, frecuentes en este colectivo por falta de imitación visual. El canto proporciona mayor expresividad vocal y facilita la expresión oral, además de conseguir una mayor riqueza tímbrica. Otros aspectos del canto coral son igualmente importantes, como el desarrollo de la solidaridad, la autoestima, y la confianza en sí mismos, que favorece una mayor autonomía personal y motriz (Hurtado, 2006).

#### **3.1.4. Tipos vocales en el canto coral.**

Muchos autores abordan el estudio de las voces solistas, sus características y los límites de sus tesituras. Regidor (1977: 28) recoge una clasificación tradicional de cada tesitura, de límites amplios donde se pueden acomodar las diferentes voces que se incluyen en cada categoría. Aunque cada voz individual presenta factores que la diferencian de las demás, en los coros se agrupan funcionalmente en torno a cuatro cuerdas (sopranos, contraltos, tenores y bajos), que responde al repertorio interpretado por las agrupaciones, generalmente a cuatro voces, aunque la división en seis cuerdas resulta más adecuada vocalmente (sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos). A continuación vamos a hacer referencia a los tipos vocales básicos, teniendo en cuenta las voces más comunes que se dan en el canto coral y que van a constituir el centro de este trabajo de investigación. Para ello aportamos los datos que varios autores recogen con respecto a las voces corales:



Tabla 1. Clasificación de las voces corales.

<i>VOZ</i>	<i>Aizpurúa</i>	<i>Escudero</i>	<i>Cobo</i>	<i>Jaraba</i>	<i>Rguez.Conde</i>	<i>López García</i>
<i>Soprano</i>	Do,3-Sol,4	Mi,3-Sol,4	Si,2-Do,5	Do,3-La,4	Do,3-Fa,4	Do,3-La,4
<i>Mezzosoprano</i>		Do,3-Mi,4	La <sup>b</sup> ,2-Sol,4	Si,2-Fa,4	La,2-Re,4	La,2-Sol 4
<i>Contralto</i>	La,2-Re,4	Fa,2-Si,3	Fa <sup>2</sup> -Fa,4	La,2-Re,4	La,2-Re,4	Fa <sup>2</sup> -Mi <sup>4</sup>
<i>Tenor</i>	Do,2-Sol,3	Mi,2-Sol,3	Do,2-Si,3	Do,2-La,3	Do,2-Fa,3	Do,2-La <sup>3</sup>
<i>Barítono</i>		Si,1-Mi,3	La,1-Sol,3	La,1-Mi,3	La,1-Re,3	Fa,1-Fa <sup>3</sup>
<i>Bajo</i>	Sol,1-Do,3	Fa,1-Do,3	Fa,1-Fa,3	Fa,1-Do,3	Sol,1-Do,3	Mi,1-Mi <sup>3</sup>

Algunos métodos de canto coral toman como referencia la extensión de las voces (Cobo, 1989: 7; Jaraba, 1989: 90), mientras que otros adoptan el criterio de la tesitura (Aizpurúa, 1981: 17; Escudero, 1982: 38; López, 1998: 134) o lo hacen en función del estudio vocal de los cantores (Rodríguez, 1993:13). De ahí las diferencias que se reflejan en el anterior cuadro. Debemos especificar que la mayoría de estos autores incluyen las voces infantiles, refiriéndose a las voces blancas los datos consignados para las voces femeninas.

### 3.2. El director de coro.

El director es el verdadero intérprete musical y su misión adquiere siempre el papel esencial en el planeamiento, preparación e interpretación de la música y es el único miembro del grupo que conserva su identidad personal. En la figura del director, confluyen la atención de cantores y público, es por tanto el mayor exponente de la agrupación coral, protagonista indiscutible de la actividad musical y máximo responsable del proceso y de los resultados obtenidos. Es el centro de gravedad del grupo y por tanto, “el funcionamiento del conjunto en casi todos sus aspectos sea un fiel reflejo de su personalidad, tanto artística como humana. En este sentido, no es exagerado afirmar que no hay buenos o malos coros, sino buenos o malos directores, y esto lo saben muy bien los conjuntos corales que, a lo largo de su trayectoria, han sido dirigidos por distintas personas” (Jaraba, 1989: 116).

Además de conocimientos musicales, el director coral debe poseer unas cualidades personales y profesionales en proporción equilibrada para la buena marcha de la agrupación. “Por tanto, en el director de coro convergen dos aspectos que deben ser complementarios: el músico y su perfil humano. Un buen músico con un mal carácter, o un mal músico complaciente y amable no pueden llegar a ser, en ninguno de los dos casos, buenos directores de coro” (Jaraba, 1989: 112).

### **3.2.1. Cualidades personales del director.**

Cuando se trata de dirigir un coro no profesional, el cargo de director adquiere unas connotaciones muy especiales, dado que su “instrumento” está compuesto por un grupo de cantores no profesionales que dedican su tiempo de ocio a esta actividad. Entre director y cantores se establece una relación que, aun siendo de subordinación, no es laboral ni profesional. Esta relación de jerarquía se puede comprender como un proceso de influencia, que se inicia –además de por propia iniciativa– por las características y conductas del director, que son percibidas o atribuidas por los cantores y por el contexto en el que se produce dicho proceso.

Apoyándonos en las afirmaciones de Lupano y Castro (2005), el director debe ejercer como un líder transformacional o carismático: actuar sintetizando la información del medio en el que se mueve, para propugnar su propio sistema de valores, lo que le convierte en un organizador trascendental para los componentes. En contrapartida, los cantores no están motivados únicamente por intereses personales sino que también trascienden sus propias necesidades en favor del beneficio grupal. La recompensa que perciben es la satisfacción, definida como una actitud frente a la experiencia que hace que los cantores satisfechos deseen continuar formando parte de la agrupación y que los insatisfechos renuncien a la actividad o cambien de grupo (Omar, 2011).

La relación se establece en base a la autoridad del director. González (2006) considera que venimos arrastrando la configuración social que recibimos del mundo romano, donde se diferencia la *autoritas*, que tenía un reconocimiento social derivado de una influencia cualitativa, de índole moral y la *potestas* que implicaba el dominio y

la fuerza. La mayoría de los autores, cuando se refieren al director coral y las características que debe poseer, enumeran una serie de atributos personales (Jaraba, 1989), tales como tener una personalidad equilibrada, que transmita madurez, sensatez, y que se manifieste como una persona culta y segura de sí misma. Debe poseer un sentido psicológico que le permita establecer una sana y fluida relación, cálida y humana, con todos y cada uno de los componentes, respetando las ideas y opiniones de los cantores y haciendo respetar las suyas propias.

Además es fundamental que el director contribuya a la creación de un clima colectivo agradable y estimulante que haga de los ensayos y actuaciones del grupo un momento deseado por todos los componentes. Esta actitud y los resultados musicales obtenidos otorgarán al director la autoridad y el aprecio de los cantores.

### **3.2.2. Funciones del director.**

Como ya hemos apuntado, el director desarrolla en su actividad diversas funciones o aspectos que forman parte de ella y que se complementan:

- **Educador:** la primera cualidad del director señalada, es la de poseer dotes pedagógicas para poder enseñar a los cantores todos los mecanismos necesarios para llevar a cabo una buena ejecución vocal conjunta. A este respecto, basándose en el significado de la palabra educar como “conducir hacia”, Rosabal afirma que “la responsabilidad del director implica capacitar a sus cantantes para descubrir y aprender por sí mismos, en lugar de seguir instrucciones mecánicamente, a modo de adoctrinamiento. Esto significa que el director debe propiciar el pensamiento independiente por medio de técnicas de ensayo que sean efectivas y tengan propósitos específicos que vayan más allá que simplemente preparar al coro para presentarse en público” (Rosabal, 2008a: 2).

El director debe concebirse a sí mismo como un maestro de técnica vocal y dotar a los cantores de buenos hábitos vocales a nivel individual, ya que para la gran mayoría de ellos, este será el único entrenamiento vocal y musical de su

vida. Pero esta enseñanza no se debe limitar a realizar rutinariamente unos ejercicios durante los primeros minutos de cada ensayo, sino a crear herramientas de construcción de competencias de ejecución y a preparar estrategias de entrenamiento vocal a largo plazo que puedan ayudar a cada uno de los cantores (Alessandroni y Etcheverry, 2011). La transferencia de conocimiento ha de ser hecha de una forma creativa, transmitiendo herramientas adaptables y accesibles para inducir en los cantantes ciertas conductas fisiológicas y mentales. Esto implica experimentar con nuevas maneras de explicar, demostrar y compartir hasta que los coristas canten “dándoles retroalimentación inmediata. Nunca debe dar por sentado que lo que le sea obvio para él, también será obvio para los coristas. Ellos merecen una explicación de por qué algo es objetable, y por otra parte, cómo producir lo aceptable” (Rosabal, 2008a: 2).

- **Músico:** el director debe cumplir con unos requisitos tanto en su formación musical como en su comportamiento profesional. La dirección es un arte que requiere una técnica gestual capaz de comunicar a los cantores cómo han de proceder para alcanzar la interpretación requerida. Jaraba (1989) señala la falta de horizonte en el campo profesional en la dirección de coros como una probable causa para que durante mucho tiempo no haya sido una materia impartida en los conservatorios y las escuelas de música. De esta manera la mayor parte de los directores han llegado a dirigir un coro un poco por casualidad; este hecho y su falta de preparación han obligado a la mayoría de directores de coro, a convertirse en autodidactas. Aunque muchos directores de coros aficionados no tienen inicialmente la formación técnica necesaria para llevar a cabo tal función, es indispensable en opinión de Russo (1979: 31), que al menos posean unas cualidades esenciales y sin las que no deberían enfrentarse al grupo, como el sano instinto musical, discriminación auditiva de los intervalos melódicos y armónicos, sentido rítmico y comunicatividad, entendida como instinto pedagógico. Además debe tener conocimientos musicales mínimos como leer y entonar perfectamente intervalos melódicos, discriminar los acordes más importantes de una sucesión diatónica y solucionar

problemas rítmicos sencillos, resultantes de la simultaneidad de las voces. También es fundamental que el director sepa cantar –aunque no posea una maravillosa voz– y de esta manera servir de modelo, dando ejemplo para que los cantores puedan aprender por imitación. Sin embargo Navarro aboga por el director como un músico de gran talento, poseedor de amplios y profundos conocimientos musicales, que sean capaces de alcanzar la esencia de la música, profundizando en la voluntad del compositor. “Huyd de la mediocridad de esas lamentables y anárquicas interpretaciones, producto de la ignorancia y la temeridad de esos ya mencionados ‘farsantes’, que atentan contra la intrínsecas leyes de la Música como Arte, cimentado sobre una base intelectual, sin la cual su existencia sería irrelevante” (Navarro, 2000: 12).

- Compositor: A menudo el director es también compositor de obras corales; es más, casi ningún director escapa a la tentación de componer piezas que se ajusten a las características y necesidades del coro que dirigen y con las que nutren su repertorio, eso sí, con desigual resultado. Es una reminiscencia de la figura del Maestro de Capilla como ya vimos (López-Calo, 1999). Podría decirse que existen, por formación musical y vocación, compositores que encuentran en el coro un instrumento ideal para la interpretación de sus creaciones o parte de ellas, y otros supuestos en los que el director hace incursiones en la composición de forma ocasional, sin pretender por ello hacer de ésta su ocupación principal. Gran parte de los compositores de música coral, también son o han sido directores corales.
- Promotor: Pocas veces se hace referencia a esta función, que algunos directores consideran más propia de los órganos de gestión y administración de las agrupaciones, sin embargo es importante que el director se involucre en esta faceta. El prestigio del coro va íntimamente unido al de su director, de tal manera que se suele personalizar en su figura y remitirse a él personalmente a la hora de solicitar la actuación del coro o su participación en encuentros y certámenes corales. Pero sin duda, es preferible que sea el propio director quien promueva la actuación del coro, seleccione los lugares y fechas de los

conciertos más convenientes, dejando las tareas burocráticas a los componentes encargados de la gestión. De esta manera muestra la ilusión y la confianza que siente tanto en su labor profesional como en su agrupación.

- **Comunidades:** Gustems y Elgström (2008: 12) añaden la función del director coral como mediador entre el público, la obra musical y el grupo vocal. En numerosas ocasiones el concierto requiere que el director se dirija al público presentando al coro que dirige, a un coro invitado o comentando el repertorio musical que se va a interpretar; también es posible que pueda ser entrevistado por algún medio de comunicación y conviene preparar adecuadamente estas situaciones, haciendo gala de sus dotes de comunicador. Estas tareas no deberían dejarse en manos de otros representantes del coro, pues en general carecen de los conocimientos musicales necesarios que una intervención de estas características puede dejar al descubierto.

### **3.2.3. Labor técnica del director coral.**

La mayoría de los métodos resumen la labor técnica de un director de coro en cinco aspectos fundamentales: el control y admisión de nuevos cantantes, la elección del repertorio, el estudio de la partitura, la pedagogía del ensayo y finalmente, la técnica de dirección propiamente dicha.

- **Control y admisión de nuevos cantores:** se realiza a través de la prueba de admisión pues “toda persona que no tenga un impedimento físico consustancial a la emisión de su voz puede cantar; ahora bien, no todos son válidos para hacerlo en un coro” (Jaraba 1989: 106). Se refiere al sentido musical o musicalidad, entendida como facilidad especial para distinguir e imitar sonidos y ritmos diferentes. Así pues, el director de coro debe conocer si el aspirante reúne las condiciones mínimas exigibles para el canto a varias voces, descubrir la voz del aspirante, sus cualidades tímbricas y de extensión, así como su capacidad auditiva. Han de tenerse en cuenta las circunstancias en las que se realiza la prueba y que a veces no son muy favorables al aspirante. Las pruebas de admisión deben tener en cuenta si se realizan para coros nuevos o en

formación o si el coro ya tiene una trayectoria, repertorio amplio y un nivel de calidad y maduración sonora, ya que en este último caso, “la admisión de nuevos coristas no debe causar una decaída de la calidad alcanzada por el coro” (Russo, 1979: 93). Este autor estima necesario indagar a fondo los conocimientos musicales, condiciones personales y condiciones musicales del aspirante (afinación, posibilidades vocales, sentido rítmico, sentido armónico y lectura musical). También considera importante proporcionar al corista aficionado un método práctico de lectura musical, que se desarrollaría en horario distinto al destinado para el ensayo coral. El director debe ayudar al cantor a superar la situación de temor que se produce en la audición o prueba de admisión (Busch, 1995: 237). El calentamiento de la voz permite escuchar sus características vocales así como la memoria sonora del cantante.

- Elección del repertorio: el director debe realizar un trabajo de búsqueda, lectura y estudio reflexivo, debe encontrarse “con el vasto repertorio de la literatura coral, preparar y manejar las partituras para ser ejecutadas”, como dice Rosabal (2008a: 2). Busch (1995: 261) establece una serie de criterios para encontrar el repertorio de obras adecuadas, a los que vamos a hacer referencia:
  1. Valor musical: Entre sus cometidos se encuentra el analizar la calidad de la obra, tanto en el aspecto de composición musical como de la comprensión y adecuación del texto; por otra parte es conveniente asegurarse de que sea del gusto de los cantores y del suyo propio, ya que van a dedicar mucho esfuerzo en su montaje; pero de manera equilibrada, sin que signifique dejarse llevar por la vulgaridad. Por otra parte, tampoco puede tomarse el gusto del público como punto único de referencia para seleccionar un repertorio. En ocasiones detrás de la elección y estudio de un programa existe un interés etnomusicológico
  2. Dificultad técnica: El repertorio de un coro es un factor determinante de las características técnicas y del nivel de exigencia del conjunto, fundamentalmente de su director. En esencia, el repertorio debe seleccionarse teniendo en cuenta las características vocales del coro y las

necesidades técnicas del mismo, aprovechando su peculiar sonoridad (Jaraba, 1989).

3. Viabilidad: La elección de algunas obras musicales puede implicar la consideración de factores económicos o de posibilidad ajenas tanto a la dificultad técnica de la obra coral como a las características del coro, ya que es posible que estén escritas para ser interpretadas por un conjunto vocal e instrumental. En este caso, la contratación de una orquesta o de un grupo instrumental puede ser un obstáculo importante de índole económica, que aún ajena a la propia actividad coral, va a condicionar la selección del repertorio.
4. Variedad: El coro debe interpretar música coral de todos los tiempos y estilos, imprimiendo a cada pieza el carácter formal y sonoro que le es propio. Es conveniente poseer un repertorio amplio y variado, que pueda ser combinado y se adapte a diferentes actuaciones. Hay que tener en cuenta que con la repetición continua de las mismas obras, se dominan sus dificultades y el coro adquiere seguridad en la interpretación, pero con el tiempo esta reiteración es contraproducente pues provoca aburrimiento y falta de ilusión en los cantores, lo que se traduce en desgana en la ejecución.
5. Programación: El repertorio musical debe programarse con anterioridad al comienzo de la temporada anual, teniendo en cuenta los progresos técnicos del coro vocal y musicalmente. Se debe planificar la frecuencia y duración de los ensayos para su preparación así como las actuaciones y conciertos que se hayan proyectado o que se prevean como posibles. La estructura de un programa puede ser variada o temática, pero debe poseer un carácter de unidad que confiera al concierto un sentido estilístico, histórico o argumental o puede combinarse dentro del buen gusto (Jaraba, 1989). La música folclórica ocupa un lugar importante en el repertorio de la mayoría de los coros, arrojando sentimientos de identidad cultural, y lleva aparejada una importante labor de búsqueda y archivo (Bagüés, 1991; 1994). El repertorio programado tendrá en cuenta la progresión del concierto,



ordenando las obras según el carácter, el género o estilo, etc. alternándolas de tal manera que consiga mantener y entretener al público (Busch, 1995: 262).

6. Valor educativo: Con el estudio de la obra coral, el coro tiene que avanzar en su formación vocal o interpretativa, al tiempo que educa su apreciación musical y la del público que escucha su actuación. En ocasiones implica el estudio de la pronunciación y significado de obras cuyo texto está escrito en un idioma diferente.
  7. Consideraciones especiales: El motivo de la actuación a veces condiciona, en todo o parte, el repertorio interpretado, como festividades religiosas, conmemoraciones especiales, etc. En otras ocasiones, las obras del repertorio son impuestas o sugeridas al director por las instituciones de las que reciben subvenciones, lo que para Jaraba puede obligar a cantar piezas de gran dificultad o de exigencia técnica, resultando perjudicial a un coro no profesional (Jaraba, 1989: 135).
- El estudio de la partitura: la primera de las condiciones en la elección de una obra musical es que resulte conveniente para el coro en concreto, dependiendo de las características técnicas de la pieza y de las posibilidades del grupo. El análisis de la partitura debe abordar inicialmente los aspectos generales como la tonalidad, modalidad, ritmo, discurso melódico y armónico de las voces, frases e indicaciones de matiz y carácter. Debe prestar especial atención a los pasajes que presenten dificultad de ejecución o con abundancia de cromatismos (que incidirán en el nivel de afinación del coro), el número de voces para las que está compuesta la obra, la amplitud de extensión de las mismas, así como los cambios repentinos de ritmo, modulaciones o cualquier otro aspecto que sea significativo y que pueda complicar la ejecución. En segundo lugar, debe decidir cómo interpretarla para dar vida a la escritura musical; la música es un producto social, cada estilo particular de música trata de la identidad de pueblos específicos, de sus sentimientos e intereses; por tanto, debe extraer la idea musical para convertirla en el mundo sonoro imaginado y lo hace en función de su gusto personal, pero desde el más absoluto respeto a lo que está

escrito en la partitura. La elección del tempo es fundamental para darle un sentido lógico a la interpretación. Lucas (2005: 265) preconiza un método de análisis dividido en cinco planos independizados entre sí, que se aplicará teniendo en cuenta las características y complejidad de la obra. El primer plano incide en el análisis de la forma, estructura, sintaxis y demás contenidos del lenguaje musical –en sentido amplio– de la obra; el segundo analiza todo lo concerniente a las voces y su tratamiento; el tercero, relativo al estudio del texto y su correcta articulación; el cuarto versa sobre aspectos interpretativos, agógica, dinámica y balance, para finalizar con un último plano en el que se incorpora el estudio sobre estilo, carácter, autor, etc.

También se debe profundizar en el estudio del estilo para interpretarlo correctamente. Poseer conocimiento y sentido histórico de la música resulta imprescindible a la hora de interpretar un repertorio coral amplio en el que, sin duda, se combinarán obras musicales pertenecientes a diferentes estilos y periodos musicales. Sobre la interpretación del repertorio coral, Greenberg (2011: 61) opina que gran parte de los directores corales no está bien informado sobre las ediciones de partituras que existen y se contentan con utilizar las colecciones más populares de música de una época –como la del Renacimiento– para la selección de sus repertorios. Esto también entraña la selección de las obras consideradas como menores, muy conocidas y de más sencilla ejecución, en detrimento de las obras de mayor calidad de sus autores. De suma importancia la preparación del texto con el estudio de la articulación y acentuación correcta que hace posible su comprensión, aspectos que en general están poco cuidados en gran parte de los coros, a los que no se les entiende lo que dicen cuando cantan, “perdiendo con ello el gran atractivo de la música cantada y convirtiendo la voz en un mero instrumento sin posibilidades de articulación” (Jaraba, 1989: 117), siendo preferible la interpretación de la obra musical en el idioma de origen. Navarro aconseja al director memorizar la partitura aunque no sea necesario dirigir de memoria, “recuerda que no hay que llevar la cabeza en la partitura, sino la partitura en la cabeza” (Navarro, 2000: 155).

- **Pedagogía del ensayo:** el aspecto fundamental en la actuación del conjunto coral es que las voces estén fusionadas de tal manera que no se puedan distinguir las individualidades y que exista un equilibrio sonoro. Éste equilibrio dependerá en parte, según López (1986: 32) de la distribución vocal que el compositor efectúa para lograr una mejor fusión acústica y también es importante la relación equilibrada entre los componentes de un coro, que estima como proporción óptima la de 15 sopranos, 12 contraltos, 10 tenores y 10 bajos, debiendo ser las voces agudas más numerosas. Para Busch (1995), la colocación de los cantores en la formación coral es una tarea del director con la que se obtiene el empaste –combinando las voces según su sonoridad– y el equilibrio del coro, situando a los componentes más inseguros entre los de mayor fiabilidad.

Las voces no deben sobresalir del conjunto y las que presenten mayor dificultad en este sentido, se situarán rodeadas por otras voces bien empastadas y nunca se deben dejar en los extremos. La colocación de las diferentes secciones del coro (sopranos, mezzosopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos) en filas de hombres detrás de las mujeres, en semicírculo hombres al lado de las mujeres, etc., dependerá de diferentes factores a tener en cuenta como son las preferencias del propio director, el número de componentes, las características de la obra musical, incluso factores arquitectónicos del lugar donde se realizará el concierto. La distribución de las voces y la colocación de las cuerdas influyen en el balance y el resultado sonoro del coro. Pele y Paury (2011) han estudiado los efectos que las diferentes distribuciones de las voces en el canto Gospel tienen en la sonoridad del coro, analizando la propiocepción de los coristas durante la interpretación musical, contrastada posteriormente mediante la escucha de la grabación, así como con la percepción de otros músicos externos a la experiencia.

El objetivo principal de los ensayos es el aprendizaje de las obras y la manera de interpretarlas, tanto vocal como musicalmente. Siendo voluntaria y limitada la implicación de los cantores, los ensayos deben tener la frecuencia y la duración adecuada para ser efectivos y una perfecta organización, que

incluye puntualidad y disciplina. En general los autores contemplan dos tipos de ensayo: parciales y generales. Rosabal (2008b: 3) incide en la importancia de la sesión de calentamiento al inicio del ensayo, para preparar el cuerpo, mente y el mecanismo vocal para iniciar el trabajo coral. Debe ser breve pero intenso, dinámico y variado, para que no pese en los coristas como una rutina penosa. Es indispensable que incluya ejercicios de control y ampliación de la capacidad respiratoria, así como la búsqueda del apoyo vital para la emisión de un sonido de calidad y buena afinación, mediante la vocalización y articulación. Recomienda comenzar los ejercicios de calentamiento en el registro medio-grave al principio y terminar en el registro medio, alternando las vocalizaciones ascendentes con las descendentes con una dinámica de mezzo forte, nunca forte, aportando variedad y dinamismo al calentamiento, donde además muchos de los coristas deben aprender cómo abrir la boca, relajar mandíbula y musculatura facial para encontrar una buena resonancia (Rosabal, 2008b). El movimiento corporal del intérprete musical es un acto involuntario, que forma parte de la emisión vocal y también es un acto expresivo, que sirve de apoyo a la interpretación musical y ayuda a su comprensión. Los gestos y movimientos son reconocidos como señales ilustrativas y emblemáticas que comunican al público los pensamientos e inquietudes de los cantores (Ordás, 2013). En la actualidad se ha desarrollado la gestualidad en el canto coral de forma creativa, con la incorporación de nuevas músicas folclóricas que invitan a la realización de montajes coreográficos formando parte de la actuación musical. Gallardo (2011) diferencia los gestos coreográficos como en la música góspel, de los que sirven de apoyo visual y que incluyen vestuario, luces y elementos multimedia.

- Técnica de dirección: la tarea del director requiere un gran esfuerzo y ocasiona un notable desgaste que hace imprescindible la preparación previa, enfocada hacia la búsqueda del equilibrio personal entre la disposición física, mental y espiritual del director coral (Navarro, 2000). Para hacer llegar sus indicaciones a los cantores, el director cuenta con dos herramientas básicamente: la comunicación verbal y la no verbal. Al principio explicará su voluntad a través de la palabra, que con el tiempo cederá importancia a favor de la comunicación

no verbal: posición y actitud corporal, gestos específicos de dirección y el movimiento expresivo. La postura del director, natural y dispuesta a la acción, debe transmitir seguridad, fuerza y autoconfianza, así como todos los gestos que realice serán claros, precisos, armónicos y elegantes. Dirigir es comunicar la voluntad y por tanto los gestos deben adelantarse a los hechos, e implica el conocimiento de los movimientos realizados y la comprensión de su significado por parte de los cantores. El flujo del movimiento, el peso, el espacio y el tiempo, fueron estudiados por Laban (1978; 1987:45) así como las acciones anímicas que incluyen la manera particular de usar el cuerpo y sus partes, las direcciones y formas creadas, el desarrollo rítmico de la secuencia total, el tiempo de ejecución; la colocación de los acentos y el fraseo están en la base de la gestualidad de la dirección. Lombardo (2012) analiza la teoría del movimiento creativo elaborada por Laban (1978), enfocándola a la dirección de conjuntos instrumentales y su aplicación en la formación de maestros de Educación Musical de la Universidad de Valladolid, observando que el control de la kinesfera ayuda a la gestualidad técnica de la dirección y que “las acciones básicas acercan intuitivamente a ‘coreografías’, complejas por cualidades involucradas, que se pueden aplicar a la secuencias gestuales de dirección” (Lombardo, 2012: 278). De Chazal (2010) estudia la incidencia que los movimientos corporales del director y sus intenciones interpretativas tienen en el resultado sonoro del coro, y la capacidad mental que nos permite interpretar y predecir la conducta ajena (gracias al funcionamiento de las neuronas espejo) y responder. Por tanto, el estudio de la técnica debe partir de la toma de conciencia corporal, ya que la dirección no es otra cosa que el desarrollo del lenguaje no verbal en el ámbito musical, donde la actitud corporal forma parte del elemento comunicador. Sin embargo este estudio se concreta en la relación entre el cuerpo del director –brazo, muñeca, mano, dedos principalmente– con el espacio de visibilidad de los cantores, sin olvidar el papel que la cara y en especial la mirada desempeñan como instrumentos de comunicación, aportando una importante carga de expresividad (Maio, Fernández y Martínez, 2011). Lucas (2005) dedica una parte de su tesis a la técnica quironómica como uno de los pilares sobre los que, en su opinión, se

asienta la Dirección de Coro. Sin embargo, este antiguo tipo de dirección, que utiliza la mano para indicar la altura aproximada o el perfil melódico a los cantantes; sólo se emplea en la música vocal melódica y se reduce a marcar ritmos binarios o ternarios. Estas limitaciones reducen su uso como técnica exclusiva en la actualidad, a la educación infantil y la dirección de coros de gregoriano, incorporándose como parte de la gestualidad interpretativa convencional. Los métodos de dirección recogen una gestualidad ambivalente para grupos vocales e instrumentales.

El gesto de dirección debe adecuarse a las características del grupo, pero siempre será personal, Gustems y Elgström (2008) indican que además de eficaz, comunicativo y estético, debe ser lógico, congruente con lo que se pretende, económico, sin gestos superfluos, mimético, que inviten a su respuesta inmediata. El estudio del gesto inicial, la anacrusa y el gesto final, de cadencia, la marcación del ritmo y tempo, respiraciones y entradas, etc. forman parte de la técnica de dirección coral. A la hora de iniciar la interpretación de una obra, es necesario que los cantores estén pendientes de los más mínimos detalles que proponga el director, para atender con prontitud a dichas indicaciones, teniendo en cuenta que ante el público no hay rectificación posible. Por tanto, entre director y agrupación debe existir una conexión que para López (1986: 34) debe conducir a la precisión del ataque inicial, la igualdad entre los distintos grupos de voces (y dentro de cada uno de ellos) y al establecimiento del “tempo”. El director debe sugerir el momento de realizar la respiración inicial. La intensidad y velocidad de esta respiración estará condicionada por el impulso inicial que el director proponga y que además servirá para la toma de conciencia rítmica. Sin embargo, Ordás propone redefinir el problema de la dirección coral desde la perspectiva del coreuta: “Poner el acento en el estudio de la práctica coral en el proceso de la interacción entre coreutas y director; esto implica rescatar el sentido mismo de la comunicación, dejar de pensar a la interpretación coral como resultado de la dirección para pensarla como fruto de un proceso de interacción en donde tiene lugar un sinnúmero de adaptaciones mutuas entre el director y los coreutas, e incluso de los coreutas entre sí” (Ordás, 2013: 14-15). Se centra en el estudio

de los mecanismos de adaptación temporal del cantor en relación a los otros cantores y las demandas del director. La gestualidad de los cantantes también emite información entre ellos y hacia la audiencia (Ordás y Blanco, 2013).

#### **3.2.4. El director de coro infantil.**

El director de coro infantil, además de los conocimientos de dirección musical, debe conocer específicamente la voz infantil, teniendo en cuenta las diferencias vocales y emocionales y su desarrollo. El desarrollo fisiológico infantil aparece de manera desigual en el aparato vocal, pues si bien es paulatino en el aparato respiratorio y resonador, por el contrario puede ser rápido y brusco en el fonador. Hay que tener en cuenta que el desarrollo físico y hormonal en los últimos tiempos puede aparecer de forma prematura a los 11 años, por lo que el director debe estar atento a este hecho y abordar el canto de manera flexible.

Las federaciones, las asociaciones corales y los propios directores han intentado llenar el vacío de formación específica que existe, con la organización de cursos que tratan de diversos aspectos del mundo coral infantil como: psicología infantil, técnica vocal específica, repertorio, técnicas de ensayo y de expresión corporal (Elizasu, 2005: 44). En la mayoría de los casos, estos directores tienen una experiencia previa como coristas, habiendo realizado además, estudios superiores de música: desde pedagogía musical y dirección de coros, hasta la especialidad de maestro en educación musical en la universidad, destacando la importancia que tiene poseer una buena formación, tanto en el aspecto pedagógico como en el musical (Ibarretxe y Díaz, 2008). Estos autores ponen de relieve la difícil situación actual, pues es patente la falta de directores de coros infantiles que se dediquen profesionalmente a esta labor que viene realizándose por profesores que dirigen el coro en su tiempo libre como entretenimiento. Se ve la necesidad de crear más vínculos y coordinar acciones conjuntas entre los agentes institucionales (personas e instituciones), ya que no se oferta ningún tipo de actividad coral en los centros escolares y escuelas de música en general, y por tanto no puede competir en igualdad con otras actividades escolares y extraescolares.

### **3.2.5. Los jefes de cuerda como colaboradores del director.**

Aunque la dirección técnica de un coro es responsabilidad exclusiva de su director, sin embargo puede compartir algunos de sus aspectos con los cantores más preparados musicalmente y que los realizarán bajo sus indicaciones Jaraba (1989). Wagner sitúa al jefe de cuerda en “el marco totalmente subalterno, poco elegante, pero muy importante a la vez, del obrero que trabaja en los cimientos de la casa: cuando ésta está acabada, no se ven sus cimientos; son otros los obreros que construyen aquello que se ve, lo que es bello, la pintura y la decoración” cuya función consiste esencialmente “en poner en manos del director de un coro, una cuerda que sepa perfectamente su papel” (Wagner, 1970: 8). La existencia por tanto de esta figura intermedia, basada en la confianza absoluta del director en él, está circunscrita a los conocimientos musicales que tengan los cantores y al método de ensayo y organización aplicada por el director, que encuentra tantos apoyos como detractores. Suele considerarse como una gran formación y antesala para el futuro director de coro.

“Este planteamiento ha sido y es objeto de muchas discrepancias, pero podemos asegurar que en algunos coros no hay jefes de cuerda porque, en el fondo, a muchos directores les cuesta ‘dejar la batuta’ a otras personas y reconocer que, en determinadas funciones, el coro puede prescindir de él. Naturalmente, en muchos conjuntos corales la existencia de jefaturas de cuerda es un lujo que no pueden permitirse, debido a la falta de estudios musicales de sus cantores, necesarios para ejercer esa misión” (Jaraba, 1989: 129).

Las relaciones entre los jefes de cuerda y los cantores deben establecerse en términos de cordialidad y afecto, evitando las suspicacias que la elección de jefe pueda suscitar entre compañeros; su dedicación altruista debe ser recibida con respeto y aprecio.

### **3.3. La actividad coral.**

Aunque el concierto es considerado el momento culminante, parte final y visible de la actividad coral, sin embargo éste no es más que el resultado de la práctica del ensayo, que por tanto, se erige en el aspecto principal. Su planificación y aprovechamiento es la clave del éxito de unos coros y del fracaso de otros, por lo que la



frecuencia, duración y los planteamientos técnicos del ensayo, son de una importancia vital en el desarrollo funcional de los coros (Jaraba, 1989)

### **3.3.1. Actuaciones y conciertos.**

Los conciertos y actuaciones constituyen el momento en el que el trabajo previamente realizado se materializa y los resultados se comparten y disfrutan entre todos los componentes. Por tanto, el concierto es el resultado lógico de la actividad coral, la prolongación de los ensayos, que de esta forma difunde públicamente su trabajo de montaje musical y por tanto es la meta de todo conjunto coral. Se trata de un acto que recrea la obra coral, en el que los cantantes crecen personal y musicalmente, transmitiendo sus emociones al público asistente. Sin embargo, como apunta Rosabal (2008a), la actuación no debe contemplarse como un fin en sí misma, sino una fase dentro del proceso que es tanto educativo como artístico. En los coros no profesionales, la mayor parte de las actuaciones corales son en directo, aunque lógicamente, realizan grabaciones en disco, video, etc. y también son retransmitidas sus actuaciones a través de los medios de comunicación (radio y televisión).

En primer lugar, el coro debe estar en la mejor disposición posible para llevar a cabo un recital, esto incluye la buena preparación de las obras y óptimas condiciones vocales. La interpretación en directo, frente al público, puede producir una situación estresante en la que se pierde parte de sus destrezas al cantar en público, a causa del nerviosismo que en ocasiones acusan tanto los coristas como los directores, por lo que es imprescindible prever y solucionar con antelación las cuestiones que se planteen. Mayor preparación requiere la participación en certámenes y ejercerán más presión estas actuaciones sobre los cantores. En segundo lugar y siempre que sea posible, es preciso tomar contacto con el lugar donde se va a celebrar el concierto, para conocer sus condiciones acústicas. La periodicidad de las actuaciones públicas en la mayor parte de los coros es irregular, pues depende de la frecuencia con que se les solicite, y en función de esta desigualdad deberán programar los periodos de ensayos para su adecuada preparación. El público percibe todos los detalles –los musicales y también los formales– de la actuación.

### **3.3.2. La gestión.**

En un coro existe una organización musical, de exclusiva competencia del director y de los jefes de cuerda si los hubiere, y otra administrativa, que conlleva la realización de una serie de funciones necesarias para la vida interna del coro y las relaciones que establece con el exterior. Como norma general, los coros se organizan y gestionan por sí mismos, aunque ocasionalmente deban cumplir las obligaciones derivadas de su relación con las instituciones en cuyo seno surgen o con quienes se vinculan en un momento dado. Funciones tales como organizar el archivo de partituras, documentos y componentes, buscar financiación, administrar los recursos económicos y rendir cuentas al coro, promover las relaciones públicas, etc. son realizados por los miembros del coro a través de sus órganos de gestión y representación.

## **SÍNTESIS.**

El canto coral ha estado muy presente en cada periodo de la historia musical de nuestro país, aunque el estudio de la música coral española presenta notables dificultades para los investigadores que, en los últimos tiempos, se han interesado por el tema. Nuestra evolución musical evidencia la gran influencia estilística ejercida por las corrientes europeas a las que sigue, pero también presenta una importante y significativa singularidad, fruto de la presencia en nuestro territorio de otras culturas que dejaron su impronta en nuestro arte, dotándolo de una relevante personalidad. Durante los últimos siglos, el canto coral se convirtió en una manifestación artística y cultural, pero con un espíritu social e igualitario que surge de la colectividad que busca expresarse, del pueblo que se une para cantar.

El elemento personal es la base y la esencia de las agrupaciones corales, junto al hecho musical. Sus componentes –los cantores aficionados– constituyen en su conjunto el instrumento sonoro que, como sujetos receptores de la formación vocal y musical, se convierten en un instrumento musical con sonoridad y personalidad propia. La educación vocal a menudo implica la intervención puntual de profesionales externos a la agrupación, pero realmente es el director coral quien, de forma habitual y

continuada, deberá encargarse de impartir los conocimientos que sobre la emisión vocal y el canto, deban poseer los cantores para interpretar satisfactoriamente la música coral. Esto significa que el propio director deba ser un profundo conocedor de las técnicas de respiración, vocalización y articulación para que pueda enseñar y servir de modelo. De su talla musical y profesional dependerá, además, la selección y programación correcta del repertorio, la adecuada interpretación de la obra coral junto con la transmisión del sentido musical y comprensión textual, tanto a los cantores como al público. El director es la máxima representación del coro y también el principal receptor de los éxitos y de la proyección de la agrupación. Sin embargo, poco podría hacerse sin la existencia, colaboración y esfuerzo del grupo de personas que dedican parte de su tiempo a cantar de manera altruista y desde el anonimato, cuya recompensa se encuentra en la satisfacción recibida y en el propio proceso de aprendizaje. Aunque los individuos que componen las agrupaciones varíen con el tiempo y se puedan reemplazar, ambas figuras –cantores y director– trabajando en equipo son imprescindibles en el coro.



## CAPÍTULO IV

---

### **METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.**



# **CAPÍTULO IV. METODOLOGÍA DE LA INVESTIVACIÓN.**

## **INTRODUCCIÓN.**

A lo largo de este capítulo vamos a exponer las bases metodológicas en las que se asienta nuestra investigación, así como las técnicas y herramientas que hemos utilizado para obtener la información necesaria en el estudio el tema planteado. La formulación de los objetivos y la identificación de los sujetos y ámbitos del estudio nos conducen a la elección y construcción de los instrumentos de información. La necesidad de dar respuesta a los diversos interrogantes que surgen y la de afrontar su complejidad, implica que la investigación se aborde desde un enfoque metodológico mixto, holístico e integral, que desde finales del siglo pasado y primeros del actual se ha institucionalizado en el mundo anglosajón, adquiriendo gran presencia y prestigio en el campo de la investigación educativa.

Por tanto, nuestra investigación se enmarca dentro del paradigma de la metodología mixta para obtener una visión más completa del fenómeno (Greene, 2008); trabajamos con datos cuantitativos, obtenidos mediante las respuestas dadas a los cuestionarios remitidos a la comunidad coral leonesa, que son analizados a continuación, con el fin de comprender en profundidad, los datos obtenidos y los temas que subyacen en ellos. Con posterioridad, se inicia una fase de reflexión e interpretación, presentando una evaluación de diversos aspectos que componen este estudio y una revisión de los procesos de la investigación, como propugna Cepeda (2006). Este estudio es descriptivo y heurístico; seguimos los interrogantes que la

experiencia presenta sobre la realidad observada, lo que nos obliga a seleccionar los métodos que se ajustan mejor a la situación. Esta circunstancia nos permite utilizar una pluralidad de procedimientos, técnicas y herramientas de recogida de información, como entrevistas a cantores, directores, gestores y otros sujetos participantes en la actividad coral leonesa.

Especialmente significativo es el hecho de llevar a cabo una observación directa y una interacción dinámica (Greene, 2008) en el medio explorado, que permite al investigador conocer de primera mano los aspectos que componen la situación - mediante su estudio en profundidad- y los factores que ejercen una influencia, positiva o negativa, en el desarrollo de la formación musical que se realiza en el seno de una agrupación coral, en este caso: la Capilla Clásica de León.

## **1. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA.**

En el intento de comprender el mundo que le rodea, el hombre utiliza la experiencia y el razonamiento que se traduce en un conocimiento vulgar, técnico, artístico, filosófico o científico, existiendo unos límites difusos entre ellos, que plantean diferencias en la forma de alcanzar tal conocimiento. El conocimiento científico que surge de la combinación de experiencia y razonamiento, se caracteriza por ser objetivo, fáctico, racional, contrastable, sistemático, metódico, comunicable y analítico (Latorre, Del Rincón y Arnal, 2006). Los términos investigación, metodología y método se utilizan en ocasiones de forma indistinta, aunque se diferencian sustancialmente entre ellos. El término metodología hace referencia “al modo con el que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas” (Taylor y Bogdan, 1987: 15), que en ciencias sociales se aplica, de forma genérica, a la manera de realizar la investigación, donde nada queda al azar. Por el contrario, existe un orden previamente establecido que debe aplicarse con independencia del sujeto investigador y que, de ser adaptado correctamente, garantiza la transparencia y fiabilidad ante la comunidad científica. Por método se entiende el “conjunto ordenado de acciones u operaciones realizado conforme a ciertas reglas que constituye un procedimiento adecuado para alcanzar un fin del conocimiento” (Castro y Castro, 2001: 165). Por tanto, método es “el camino



para llegar a un fin” (Bisquerra, 1989: 55), camino que debemos recorrer desde la recogida de datos y posterior análisis, resultados y conclusiones, hasta alcanzar los objetivos de la investigación. Mientras que las técnicas “son los medios auxiliares que concurren a la misma finalidad” (Bisquerra, 1989: 55) o dicho de otra manera, son los instrumentos y las estrategias concretas que podemos utilizar para la recogida y análisis de la información. Estos conceptos, metodología y método, han sufrido una constante evolución, tanto como el propio saber científico, llegando a plantearse en Sociología una dicotomía metodológico/sustantiva entre la perspectiva humanista/cualitativa (en la que se toma el punto de vista del actor, la interpretación de los hechos humanos y de otorga una gran importancia a su narración) y la perspectiva cientifista/cuantitativa (que prima la formalización de teorías, su contrastación empírica, medición objetiva de fenómenos y su explicación). Ambas perspectivas implican una visión diferente del fenómeno objeto de estudio y de la forma de abordar su investigación (Alvira, 1983: 54).

Solo a partir del siglo XIX y principios del XX, los que ahora denominamos métodos cualitativos fueron empleados conscientemente en la investigación social, pero su existencia y aplicación es tan antigua como la historia escrita (Taylor y Bogdan, 1987). En las últimas décadas, la investigación cualitativa se ha establecido de forma fundamental en las ciencias sociales y psicología, disponiendo en la actualidad de diversos métodos específicos que, a su vez, persiguen propósitos diferentes. Se abandona progresivamente los iniciales objetivos de aislar causas y efectos, medir y cuantificar los fenómenos y crear diseños de investigación enfocados a la obtención de normas generales, dado que los resultados apreciados, llevan a cierto desencanto con los ideales de objetividad previstos, en los que se puede excluir al máximo la influencia del investigador para garantizar la objetividad del estudio, como opina Flick (2004). Este autor incide en la relevancia específica que la investigación cualitativa tiene en el estudio de las relaciones sociales, en las que seleccionar convenientemente los métodos y teorías que puedan explicar la complejidad de la realidad y de los fenómenos estudiados, las diferentes perspectivas de los participantes y su diversidad, la capacidad de reflexión del investigador y de la investigación, y la variedad de informes y métodos constituyen una serie de rasgos que delimitan la investigación cualitativa.

Según Ruiz (2012) tras la definición del problema es preciso elaborar un proyecto del trabajo que vamos a desarrollar, diseño que está caracterizado por la flexibilidad y provisionalidad con la que se debe abordar la investigación cualitativa, orientando nuestra labor a descubrir, captar y comprender un suceso o una teoría. La investigación cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones. De aquí que lo cualitativo no se opone a lo cuantitativo, sino que lo implica e integra, especialmente donde sea importante la información obtenida. La definición del problema siempre es provisional, porque la tarea central del análisis cualitativo es averiguar si la definición está bien construida y es creíble. Definir el problema, finalmente, es entrar en contacto con él, no delimitar sus fronteras. No se trata de poner una cerca conceptual a su alrededor para persuadirse de que uno está “dentro” del problema mismo, sino de sumergirse en él (Ruiz, 2012).

### **1.1. Metodología cuantitativa y cualitativa.**

A lo largo del tiempo se abrió un debate crítico, aún no finalizado, desde el punto de vista filosófico sobre dos paradigmas (término acuñado por Kuhn en 1978) o dos perspectivas de investigación: la positivista (clásica, racionalista y cuantitativa) y la interpretativa o hermenéutica (naturalista, constructivista y cualitativa), como afirma Vasco (2003). Frente a la hipótesis de la inconmensurabilidad de los paradigmas planteada por Kuhn, existe una abundante literatura que adopta la posición contraria en la discusión académica. Afirman que es posible su integración con el fin de optimizar la investigación propuesta, combinando los elementos metodológicos que aporta cada uno de ellos (Georgina, 2010).

La metodología cualitativa se ha desarrollado fundamentalmente en las Ciencias Sociales, desde que se institucionalizara la sociología también en España, produciendo una abundante literatura que analizan las principales teorías (Urraco, 2007; Douglas y Álvarez, 2002) y su aplicación en la investigación educativa (Ruiz, 2011; Pereira, 2011).

La investigación cualitativa no es una manera de recolección de los datos sino una manera de examinar los problemas de investigación, desde el mismo momento de su planteamiento, para comprender cualitativamente aquello que cuantificamos (Chavarría, 2011). Se pretende diseñar una propuesta para estructurar metodológicamente las investigaciones cualitativas, particularidades teóricas y metodológicas, ancladas en la valoración del sentido popular del conocimiento y en un análisis histórico-cultural de la cotidianidad. Los escenarios y fenómenos culturales que rodean al ser humano, demarcan y establecen diferencias fundamentales que deben ser consideradas, reflexionando sobre la manera en que sus vivencias generan y modifican las realidades que experimenta diariamente. Este paradigma se introdujo en España en los años ochenta, con retraso respecto a los países anglófonos y otros de habla hispana. En nuestro país encontró gran repercusión en la investigación etnográfica educativa (Bisquerra, 1989; Latorre, del Rincón y Arnal, 2006; Nieto, 2010), siendo su trayectoria histórica analizada desde diversas perspectivas (Guzmán, Cabrera, Yanes y Castro, 2008; Peinado 2002).

La investigación cualitativa en educación ha estado muy influenciada por los postulados del paradigma epistémico positivista y también bajo el paradigma naturalista interpretativo, analizado críticamente por Ruíz (2011). Este autor plantea la validez del modelo de investigación cualitativa para abordar los fenómenos sociales y educativos, tomando lo educativo como una realidad compleja que debe acometerse como un sistema abierto, dinámico, múltiple y contradictorio, que se refleja como una acción comprometida con el cambio en la calidad educativa (Ruíz, 2011: 46-47). El docente investigador debe explorar la posibilidad del entorno, no como una escuela constituida, sino como una realidad educativa en proceso de constitución (Ruedas, Ríos y Nieves, 2009). El debate entre los métodos cuantitativos y los métodos cualitativos ha evidenciado, que la discusión académica se ha planteado de forma inapropiada, pues no existe razón alguna para elegir entre dos paradigmas de polo opuesto y en consecuencia, es innecesaria una dicotomía entre los tipos de método (Reichardt y Cook, 1982). Así pues, toda investigación y dentro de cualquier campo de conocimiento debe combinar la experiencia y el trabajo de campo, con el razonamiento y la metodología adoptada, que constituirá el marco de referencia conceptual en el que se va a desenvolver la

investigación. Se han analizado ambos paradigmas desde diferentes perspectivas de su aplicación conjunta, en áreas como la salud (Conde, 2002; Rodríguez, Portero-Salmerón, Martínez, Rodríguez, Rodríguez-Díaz y Ferre-Pérez, 2008) o el trabajo social (Bautista, 2009).

Existe un esfuerzo por superar todas las formas de dualismo, abandonando una visión favorable tanto a primar la preeminencia de la estructura y la cognición sobre la subjetividad, como por el contrario los que potencian la supremacía del sujeto sobre el mundo construido por él (Sandoval, 2013: 44). La noción unitaria de método ha sido sustituida por la aceptación de una pluralidad metódica que se aproxima más a la noción de protocolo de investigación, es decir, la explícita y pública enunciación del conjunto de conceptos, hipótesis, instrumentos y mediciones que constituyen la norma de trabajo en el seno de una investigación y de una comunidad científicas (Castro y Castro, 2001: 166).

El ejercicio de la investigación, ya sea cuantitativa (Martín Fiorino, 2008; Pourrieux, 2012) o cualitativa, plantea conflictos adicionales en orden a los aspectos éticos; es necesario incluir un modelo de evaluación para asegurar los aspectos principales, como los propuestos por González (2002): valor social o científico, validez científica, selección equitativa de sujetos, proporción favorable del riesgo-beneficio, condiciones de diálogo auténtico, evaluación independiente, consentimiento informado y respeto a los sujetos inscritos. El rigor científico se mide en función de la validez, que puede ser tanto de criterio, como de construcción o de contenido, y de la confiabilidad del estudio, que debe ser evaluado (Arias y Giraldo, 2011). También se pone de manifiesto la complementariedad de las investigaciones cualitativas, manteniendo una visión holística de las realidades en ciencias sociales (Murcia y Jaramillo, 2001). Parte de las ventajas del enfoque cualitativo en las representaciones sociales radica en la no fragmentación del objeto y el reconocimiento de la interdependencia del sujeto respecto de su entorno (Saavedra y Castro, 2007). De la misma manera se subraya la necesidad de “avanzar en ciertos niveles de metacognición sobre el hecho investigativo en sí mismo, de tal manera que la comprensión sobre los modos como se produce conocimiento desde la perspectiva cualitativa, cuente con teoría propia al respecto” (Castillo, 2003: 53).

## 1.2. Métodos mixtos de investigación.

La utilización conjunta de ambos métodos ofrece múltiples ventajas, de las que Pérez (1990: 30) destaca el planteamiento de objetivos múltiples, interesando tanto el proceso como el resultado, la vigorización mutua de los tipos de métodos y la triangulación a través de operaciones convergentes. Los beneficios de los llamados métodos mixtos, es decir, proyectos que integran métodos cuantitativos y cualitativos de recolección y análisis de datos, es su complementariedad: la posibilidad de conseguir “hallazgos más completos, una mayor confianza, mejor validación y entendimiento de los resultados” (Ugalde y Balbastre, 2013: 184). Sin embargo, Chavarría opina que “el estudio de cualquier experiencia humana ha de ser multifacético, pero es impreciso denominarlo ‘mixto’: no es pertinente religar aquello que nunca ha estado desligado” (Chavarría, 2011: 27). El modelo de investigación de método mixto, entendido como el complemento natural de investigación cualitativa y la investigación cuantitativa tradicionales, se presenta como una posición atractiva socio-filosófica que muestra los puntos comunes de ambas perspectivas y muestra el diseño ecléctico de la investigación (Johnson & Onwuegbuzie, 2004).

La aplicación de los métodos mixtos se ha incrementado en los últimos años incluyendo la evaluación de programas educativos y sociales, práctica que debe estar basada en una conceptualización teórica sobre la que se acomode el diseño de la evaluación. Green, Caracelli y Graham (1989) señalan cinco propósitos para las evaluaciones de métodos mixtos que se identifican en este marco conceptual: la triangulación, la complementariedad, el desarrollo, la iniciación y la expansión, a los que se acompaña de unas características relevantes que deben estar presentes en cada uno de los diseños. La valoración de los métodos mixtos en la investigación social se realizará a través de su revisión en los dominios de la filosofía, metodología, directrices prácticas y compromisos sociopolíticos (Greene, 2008).

Tashakkori y Teddlie (1998) realizaron un estudio de esta metodología y crearon una completa tipología de los modelos mixtos, que se presenta como una guía para cada uno de los principales tipos de estudios; para ello se pone de relieve las similitudes y diferencias que existen entre los métodos a través de la visión psicológica, sociológica y educativa principalmente, teniendo siempre presente el doble enfoque que

preside todas las fases de la investigación. Posteriormente, la investigación de métodos mixtos fue definida y analizada por Hanson, Creswell, Clark, Petska y Creswell (2005), lo que significó un avance en el estudio, pues identificaron seis tipos diferentes de diseños mixtos y analizaron diferentes aspectos de los informes realizados, como su ejecución, presentación, viabilidad y utilidad.

El paradigma de métodos mixtos está todavía en sus comienzos y, por lo tanto, es relativamente desconocido y confuso para muchos investigadores. Al involucrar la recolección, análisis e interpretación de datos cuantitativos y cualitativos en un solo estudio o en una serie de estudios que investigan el mismo fenómeno subyacente, significa un reto para el investigador la selección de un diseño óptimo en la utilización del método mixto (Leech & Onwuegbuzie, 2009).

En la fase indagatoria, el muestreo siempre es un paso importante, tanto en la investigación cualitativa y como en la cuantitativa, pero es aún más importante en el proceso de investigación de métodos mixtos, debido a su mayor complejidad. Ambas perspectivas aportan sus propios problemas en la representación, legitimación y la integración de los datos recogidos, que combinados aportan aún mayor dificultad. La selección de un diseño de muestreo consiste en realizar una serie de decisiones no sólo sobre el número de personas a incluir en un estudio y la forma de seleccionar a estas personas, sino también acerca de las condiciones bajo las cuales esta selección se llevará a cabo; decisiones que son de gran importancia (Onwuegbuzie & Collins, 2007: 307-308). En la actualidad se ha generalizado su uso, independientemente de la denominación dada, incluso en áreas eminentemente científicas, como es el ámbito de la Matemática (Castro y Godino, 2011).

## **2. OBJETIVOS E INTERROGANTES DE LA INVESTIGACIÓN.**

Respecto a nuestra investigación, hemos tomado en consideración las inquietudes formuladas por Cox a la hora de seleccionar el tema de trabajo en el área de música: "...la investigación ha de ser sensible a los contextos sociales, históricos,

ideológicos y culturales en los que la enseñanza y el aprendizaje de la música tienen lugar; que ha de prestarse mucha atención adecuada a la enseñanza y aprendizaje reales de la música; y que la educación musical ha de ser vista esencialmente como un área amplia de actividad que incluye contextos tanto formales como informales” (Cox, 2006: 1).

- Este estudio pretende analizar y describir la influencia que los coros tienen en la educación musical dentro de la provincia de León. El objetivo fundamental consiste en profundizar en el estudio de las agrupaciones corales como entidades que se organizan con el propósito de desarrollar una actividad artística musical y establecen unos objetivos y un procedimiento encuadrados en la formación musical, dentro del ámbito educativo no formal.
- El objetivo nuclear anteriormente enunciado, se concreta en la formulación de los siguientes objetivos generales:
  - 1.- Describir el mapa coral leonés, acercándonos al conocimiento de las agrupaciones corales ubicadas actualmente en la provincia de León, origen, constitución y organización de la actividad coral.
  - 2.- Conocer el perfil de identidad de sus componentes, cantores y directores, así como sus opiniones, experiencias, el grado de preparación y motivación con el que abordan la actividad.
  - 3.- Analizar la formación musical que adquieren los miembros de las agrupaciones corales leonesas, en qué aspectos y cómo lo realizan.
  - 4.- Localizar las dificultades de aprendizaje y los problemas que se originan en el proceso educativo.
  - 5.- Formular propuestas de mejora a partir de las necesidades detectadas y de las expectativas generadas en el ámbito coral leonés.

Una vez iniciado el trabajo se fueron abriendo nuevas vías de estudio, fruto de la complejidad mostrada por el tema, que invitaba a profundizar en la variedad de sus

aspectos. Surgieron de esta manera una serie de interrogantes iniciales, que marcaron el desarrollo posterior de la investigación.

- a) En cuanto al estudio de las agrupaciones corales leonesas:
- ¿Cuántas agrupaciones corales existen y cuál es su ubicación geográfica en la provincia de León?
  - ¿Cuándo y en qué contexto se originan las agrupaciones corales leonesas?
  - ¿Qué factores influyen en el nacimiento y desaparición de estas agrupaciones?
  - ¿Qué objetivos musicales y sociales se proponen alcanzar?
  - ¿Cómo es la trayectoria de las Agrupaciones Corales de León durante las últimas décadas?
  - ¿Cómo es su organización, gestión y financiación?
  - ¿Cuál es la situación real de las Agrupaciones Corales Leonesas?
- b) Sobre sus componentes:
- ¿Cuál es el perfil de identidad de los cantores en la actualidad?
  - ¿Cuál es el perfil de sus directores?
  - ¿Qué formación musical poseen al incorporarse a la agrupación?
  - ¿Qué motivos concurren en los participantes para ingresar en la agrupación coral?
  - ¿Qué influencia ejerce la participación coral en su formación y gustos musicales?
  - ¿Qué opinión tienen sobre la organización del coro y de la actividad coral en general: ensayos, conciertos, recursos materiales, repertorio, etc.?
  - ¿Cuál es su implicación en la actividad y su aportación al coro?
  - ¿Qué aspectos consideran que deberían mejorar en actividad?
  - ¿Qué grado de satisfacción personal, musical y social genera cantar en un coro?



- ¿Se percatan los cantores de las carencias en su formación coral así como otros aspectos débiles en el desarrollo de la actividad coral?
  - ¿Qué valoración perciben del público en general y del leonés en particular?
- c) Con relación a la formación musical realizada por las agrupaciones corales:
- ¿Qué formación musical proporcionan los coros a sus componentes?
  - ¿Qué metodología utilizan en el proceso de formación musical?
  - ¿Qué importancia musical, educativa y social tienen las agrupaciones corales en el desarrollo cultural en la provincia de León?
  - ¿Qué relevancia adquieren los coros en la vida cultural de la provincia?
  - ¿En qué aspectos puede mejorar la formación coral de las agrupaciones?

Estos interrogantes, de evidente interés para nuestro tema, abarcan diferentes aspectos de una realidad que es preciso conocer. A partir de las anteriores consideraciones hemos formulado una serie de objetivos específicos que describimos a continuación:

- 1.- Aproximarnos al conocimiento de los coros ubicados actualmente en la provincia leonesa, origen, constitución, composición y gestión.
- 2.- Conocer las diferencias y similitudes que presentan los coros a la hora de organizar la actividad coral y el proceso de formación musical que desarrollan.
- 3.- Estudiar la implicación que muestran los diferentes coros en la formación coral de sus miembros, en el contexto de la educación no formal permanente.
- 4.- Verificar la influencia y repercusión que las agrupaciones corales tienen en el ámbito sociocultural de la provincia leonesa.
- 5.- Conocer el perfil de identidad, factores personales, sociales y educativos de sus componentes.

- 6.- Determinar el grado de afición, formación musical y experiencia coral que aportan los componentes.
- 7.- Indagar sobre la influencia, motivación así como otros aspectos personales y sociales que influyen en la elección y permanencia en la práctica de esta actividad sociocultural.
- 8.- Averiguar la opinión de los cantores sobre los aspectos fundamentales de la actividad coral, repertorio, ensayos, conciertos, etc. y la formación coral recibida través de las agrupaciones corales.
- 9.- Conocer cómo perciben los cantores su propia implicación y aportación al coro, así como los niveles de satisfacción personal y musical obtenidos.
- 10.- Recoger información sobre las carencias y necesidades detectadas en la formación coral.
- 11.- Averiguar la implicación de las instituciones públicas y privadas en el fomento del ámbito coral leonés.
- 12.- Sugerir pautas de mejora que contribuyan al fomento de la actividad coral.

Para alcanzar estos objetivos y encontrar respuestas a los interrogantes enunciados, se realiza un diseño de investigación que requiere la utilización de métodos y herramientas de información y efectuar los análisis adecuados para cada uno de ellos, hasta obtener unos resultados verificables. Todo esto es un conjunto que modeló el proceso de nuestra investigación.

### **3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.**

Como hemos visto con anterioridad, en el ámbito de la educación no formal e informal, la investigación artística en general y expresamente la investigación musical, genera en la actualidad un profundo interés que se traduce en la realización de numerosos estudios e investigaciones. En las artes, lo importante es la vivencia en sí misma y la satisfacción que genera en aquellos que la experimentan, aunque en ocasiones se presente de forma efímera e irrepetible. Puede parecer contradictorio, al

menos en principio, el estudio y análisis de experiencias estéticas a través de la investigación. Como afirma Eisner (2005: 82), el arte asegura una calidad de vida y la experiencia artística aporta satisfacciones intrínsecas que son el resultado de un proceso de formación o de la percepción de un producto bien realizado. De forma paralela, el investigador también adquiere “conocimiento” en el transcurso del proceso de investigación.

La presencia de la música en los planes de estudio de la universidad española se ha concretado en los títulos de Historia del Arte y en el Grado de Educación Primaria, Mención de Música (con anterioridad, en el título de Maestro, especialidad en Educación Musical) a los que se había incorporado (a partir de 1982) el título de Musicología. Enmarcados en los estudios de Tercer Ciclo, la creación de los programas de doctorado en las áreas de Didáctica de la Expresión Musical, así como los posteriores programas de Historia y Ciencias de la Música, abren la puerta a la formación del investigador musical. Con anterioridad, los interesados leían las escasas tesis de temas musicales, dentro del ámbito de los Departamentos de Arte o Filología y alguno en los de Didáctica. Existe la necesidad de acometer nuevas investigaciones en España, que completen, profundicen o repliquen los estudios realizados en el campo de música por los investigadores en países extranjeros (Palacios, 2005).

La aplicación de las metodologías, diseño y proceso de investigación en investigación en Educación Musical, está recogido por Díaz, Bresler, Giráldez, Ibarretxe y Malbran (2006). Los temas elegidos por parte de los investigadores se clasifican en 25 materias diferentes (Acústica, Instrumentos, Interpretación, Legislación, etc.) a los que añade el tema “Aprendizaje y enseñanza de la música” que según Oriol (2009: 2012) constituye el grupo de tesis finalizadas más numeroso de todos, haciéndose evidente el escaso interés suscitado por las agrupaciones corales como objeto de estudio.

### **3.1. Límites de la investigación.**

El primer paso que debemos dar, consiste en definir los límites del campo sobre el que vamos a realizar el estudio (Cureses y Aviñoa, 2002) y que significa tomar una serie de decisiones en base a unos criterios determinantes.

### 3.1.1. Viabilidad.

Manifestada la idea que sirvió de punto de partida, es decir, el estudio de las agrupaciones corales (coros no profesionales) y su actividad, la investigación sigue un criterio de viabilidad, es decir, realizable tanto por los objetivos formulados como por los ámbitos en los que se desarrolla.

#### a) Delimitación temporal:

Nuestro estudio se centra en la descripción y análisis de aspectos convergentes en la actividad coral que se desarrollan, en su mayor parte, durante el periodo de tiempo que transcurre entre los años 2008 y 2014. Por este motivo debemos afrontar las dificultades que la proximidad temporal de tal investigación conlleva, derivadas de la continua y simultánea gestación de la realidad coral. El investigador de un tema contemporáneo debe estar igualmente informado de lo que ha sucedido en el periodo estudiado, como de lo acometido en épocas anteriores; por este motivo también haremos recopilación de datos que nos muestren los antecedentes necesarios para la comprensión de las situaciones observadas.

#### b) Delimitación geográfica:

El ámbito geográfico de su desarrollo es la provincia de León, donde existe una actividad coral registrada desde 1802, incrementada de forma progresiva a lo largo de las últimas décadas. Es un estudio que pretende conocer las agrupaciones corales de un territorio concreto –este caso es el primero que se centra en la provincia de León– lo que aporta a la investigación una dimensión de identidad socio-geográfica y cultural, que permite describir el alcance real que tiene el fenómeno coral desde diversas perspectivas y analizar las causas que influyen para que se produzca de esa manera en concreto.

#### c) Delimitación del objeto estudiado:

Pretendemos obtener la mayor representación posible del fenómeno coral, que implica incluir tres niveles en nuestro estudio: coros infantiles, juveniles y de adultos. Este enfoque no se debe a un interés puramente cuantitativo, sino que se pretende ser holístico; conocer y analizar estos niveles por el interés intrínseco que encontramos en cada uno de ellos y la posible influencia que ejercen unos sobre otros.

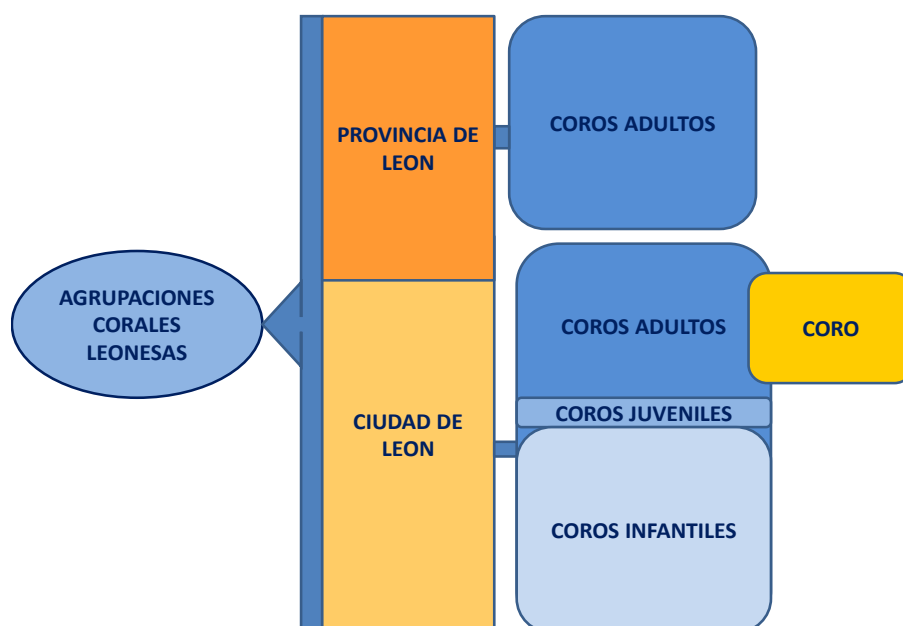


Fig. 4. Delimitación del ámbito geográfico y del objeto estudiado (Elaboración propia).

### 3.1.2. Novedad del estudio.

Gran parte de las investigaciones que se han realizado en nuestro país sobre este tema han tomado para su estudio un punto de vista historiográfico, centrándose en el nacimiento y la evolución del movimiento coral en Europa y posteriormente en España, ya citados. Se centran en la actividad coral que se produce durante un periodo histórico determinado, en una parte del territorio nacional o sobre una agrupación en concreto, como Bagües (1987), Labajo (1987; 1988), Carbonell (2003), Nagore (2001), Narváez (2005), Reina (2007), etc.

La tesis que más se aproxima al tema de nuestra elección y cuyo proceso ha sido coetáneo con el de nuestra investigación, es la realizada por Fernández (2014) sobre “Las Agrupaciones Corales y su contribución al bienestar de las personas. Percepción de la aportación del canto coral a través de una muestra de cantores”. Su ámbito abarca la totalidad del territorio nacional; se trata de un enorme esfuerzo que obtuvo la respuesta de un total 1225 grupos, entre coros infantiles, juveniles y adultos. Sin embargo, la representación de los coros por Comunidades Autónomas resulta irregular, ya que frente a la alta participación de comunidades como Cataluña, País Vasco,

Comunidad Valenciana y Madrid, y mediana representación de Aragón y Cantabria; las comunidades de Andalucía, Asturias, Castilla La Mancha, Castilla y León, Extremadura, Galicia, Islas Baleares, Islas Canarias, La Rioja, Murcia y Navarra, apenas están presentes en el estudio. Por otra parte, la amplitud del territorio implica abarcar el estudio del fenómeno en comunidades autónomas de gran diversidad geográfica, económica, cultural y social, que dificulta su estudio y comparación. Otra tesis, también de reciente factura, es la realizada por Pele (2013) que estudia la influencia de la distribución de las cuerdas en los coros góspel no profesionales y su incidencia, tanto en la percepción de los coristas al cantar como en la de los oyentes. Este tema es de importancia en la práctica coral y a pesar del reconocimiento la literatura especializada hace al respecto, no se había abordado desde esta perspectiva, que toma para su estudio la información recibida de cuatro coros góspel. En cuanto al estudio del fenómeno coral leonés, debemos hacer referencia al trabajo de Suarez y Domínguez (2013) sobre la experiencia pedagógica y educativa en el ámbito coral infantil y la repercusión que la Schola Catedral de León tuvo en la ciudad de León, principalmente.

Podemos afirmar que nuestra investigación es la primera que se realiza del fenómeno coral leonés, dentro de un periodo de tiempo actual y la metodología que se utiliza en la presente tesis. Si bien nuestro interés se centra en el estudio de los coros y su actividad, se aborda bajo un enfoque diferente. Aportamos un conocimiento sobre la formación musical que se desarrolla en el seno de estas agrupaciones, en el que la opinión de sus miembros, funciones, experiencia y nivel de satisfacción dentro de estas agrupaciones, adopta un papel relevante como criterio de evaluación de este programa de formación musical.

### **3.1.3. Utilidad del estudio.**

Nuestra investigación pretende ser de utilidad en diversos aspectos. En primer lugar, quiere poner de relieve la existencia de numerosos grupos corales diseminados por la provincia y que en su mayoría son poco conocidos, incluso por gran parte de los leoneses. Este interés no está causado por un afán meramente comunicativo, sino que se basa en la importancia que estas agrupaciones tienen en sus poblaciones, como agentes

impulsores de la actividad cultural de sus localidades. Nos interesa resaltar la trayectoria de los coros sin un afán laudatorio, valorando sus logros desde el conocimiento de las dificultades que han encontrado y superado en el camino, incluso para la mera subsistencia. Intentamos analizar el proceso de educación musical que se produce en torno a la actividad coral; qué aspectos técnicos contemplan, desarrollan y en qué otros presentan debilidades e incluso deficiencias. Una faceta fundamental de nuestra investigación es el estudio de la composición de los coros, el punto de vista del perfil del cantor como individuo y como integrante del grupo, por lo que buscamos información sobre la motivación, conocimientos adquiridos y percepción de los participantes sobre la repercusión social obtenida.

#### **3.1.4. Continuidad.**

Somos conscientes de que cada investigación concluida deja al descubierto nuevos interrogantes que constituyen la apretura de nuevas y diferentes vías de investigación. En nuestro caso sería aconsejable continuar el estudio concretando o ampliando, en todo o parte, esta investigación, pues detectamos algunos aspectos que no ha podido abarcar en un solo trabajo o profundizar como hubiera sido nuestro deseo.

### **3.2. Enfoque metodológico mixto de la investigación.**

Esta tesis se encuadra dentro del paradigma mixto de investigación, en la que se integran aspectos de la metodología cuantitativa y técnicas cuantitativas de información, orientada al conocimiento sociocultural y educativo de la actividad coral. La indagación plantea un estudio descriptivo que tiene como objetivo el fenómeno coral leonés para determinar el estado en el que ese halla y su proceso de desarrollo. Sin embargo, durante el proceso también se realiza una parte de averiguación historiográfica, puesto que se describe como la conexión entre hechos que han ocurrido en el pasado, en el mismo lugar o situación de la relación estudiada y entre variables que concurren también en el presente (Bisquerra, 1989: 144). Es un método de investigación destinado a facilitar el acceso al conocimiento sobre la actividad social humana en tres áreas complementarias: la primera de ellas es el estudio del pasado, la

segunda incide en los procesos de cambio y continuidad en el tiempo y la tercera se refiere a los orígenes de la actual que explica las actuales estructuras, relaciones y comportamientos en el periodo investigado (Cohen, Manion & Morrison, 2000).

### **3.3. Características de la investigación.**

La investigación participa de las características propias del método cualitativo, descritas por Taylor y Bodgan (1987: 19-23):

- Se trata de una investigación inductiva: Comenzamos nuestro estudio enunciando unos interrogantes y partimos de las pautas que nos aporta la información recogida desarrollando un diseño flexible de investigación.
- Perspectiva holística del escenario y de las personas: Otorgamos el papel principal a los participantes, las personas que integran las agrupaciones corales, directores y cantores, así como al marco en el que desenvuelven su actividad, considerado como un todo objeto de estudio.
- Sensibilidad ante los efectos acusados por el investigador en los sujetos investigados: Se ha tomado conciencia de la dualidad de roles que se produce en este estudio, de un lado como participante, miembro de pleno derecho de una agrupación coral y de otro lado como atento observador de la realidad de esa agrupación y del mapa coral leonés en general.
- Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas: hemos considerado esencial experimentar la realidad tal como otros participantes la experimentan, para interpretar correctamente el fenómeno y describir las situaciones que se contemplan, la ilusión y el esfuerzo ante el trabajo, los inconvenientes, etc.; la mejor empatía es la compartir la vivencia.
- El investigador debe apartar sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones: abordamos el estudio desde el punto inicial de la relación entre todos los elementos del fenómeno y de los sujetos, analizando pormenorizadamente todas las cosas que suceden en él.



- Todas las perspectivas son valiosas: intentamos comprender las posiciones de las personas involucradas, cantores, directores corales, representantes de las agrupaciones, familiares, representantes de instituciones, etc. que, con sus actitudes y opiniones, nos dan a conocer diversas facetas del fenómeno.
- Se trata de un método humanista: situamos por encima de los datos y las estadísticas el aspecto humano y social de los sujetos investigados. Nos importa comprender por ejemplo, qué les impulsa a pertenecer a un coro, cómo se sienten en él o qué satisfacción o frustración les provoca la actividad que realizan.
- El investigador cualitativo da énfasis a la validez en su investigación: pretendemos ajustar los datos obtenidos a lo que realmente la gente dice y hace, buscamos la coherencia y precisión en los datos obtenidos, pero al mismo tiempo intentamos buscar una explicación más allá de ellos, profundizando en el análisis de la situación observada.
- Todos los escenarios y personas son dignos de estudio: hemos tomado en considerado las agrupaciones corales que desarrollan su actividad en la provincia de León con independencia de su calidad artística y repercusión. Sus miembros despiertan el interés por los aspectos formativos y sociales que presentan y que anteriormente hemos enunciado, con independencia de méritos técnicos, calidad en la interpretación musical o el reconocimiento nacional o internacional que reciban.
- La investigación cualitativa es un arte: respetamos la calidad de la materia prima de la investigación constituida, entre otros, por la rigurosidad en la obtención de la información y en su tratamiento. El investigador debe moldear su método, siguiendo caminos, fatigosos y duraderos en el tiempo, a los que deriva la realidad observada.

Según la taxonomía de Latorre, del Rincón y Arnal (2006: 45), su alcance temporal es inicialmente trasversal; se realiza el estudio de las agrupaciones corales de la provincia y de sus componentes en un momento determinado, que incluye la comparación de diferentes grupos de edad (coros infantiles, juveniles y de adultos), analizando las agrupaciones corales leonesas mediante una metodología mixta.

Además se incluye un estudio a lo largo de un periodo de tiempo, pues surge la conveniencia de profundizar en el conocimiento de determinados aspectos de la actividad que implican la observación repetida de los participantes en distintos momentos. Este estudio en panel se lleva a cabo mediante la observación continuada de una agrupación coral leonesa.

### **3.4. El estudio de caso.**

Así pues, hemos adoptado el Estudio de Caso como la estrategia metodológica cualitativa que más se aproxima a nuestra idea investigadora y que nos hemos propuesto realizar durante un periodo de tiempo. Es uno de los métodos más empleados actualmente en las ciencias humanas y sociales; procedimiento de análisis de la realidad (Pérez, 1994a: 79) que nació en Estados Unidos como método de acción pedagógica en las primeras décadas del siglo pasado. Constituye un medio idóneo para superar alguna de las deficiencias de la enseñanza convencional y lo hace vinculando la teoría con la práctica, promoviendo la participación activa en el grupo y estimulando el interés del alumno, junto con la interacción profesor-grupo (Mendoza, 2006: 9). Su uso es de larga tradición en educación y se ha extendido a otras áreas de conocimiento como herramienta de descubrimiento de explicaciones causales (Yacuzzi, 2005).

Tójar delimita el estudio de caso como “una investigación descriptiva, exhaustiva y en profundidad de un caso, tratando de descubrir e identificar los problemas y las causas que pueden subyacer en el origen de los mismos (Tójar, 2006: 113) y pone de manifiesto el debate existente sobre la consideración del estudio de caso como método de investigación, como producto final o como estrategia de diseño de investigación. Se define metodológicamente como particularista, descriptivo, heurístico e inductivo. Pérez (1994a: 88-89) señala como factores esenciales del estudio de caso: el análisis de un caso concreto único; comprender, no en el sentido de buscar causas profundas, sino de relacionar los datos actuales de una situación; captar su configuración y evaluación; y por último, se produce la conceptualización posterior al análisis de un caso. Por otra parte, el Estudio de Caso es un método envuelto en un halo de cierta incertidumbre, debido a que por un lado ha sido muy cuestionado por algunos

autores y contrariamente es descrito por otros como una herramienta muy valiosa de investigación (Martínez, 2006).

Para McMillan y Schumacher “un estudio de caso examina un ‘sistema definido’ o un caso en detalle a lo largo del tiempo, empleando múltiples fuentes de datos encontradas en el entorno”, es decir, que una actividad o un conjunto de individuos definidos en tiempo y lugar pueden ser objeto de estudio mediante este método. El investigador define el caso y su límite, que “no son elegidos por su representatividad: un caso puede ser seleccionado por su singularidad o puede ser utilizado para ilustrar un tema” (McMillan y Schumacher, 2005: 45). El estudio de caso es considerado por Bisquerra como un análisis en profundidad de un sujeto, individuo o pequeño grupo de sujetos, “con el propósito de indagar en profundidad y analizar intensivamente los fenómenos que constituyen el ciclo vital de la unidad en vistas a establecer generalizaciones acerca de la población a la cual pertenece” (Bisquerra, 1989: 127). El alcance de la investigación con estudio de caso, su particularismo, ha sido la causa de cierta reticencia. Eisner (1998: 230) combina los términos generalización o la capacidad de ir más allá de la información, con la trasferencia o movimiento de los datos contenidos. Si bien, el método de caso no permite generalizar sus conclusiones en términos absolutos; no existen dos situaciones idénticas, ya que siempre concurren rasgos diferenciales y esencialmente el factor tiempo, pero una persona debe reconocer la similitud entre una situación y la siguiente. Esta capacidad generalizadora dirige al investigador a la búsqueda de cualidades comunes.

En cuanto a las funciones que desempeña este método en la investigación, Yin (1984), puso en cuestión la opinión de muchos científicos sociales que consideraban el estudio de caso, únicamente apropiado para la fase exploratoria de una investigación, como una parte preliminar de la investigación y no se podía utilizar para describir o probar las proposiciones. Lejos de este sentir, Yin (1984) distingue tres finalidades distintas para las que los estudios de caso se pueden emplear: estudios de caso descriptivos (que pretenden relatar un fenómeno), estudios explicativos (si su finalidad es investigar y explicar las características del fenómeno con mayor profundidad) y estudios exploratorios (que se aplican a indagar en campos nuevos, poco o nada investigados).

Teniendo en cuenta el tipo de informe, García (2003: 97-98) refiere cinco tipos de estudio de casos: descriptivo, interpretativo (si además de describir realiza un análisis), evaluativo (si describe, explica y además enjuicia); a estos tres tipos añade el estudio de un solo caso (cuando se investiga exhaustivamente sobre un caso particular) y el estudio de casos múltiple (si se sirve de dos o más sujetos, grupos, situaciones, etc. para contrastar y generalizar los hallazgos). En cuanto al desarrollo empírico de este método, Sabariego (2010: 438) recoge cinco fases, distinguiendo: 1.- La selección y definición del caso; 2.- La elaboración de una lista de preguntas; 3.- La localización de las fuentes de datos (modelo ecléctico de exploración); 4.- El análisis e interpretación de los datos y 5.- La elaboración del informe. El mismo proceso presenta Jiménez (2012: 147-148).

Para algunos autores, el Estudio de Caso se ha visto favorecido dentro del contexto de la crisis de la modernidad en la ciencia, en el que el estatus científico de la modalidad de investigación cualitativa se ha revalorizado. La fundamentación epistemológica parte de reconocer la posibilidad del conocimiento de la esencia de los fenómenos, en tanto lo general está contenido en lo particular, el análisis de un caso puede dar lugar a conclusiones trascendentes. La objetividad se entiende como una cualidad del conocimiento, pues su contenido viene o procede del objeto o se refiere a él. En consecuencia la objetividad no es suficiente como criterio de verdad, por cuanto que puede haber más de una respuesta a una misma pregunta. Es más, en el estudio de caso se cuenta la perspectiva del sujeto-actor y la consideración del investigador como ente cognoscente y empírico (Reyes y Hernández, 2008: 85).

Por nuestra parte nos hacemos eco en este punto de las palabras escritas por Stake que constituye una declaración de intenciones, con la que nos sentimos particularmente identificados cuando dice que: “De un estudio de casos se espera que abarque la complejidad de un caso particular” y que el estudio de casos es el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes” (Stake, 1998: 11). Considerando la elección del estudio de caso como modo de continuar profundizando en un proceso de investigación, a partir de un conjunto de datos analizados estadísticamente, Pérez Serrano distingue

entre estudios de caso descriptivos (cuando se realiza un informe detallado del fenómeno objeto de estudio sin fundamentación teórica, aportando información básica), interpretativos (si la descripción se utiliza para desarrollar categorías conceptuales) y por último, evaluativos (cuando implican descripción, explicación y valoración) (Pérez, 1994a: 99).

Stake (1998) diferencia los Estudios de Casos según el propósito del estudio en: caso intrínseco (cuando el propio interés nos conduce a su estudio sin pretender aprender del problema general), estudio de caso instrumental (cuando, a través de un caso particular, pretendemos comprender la situación general), y estudio de casos múltiples (cuando se considera oportuno elegir varios casos como objeto de estudio que, coordinados, harán posible el conocimiento de la situación general). En cuanto al método, Tójar (2001: 123) recoge de la clasificación de diseño de caso derivada del método clínico defendido por Cresswell, distinguiendo entre: diseños concurrentes, anidados, secuenciales y combinados, tratándose este último diseño en la combinación de métodos; son adecuados los estudios de campo para identificar patrones de comportamiento, seguidos de estudios descriptivos cuantitativos y de estudios de casos para revisar en profundidad las causas subyacentes a los problemas detectados.

En este sentido Flyvbjerg (2004: 35-36) revisa los cinco malentendidos comunes sobre la investigación mediante estudios de casos, que se enuncian de la siguiente manera: 1.- El conocimiento teórico es más valioso que el conocimiento práctico; 2.- No podemos generalizar a partir de un solo caso y, por lo tanto, el estudio de un solo caso no puede contribuir al desarrollo científico; 3.- Los estudios de caso son más útiles para generar hipótesis, mientras otros métodos son más adecuados para verificar las hipótesis y construir las teorías; 4.- El estudio de caso contiene un sesgo hacia la verificación y 5.- Suele ser difícil resumir estudios de casos específicos. Aunque, como este mismo autor manifiesta, esta revisión sobre los malentendidos que se producen sobre este método, tampoco implica un rechazo de las investigaciones centradas en grandes muestras aleatorias o poblaciones enteras, que también son esenciales para entender la amplitud de un fenómeno; el estudio de caso tiene más relación con la comprensión en profundidad del suceso. El buen desarrollo de la ciencia

social necesita de ambos enfoques (Flyvbjerg, 2004) y el estudio de caso se presenta como una estrategia metodológica adecuada para la investigación científica (Martínez, 2006; Jiménez, 2012).

### **3.5. Técnicas de obtención de información para la investigación.**

La metodología mixta implica la utilización de técnicas informativas tanto cuantitativas como cualitativas. Por ese motivo a continuación haremos referencia a las diferentes técnicas que hemos utilizado en la presente investigación. Ruiz (2012: 73) señala tres técnicas de recogida de datos que destacan sobre todas las demás en los estudios cualitativos: la observación, la entrevista en profundidad y la lectura de textos. De forma similar, Latorre (Latorre et al. 2006: 229-230) identifica la observación participante, la entrevista informal y los materiales escritos como las estrategias principales de recogida de información etnográfica.

#### **3.5.1. Revisión bibliográfica y documental.**

En cuanto a la revisión documental, Tójar (2001: 85) se refiere a las fuentes primarias bibliográficas como las “constituidas por todos aquellos documentos que aportan datos de primera mano”. Debemos tener en cuenta que actualmente las nuevas tecnologías han dado un gran impulso a los sistemas de documentación, almacenamiento y recuperación de la información. La teledocumentación, en concreto la red internet, se ha convertido en el instrumento de difusión y comunicación de información más poderosa actualmente y que además carece de fronteras. Este avance unido a la utilización de gestores bibliográficos, facilita la organización y el listado de los textos utilizados.

#### **3.5.2. Cuestionarios.**

Uno de los instrumentos de uso más universal en el campo de las ciencias sociales es el cuestionario. Su utilización es de gran eficacia cuando se quiere conocer la

opinión de un número amplio de personas o un área geográfica extensa y requiere un procedimiento sistemático y estructurado (Martín, 2010: 146). Este instrumento consiste en una serie de preguntas estructuradas o ítems, acerca de un determinado problema o cuestión sobre el que se desea investigar y cuyas respuestas han de contestarse por escrito y está ampliamente desarrollado por García (2002).

Es necesario delimitar el objeto de estudio, diferenciando entre población o conjunto de todos los individuos en los que se desea estudiar el fenómeno y muestra o subconjunto de la población, seleccionado mediante diferentes métodos (Bisquerra, 1989: 81). La carta de presentación (Salkind, 1999: 153) y el formato del cuestionario es un aspecto a tener en cuenta pues, en muchas ocasiones, del planteamiento, orden y formulación de las preguntas dependerá el grado de participación de los informantes en su respuesta.

### **3.5.3. Entrevistas.**

Le entrevista es una de las estrategias más utilizadas en la investigación cualitativa, porque nos permite recoger información sobre acontecimientos y aspectos subjetivos de las personas como creencias, actitudes, opiniones y valores que siendo de interés para la investigación, su conocimiento no sería posible de otra forma para el investigador. Las entrevistas se orientan a la exploración, recogida de datos y como complemento de la información obtenida por otros métodos. Taylor y Bogdan (1987: 101) definen las entrevistas cualitativas en profundidad como encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes. Están dirigidas hacia la comprensión de las perspectivas que tienen respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como expresan con sus propias palabras.

Según el grado de estructuración puede adoptar varias modalidades y dependiendo de los sujetos a quienes se dirige, pueden ser individuales o grupales. El registro de la información puede hacerse mediante la toma de notas o la grabación. Se produce una comunicación entre dos partes, en la que se debe tener en cuenta los elementos condicionantes y el control verbal y no verbal de la misma (Martín, 2010).

#### **3.5.4. Observación participante.**

Se considera observación participante, como herramienta fundamental de la investigación cualitativa, la que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en su propio medio, recogiendo datos sistemáticamente de forma no intrusiva (Taylor y Bogdan, 1987: 31) Las ventajas de esta técnica recogidas por Cohen y Manion (1990: 168) hacen referencia la posibilidad de obtener información del comportamiento no verbal y desarrollar, con el transcurso del tiempo, una relación íntima e informal entre el investigador y los partícipes observados, además de la capacidad que otorga al observador de discernir simultáneamente, el carácter del comportamiento ocurrido y anotar sus rasgos más destacados.

La técnica de la observación es aplicable a cualquier conducta o situación que requiere atención voluntaria, orientada a un objetivo de investigación previamente formulado; debe ser planificada sistemáticamente en fases, aspectos, lugares y personas, se relaciona con proposiciones generales y debe ser sometida a comprobaciones de fiabilidad y validez (Pérez, 1994b: 23-24). La observación participante –cuando el investigador participa en la vida del grupo que observa y se somete a las normas formales del grupo social y participa de los distintos actos–, es un medio muy eficaz para profundizar en la comprensión y explicación de la realidad. El diseño de la investigación permanece flexible tanto antes como mientras dura el proceso real. Aunque los observadores participantes tienen una metodología y tal vez algunos interrogantes generales, los rasgos específicos de su enfoque evolucionan a medida que operan (Taylor y Bogdan, 1987: 31).

Para estos autores, el escenario ideal es aquel en el cual el observador obtiene fácil acceso, establece una buena relación inmediata con los informantes y recoge datos directamente relacionados con los intereses investigativos. La realidad observada debe ser transcrita mediante el uso de instrumentos de registro que contengan su narración, como el diario, o el descriptivo mediante la utilización de la grabación (Buendía y Berrocal, 2010: 113-139) y la participación del observador activa o pasiva, según el grado de interacción con el grupo.



### **3.5.5. Grupos de discusión.**

El grupo de discusión o de debate puede considerarse como un tipo especial de entrevista realizada con una serie de individuos conjuntamente, que presentan unas características en común y un objetivo claramente delimitado. La finalidad que se pretende alcanzar al plantear un grupo de discusión es obtener una amplia información en el transcurso de una conversación planeada, pero llevada a cabo en un ambiente relajado y distendido, en el que la intervención del entrevistador cede presencia e importancia frente al diálogo generado entre los participantes que produce una información profunda, precisa y rigurosa (Mayorga y Tójar, 2003: 143-144).

El grupo de discusión constituye una modalidad de entrevista que cumple con la finalidad de completar los vacíos que la entrevista estructurada, la directiva o la misma entrevista individual plantean, al no permitir a los entrevistados comentar, explicar y compartir sus experiencias o puntos de vista (Arnal, del Rincón, Latorre y Sans, 1995: 318). Esta técnica estimula y ofrece un apoyo mutuo a los participantes, pues aportan datos y recuerdos de los acontecimientos que pueden llevar más allá las respuestas del entrevistado individual. Se corresponden fielmente con la manera en que las opiniones se producen, expresan e intercambian en la vida cotidiana, disponiendo de correcciones inmediatas del grupo respecto a las opiniones que no son adecuadas, como medio para validar afirmaciones y visiones (Flick, 2004). El moderador debe asegurar la libre participación de todos los informantes; se trata de una garantía más que una dirección, debiendo ser mínima su intervención (Tójar, 2006: 266).

### **3.6. Análisis cualitativo de los datos.**

El enfoque metodológico mixto implica la utilización de información obtenida a través de métodos cuantitativos y cualitativos. La investigación cuantitativa se basa en el lenguaje numérico que mediante la estadística descriptiva se transforma en índices que describen o caracterizan los datos, reduciéndolos y haciendo posible su interpretación (McMillan y Schumacher, 2005: 178-180). En la investigación cualitativa se considera dato a “toda una serie de informaciones relativas a las interacciones de los sujetos entre sí y con el propio investigador, sus actividades y los contextos en que tienen lugar”

(Rodríguez y Gómez, 2010: 449), que normalmente vienen expresados en forma de texto. Estos datos no son suficientes en sí mismos para alcanzar conclusiones sobre la realidad estudiada; necesitan un proceso de extracción del sentido de aquello que los datos arrojan y que en numerosas ocasiones, abre nuevas hipótesis emergentes del análisis. Para estos autores el primer paso del proceso consiste en reducir los datos para simplificarlos, resumir y seleccionar la información, que resulte manejable y de esta sea posible extraer los aspectos más relevantes. La categorización o clasificación conceptual de las unidades de información de un mismo tema dará paso a su posterior codificación o asignación de un código propio de la categoría a la que queda adscrito. El último paso consistirá en sintetizar y agrupar las categorías para disponer la información en un conjunto organizado y, ocasionalmente, puede conllevar su transformación, si se modifica el lenguaje (Rodríguez y Gómez, 2010: 453).

La gestión de la información cualitativa se viene realizando en los últimos años a través de la utilización de programas especializados de software informático, que facilitan la tarea del investigador, sin que ello signifique la sustitución de su rol por esta herramienta de gestión. Sin embargo se ha extendido su utilización de tal manera, que se produce “una situación de dependencia obligatoria de la investigación a la informática, si se pretende garantizar cierto nivel de agilidad y calidad” (Matas, 2010: 472). Existe una amplia gama de programas informáticos para el análisis cualitativo, que abarcan las características necesarias para responder a las expectativas de cada investigador, como el Answer, Atlas-ti, Ethnograph, HyperResearch, Nvivo, Wordnet, Wordstat, Test Stat, etc.

### **3.7. Fiabilidad y validez de la investigación: la triangulación.**

La flexibilidad en cuanto a las modificaciones sobre la planificación temporal, la modificación de los instrumentos de indagación, la configuración de los grupos investigados, etc., todo ello derivado de las necesidades que la propia exploración demandan y que impera en la investigación cualitativa; incrementa considerablemente su capacidad de adaptación a los intereses de la investigación, que pueden variar a lo largo del proceso. Sin embargo, esta creatividad no implica la ausencia de la sistematización y del rigor metodológico que deben presidir cualquier investigación.

Pérez (1994b: 76-78) define la fiabilidad como “el grado en que las respuestas son independientes de las circunstancias accidentales de la investigación” y la validez, en la medida en que se interpreta de forma correcta”. Recoge tres tipos de fiabilidad en la investigación cualitativa: quijotesca, si un único método de observación da lugar a una medida invariable continuadamente; diacrónica si se observa a través del tiempo y sincrónica si implica la semejanza de las observaciones realizadas durante un mismo periodo de tiempo.

Denzin, partidario de la combinación de métodos, acuñó en 1970 el término triangulación, usando diversas fuentes de datos combinados en los mismos resultados. Definida por Cohen y Manion (1990: 332) como el uso de dos o más métodos de recogida de datos en el estudio de algún comportamiento humano, por tanto, la triangulación es una estrategia metodológica utilizada en los diseños mixtos, que permite establecer criterios de calidad que controlen el resultado de la investigación. Para Bisquerra (1989: 264) se trata de una de las técnicas de análisis de datos más características de la metodología cualitativa, que consiste en recoger y analizar datos desde distintos ángulos para compararlos y contrastarlos entre sí. Según este autor, la triangulación se puede llevar a cabo mediante cuatro tipos básicos y su combinación: triangulación de datos, de investigadores, teórica o metodológica y en último lugar, la triangulación múltiple. Pero la triangulación no está meramente orientada a la validación de la investigación, dando fiabilidad y rigor a los datos obtenidos, sino que la triangulación múltiple persigue la comprensión, en sentido amplio, de la realidad estudiada (Betrián, Galitó, García, Jové y Maraculla, 2013). Pérez (1994: 82-83) pone de manifiesto las ventajas de la triangulación en la investigación social, en la que la combinación de métodos actúa como filtro de captación de la realidad y contempla seis modalidades de triangulación: en el tiempo, en el espacio, niveles combinados de triangulación, teórica, de investigación y metodológica. La validez del estudio de casos según Yin (1984), se plasma en el propio valor del constructo o conceptualización de múltiples fuentes de evidencia (triangulación), en la validez interna, relaciones entre variables y resultados mediante las técnicas analíticas, validez externa o medida en que los resultados pueden ser generalizados. La fiabilidad se alcanza si es llevado a cabo sin error, con una buena documentación y base de datos.

Nuestra investigación ha seguido una triangulación múltiple. Mediante el análisis cuantitativo de la información estadística abordamos la dimensión estructural del objeto de análisis; mientras que la perspectiva cualitativa nos permitió entender los significados, los motivos e interpretaciones que los sujetos en estudio otorgan a su acción y a su situación (Cantor, 2002). Cada nivel utilizado fue pertinente para captar todas las dimensiones del fenómeno estudiado y dar profundidad y amplitud al análisis del fenómeno. La rigurosidad en los medios utilizados, con la grabación de las entrevistas, grupos de discusión y ensayos, la custodia de cuestionarios y registro de observaciones, contribuyen de forma esencial a la dar fiabilidad a la investigación.

#### **4. DISEÑO Y PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN.**

Dado el método mixto que hemos adoptado en nuestra investigación, son diversas las técnicas que vamos a utilizar en la obtención de información. El proceso de investigación iniciado en el año 2008, fue llevado a cabo durante los años 2008-2014; se planificó en dos etapas y se desarrolló en cinco fases de investigación sucesivas, conteniendo las fuentes de información, las técnicas e instrumentos de recogida de datos, herramientas de apoyo a la investigación, así como el análisis e integración de los datos. Las fases se desarrollan de la siguiente manera:

- Fase inicial: Revisión bibliográfica y documental. Indagación y contacto con las agrupaciones. Diseño y elaboración de los instrumentos de información y entrega a los participantes.
- Segunda Fase: Recogida de la información a través de cuestionarios y entrevistas individuales y grupales. Análisis de los resultados.
- Tercera Fase: Diseño del Estudio de caso. Obtención de información a través de la revisión documental y bibliográfica, observación participante, entrevistas en profundidad, grupo de debate y cuestionarios.
- Cuarta Fase: Recogida de la información y análisis descriptivo de los datos obtenidos.
- Quinta Fase: Reflexión y elaboración de conclusiones.

Estas fases tienen una naturaleza conceptual para la mejor exposición del proceso, más que una ordenación cronológica, pues en muchos momentos son coincidentes en el tiempo. Así pues, la revisión de la literatura no se realizó únicamente en la primera fase, sino de forma continuada durante todo el periodo de tiempo que duró la investigación, aunque ciertamente marcó el inicio de la misma. Lo mismo podemos decir de otras técnicas de recogida de datos que hemos utilizado, el propio proceso de investigación nos iba marcando la necesidad de emplearlas, indicando su procedencia o brindando la ocasión de aplicarlas.

#### 4.1. Primera etapa: estudio de las agrupaciones corales leonesas.

Durante la primera etapa de la investigación se trazó inicialmente un mapeo (Tójar, 2006: 185), para la localización de los sujetos del estudio, orientado de un lado al conocimiento de las Agrupaciones Corales leonesas, ubicación geográfica, constitución, organización, actividad, trayectoria, etc. y por otro lado, a la indagación sobre sus componentes, perfil, formación, motivación, incorporación, etc.

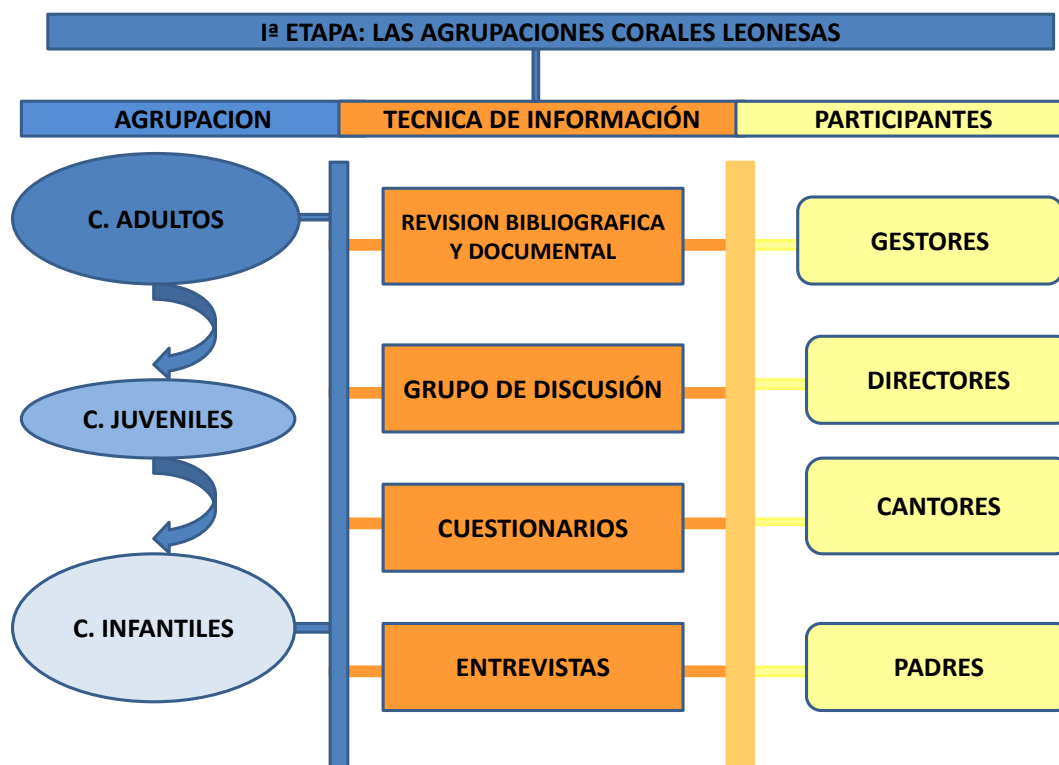


Fig. 5. Primera Etapa: las Agrupaciones Corales Leonesas (Elaboración propia).

#### **4.1.1. Primera Fase: revisión e indagación.**

La primera fase de la investigación comenzó con la revisión bibliográfica y documental y con la realización de las primeras indagaciones sobre las agrupaciones corales leonesas. Dado que el primer objetivo planteado en esta investigación es la aproximación al mapa coral leonés, contactamos con el Instituto Leonés de Cultura (ILC) como punto de partida, organismo autónomo creado por la Excma. Diputación de León para el mejor funcionamiento y coordinación de los servicios culturales provinciales, así como para favorecer la colaboración, asesoramiento y difusión de la cultura en el ámbito provincial. Allí se nos facilitó un listado de los coros de la provincia que tenían registradas con los que colaboran de forma habitual y los datos necesarios para iniciar el acercamiento. En nuestras indagaciones completamos la lista, añadiendo los grupos que localizamos. Como parte de los datos facilitados resultaron desfasados o incorrectos (directores, representantes, teléfonos o direcciones, incluso alguno de los coros facilitados ya no tenían actividad), nos propusimos como prioridad, la búsqueda y localización de las agrupaciones existentes en la provincia y el posterior contacto con sus directores y/o representantes. Fueron ellos precisamente quienes nos facilitaron información sobre la existencia de otras agrupaciones y el estado de su actividad, que implicó la delimitación conceptual de las agrupaciones corales.

Mientras realizábamos estas indagaciones, elaboramos el diseño de los cuestionario utilizados para recoger la información necesaria y posteriormente iniciamos el contacto con los representantes de los coros –una vez localizados los 30 coros iniciales objeto de nuestro estudio, 12 en León ciudad y los 18 restantes en la provincia– y se diseñaron los materiales de recogida de datos: ficha y cuestionarios (Noviembre y diciembre de 2007).

Teníamos un gran interés en hacer estas 30 entrevistas personalmente, sin mediación de carta de presentación, con el fin de mostrar nuestro proyecto de investigación a los coros leoneses a través de sus directores y representantes; explicar los objetivos y otros pormenores de nuestra investigación y entregar personalmente los cuestionarios elaborados para conseguir, de esta manera, la mayor participación posible. Concertamos telefónicamente las entrevistas que tuvieron lugar durante el año 2007,

enero para los coros de la ciudad de León y febrero y marzo para los coros de la provincia haciéndoles entrega de los documentos diseñados: fichas y cuestionarios de coros adultos. El registro de la información de estas entrevistas se hizo mediante la toma de notas, a fin de no incomodar a los entrevistados en esta fase inicial.

Como pretendíamos explorar el mapa coral lo más ampliamente posible y también como consecuencia del conocimiento que íbamos adquiriendo sobre éste ámbito leonés, decidimos ampliar nuestra exploración, abarcando tanto los coros adultos como los coros y aulas infantiles. Por tanto hemos diferenciado dos ámbitos de estudio, en razón a los sujetos participantes en la misma que se corresponden con dos poblaciones distintas, según la edad de sus componentes. Consecuentemente, abordamos ambos ámbitos de forma separada, confeccionando los cuestionarios adecuados a cada tipo de población. Los cuestionarios infantiles fueron entregados personalmente al director de dos coros infantiles y al Coordinador de las aulas corales, que a su vez se encargó de su distribución entre los coros durante los meses de enero y febrero del año 2009.

Paralelamente se practicó una revisión bibliográfica en profundidad sobre los temas aquí expuestos; además de los textos en formato material, se realizó una búsqueda en las bases de datos Dialnet, Teseo, Rebuin y ERIC entre otras (Hernández y Herrera, 2006; Galera y Pérez, 2008). El gestor bibliográfico Refworks se utilizó para su registro, organización y listado de referencias. Además de estos textos, la lectura y el examen detallado de los documentos oficiales de las instituciones y asociaciones estudiadas –directa o indirectamente relacionados con la actividad–, así como aquellos de carácter personal aportados por los participantes, ha sido de esencial importancia para la investigación y la constatación de veracidad de su contenido.

Como norma general, las agrupaciones corales disponen de archivos donde custodian la documentación relativa a la organización interna del mismo (registro de miembros cantores, libros de actas y de cuentas, facturas, correspondencia, etc.) así como a su actividad artística (archivo de programas y actuaciones, archivo de partituras, biblioteca, premios, placas conmemorativas y recuerdos de la entidad). Sin embargo, cuando nos pusimos en contacto con los coros se nos presentó al respecto, una realidad

heterogénea: en ocasiones los coros carecen de sede propia; les han cedido el uso de un aula o local, salón de actos o anexo de parroquia, por lo que no tienen un espacio físico donde almacenar sus pertenencias, quedando éstas en custodia del director, junta directiva o de otros miembros, dispersión que favorece el extravío de la documentación. Comprobamos también que gran parte de los coros no tienen organizados completamente sus archivos o parte de ellos; por ejemplo, algunos coros no se habían planteado o no les había sido posible elaborar un listado de obras musicales interpretadas en el coro y que constaban en su archivo, realizaron un listado de su repertorio expresamente para este trabajo de investigación, por lo que debemos agradecer doblemente su participación y la sobrecarga de trabajo que ha significado para ellos. Ante la diversidad de coros elaboramos una ficha con los datos esenciales que necesitábamos conocer de cada agrupación, documentación conservada y aportada, donde consignamos la información que se iba desgranando y que presentamos agrupada en los siguientes puntos: Datos de identificación y descripción del coro, fecha de fundación, director del coro y órganos de gestión, estatutos y objetivos del coro, composición del coro, metodología del ensayo, actuaciones, trayectoria, repertorio, etc. (consultar en Anexo II: 1).

#### **A) Cuestionario para los participantes de los coros adultos:**

- Su elaboración y aplicación tiene el propósito de abarcar con nuestro estudio a toda la población coral leonesa, a la que podemos acceder con la aplicación del cuestionario; aunque se trata del estudio de una población reducida, su localización también ha formado parte del proceso de investigación. Este es un estudio regional, definido a priori, que consideramos adecuado según el criterio de Flick (2004: 77), “para analizar, diferenciar y quizá someter a prueba de modo adicional los supuestos sobre los rasgos comunes y las diferencias entre grupos específicos”. Hemos utilizado la estrategia de muestreo completo, limitado de antemano a los participantes siguiendo los siguientes criterios diferenciadores: pertenencia a una agrupación coral, que lo sea en el periodo actual, y dentro de la provincia leonesa. El cuestionario nos facilita mucha información, datos y opiniones de un amplio porcentaje de personas que responden de forma voluntaria; hacerlo por escrito otorga cierta comodidad



espacio-temporal, a pesar de la sensación inicial de rechazo y pereza que provoca en gran parte de los encuestados. Por propia experiencia sabemos que cuando nos llega un cuestionario por correo, en la mayoría de las ocasiones termina en la papelera, por ese motivo pusimos nuestro tiempo y empeño en evitar que esto ocurriera.

La población coral leonesa está formada por un limitado número de personas, pero cada coro es importante en sí mismo para nuestra investigación, por la singularidad de sus circunstancias geográficas, económicas, culturales y sociales. Por este motivo nos ha parecido de gran importancia motivar a los componentes a fin de conseguir sus respuestas. Hemos alentado la implicación personal de los directores y representantes, quienes se encargaron de entregar, explicar o aclarar las dudas surgidas en su cumplimentación, recoger y devolver los cuestionarios.

- **Diseño de los cuestionarios de coros adultos:** En primer lugar se han considerado las características de la variada población a la que va dirigida, edad, formación, situación laboral, etc. lo que condiciona el diseño del cuestionario. Los coros leoneses actuales están formados por un número de componentes registrados, entre 25 a 50 como máximo, es decir, constituyen pequeños grupos en los que la convivencia a lo largo del tiempo es intensa, lo que puede afectar negativamente a la disposición de los informantes y condicionar sus respuestas. Por este motivo hemos considerado necesario el anonimato que preside el cuestionario, en el que solamente incluimos, como dato de identificación, el nombre del coro al que pertenecen. Hemos elaborado el cuestionario utilizando un formato simple, numeradas las páginas y las preguntas, con instrucciones concisas y preguntas sencillas de lectura, cortas y directas, que en su mayoría son respondidas marcando el recuadro correspondiente (Bisquerra, 1989).

En la confección de las 30 preguntas del cuestionario –cantidad que nos proporciona información suficiente y no importuna al destinatario– se ha considerado, además de la averiguación de datos objetivos, la vinculación de

los informantes con la situación estudiada, valoración, etc. Herrera (2010: 171) define actitud como “una predisposición a actuar de una manera concreta frente a un objeto que lo provoca y que está determinada, casi exclusivamente, por un sentimiento de tipo afectivo, en principio poco racional”. Hemos considerado como la mejor opción, el uso de escalas de actitud, en concreto, la escala de Likert. (Herrera, 2010: 182-184; Bisquerra, 1989: 110). En función del modo de respuesta se formularon preguntas de diferente tipo a fin de que resultara ameno: solicitando información puntual, de elección múltiple, de categoría, de escala, en batería y por último, con final abierto (Blaxter, Hugher y Tight, 2000: 216-218). La redacción de las cuestiones se realizó siguiendo las líneas de orientación de McMillan y Schumacher (2005: 238-240) y se categorizaron los siguientes aspectos para su análisis (Consultar en Anexo II: 2):

- Sociodemográficos, que permiten situar a los individuos que integran las corales leonesas en las estructuras sociales y demográficas generales, como la edad, el sexo, la ocupación y el grado de formación general.
  - Aspectos que definen la relación entre los individuos y las agrupaciones corales a las que pertenecen y la situación concreta que se deriva de dicha relación.
  - Aspectos en los que se manifiesta la actitud de los componentes con relación a su actividad coral.
  - De opinión: gustos musicales, opinión sobre la actividad, etc.
- Correspondencia entre objetivos y preguntas del cuestionario de cantores adultos: Justificamos la formulación de las preguntas en base a los objetivos de investigación planteados:
    - Preguntas de identificación de los participantes, procedencia, edad, género, formación general y situación laboral (Objetivo nº. 5): preguntas 1, 2, 3, 5, 6 a y b.
    - Preguntas encaminadas a conocer los gustos y la formación musical de los componentes así como la experiencia coral de los participantes (Objetivo nº. 6):

- Sobre la afición y los gustos musicales: preguntas 7, 8, 9.
  - Sobre la formación musical: pregunta 10.
  - Sobre antecedentes familiares: pregunta 11.
- Preguntas orientadas a indagar sobre la influencia, motivación y otros aspectos personales y sociales que influyen en la elección, incorporación y permanencia de los componentes en la práctica de esta actividad sociocultural (Objetivo nº. 7):
- Contacto inicial: pregunta 15.
  - Clasificación de la voz: pregunta 4.
  - Pertenencia al coro: pregunta 12.
  - Experiencia coral previa o simultánea: preguntas 13, 14 a y b.
- Para averiguar la opinión de los cantores sobre diferentes aspectos de la actividad coral, repertorio, ensayos, conciertos, etc. y la formación coral recibida través de las agrupaciones corales (Objetivo nº. 8):
- Sobre el repertorio musical: preguntas 18 a, b y c, 19, 20 a y b.
  - Sobre la influencia del coro en su formación y gustos: preguntas 21 y 22.
  - Sobre los ensayos: pregunta 23.
  - Sobre las actuaciones y conciertos: preguntas 24 y 25.
  - Sobre los recursos de la agrupación coral: pregunta 27.
- Para conocer cómo perciben los cantores su propia implicación y aportación al coro, así como los niveles de satisfacción personal y musical obtenidos (Objetivo nº. 9):
- Sobre su implicación: pregunta 16.
  - Sobre la satisfacción por la actividad coral: pregunta 17.
  - Aspectos que podría mejorar: pregunta 26.
  - Sobre la influencia que ejerce en su entorno: pregunta 28 a y b.

- Pregunta encaminada a conocer la opinión que los informantes tienen sobre la implicación de las instituciones públicas y privadas en el fomento del ámbito coral leonés. (Objetivo nº. 11): pregunta 29.
- Pregunta orientada a verificar la influencia y repercusión que las agrupaciones corales tienen en el ámbito sociocultural de la provincia leonesa (Objetivo nº. 4): pregunta 30, a y b.

### **B) Cuestionario para los participantes de los coros infantiles.**

Teniendo en cuenta el ámbito de edad de los destinatarios, hemos seguido el mismo estilo sencillo y directo con el que diseñamos la encuesta a los adultos. Por este motivo hemos reducido el cuestionario a 12 preguntas, incluyendo variables de clasificación, información y de opinión (consultar en Anexo II: 3).

- Preguntas de identificación de los participantes, edad y género, formación general y situación laboral (Objetivo nº. 5): preguntas 1 y 2.
- Preguntas encaminadas a conocer los gustos y la formación musical de los componentes así como experiencia coral de los participantes (Objetivo nº. 6):
  - Sobre la formación musical: pregunta 3.
- Preguntas orientadas a la indagación sobre la influencia, motivación así como otros aspectos personales y sociales que influyen en la elección, incorporación y permanencia en la práctica de esta actividad socio cultural (Objetivo nº. 7):
  - Contacto inicial: pregunta 4.
  - Pertenencia al coro: pregunta 5.
- Para averiguar la opinión de los cantores sobre diferentes aspectos de la actividad coral, repertorio, ensayos, conciertos, etc. y la formación coral recibida través de las agrupaciones corales. (Objetivo nº. 8):
  - Sobre el repertorio musical y preferencias: preguntas 7 y 10.

- Sobre aspectos de la actividad positivos y negativos: preguntas 8 y 9.
- Para conocer cómo perciben los cantores su propia implicación y aportación al coro, así como los niveles de satisfacción personal y musical obtenidos (Objetivo nº. 9):
  - Sobre la satisfacción por la actividad coral: pregunta 6.
- Pregunta orientada a verificar la influencia y repercusión de las agrupaciones corales de adultos en la visión y proyección de los niños cantores (Objetivo nº. 4): preguntas 11 y 12.

### **C) Prueba y evaluación de los cuestionarios.**

La revisión del cuestionario se llevó a cabo en primer lugar por los Codirectores de esta investigación, el Dr. José Ignacio Palacios Sanz y el Dr. Bartolomé Rubia Avi, y por el Dr. Antonio Fraile, de la Universidad de Valladolid, así como por Profesores del Departamento de Didáctica General, Específicas y Teoría de la Educación de la Universidad de León. El cuestionario infantil, además, fue revisado por dos maestros de Educación Primaria en sendos centros educativos leoneses (privado y público, respectivamente).

Ambos cuestionarios fueron probados previamente, pues cada modelo se aplicó a un grupo de destinatarios que nos dio la oportunidad de probar su adecuación a la comprensión de los participantes y efectuar rectificaciones con anterioridad a su distribución generalizada.

#### **4.1.2. Segunda Fase: Recogida de información cualitativa y análisis de datos cuantitativos.**

Durante esta fase recogimos y registramos de forma paulatina, los documentos, fichas de datos, historial y repertorio musical de los coros, así como los cuestionarios contestados.

- **Recogida de la información:** Los coros optaron por dos vías de retorno del material incluyendo la documentación, bien por correo o cuando era posible, concertando un nuevo encuentro para la entrega. La población a la que se destinaron los cuestionarios se aproxima a la cantidad de 900 individuos en León y Provincia, calculados sobre una media aproximada de 30 miembros por cada coro. Del número total de estos cantores, existe un porcentaje en todos los grupos de miembros registrados como tales que, aún perteneciendo al coro, no están temporalmente “en activo” por diversos motivos, laborales, familiares o personales, es decir, que conservan su pertenencia pero no asisten al mismo.

En cuanto a la participación de los coros y de sus miembros, teniendo en cuenta lo manifestado anteriormente, podemos afirmar que hemos contado con una colaboración mayoritaria, pues de los 30 coros contactados recibimos información de 28 de ellos. Constituyen la excepción la Coral Bembibre (de Bembibre) y el coro Flores del Sil (de Ponferrada), éste último por extravío en el correo. El cronograma que en su día nos habíamos establecido y por tanto la propia investigación, se vio modificado por el retraso en la recepción de datos que se produjo durante los meses de marzo a mayo de 2008. El total de unidades válidas recogidas del cuestionario de adultos asciende a 656 ejemplares. En cuanto a los cuestionarios infantiles, también fueron recogidos personalmente de manos de sus directores o del Coordinador. De la población a la que inicialmente iban destinados –se calcularon unos 650 niños cantores en total–, recibimos 353 ejemplares válidos que pertenecían a 12 grupos diferentes, entre aulas corales y coros infantiles, en el periodo de mayo a junio de 2009.

- **Análisis de los datos cuantitativos:** el análisis de los datos arrojados por los cuestionarios se realiza desde una perspectiva descriptiva que implica calcular una serie de medidas de estadística, también descriptiva, sobre las características generales de un conjunto y que permiten obtener una primera impresión exacta del aspecto que presentan los datos (Salkind, 1999: 16). Entre las medidas de tendencia central para describir datos en el nivel de intervalo o de razón, consideramos que la media nos proporciona más información que la moda o la mediana. El tratamiento estadístico de los datos se ha realizado con

el programa de análisis EXCEL (Joaristi, 2010: 378-380), así como su representación mediante gráficos, fundamentalmente de barras y columnas (Recamán, 2010). El análisis de datos cuantitativos de los coros de adultos tuvo lugar en junio de 2008 y de los coros infantiles, en julio de 2009. Además de la información cuantitativa recogida que constituirá la base con la que pretendemos describir y comprender la realidad estudiada, en ambos modelos de cuestionario se reservó un espacio destinado a recoger los razonamientos, consideraciones, aclaraciones, deseos o quejas que libremente quisieran exponernos. La gran cantidad de comentarios vertidos nos ha facilitado una información realmente esclarecedora y ha resultado de gran ayuda para la comprensión de los resultados obtenidos.

- Entrevistas: hemos optado por realizar entrevistas cualitativas en profundidad, en forma de conversación, con un esquema de preguntas semiestructurado, lo que ha posibilitado que se estableciera una relación personal entre entrevistador y entrevistado, en la que además del intercambio verbal, se apreciaba la comunicación no verbal. Los entrevistados han sido seleccionados, teniendo en cuenta los objetivos formulados en la investigación, para acceder a los conocimientos y opiniones que determinadas personas tienen en función de su profesión, cargo, o experiencia. Además de las 30 entrevistas a los directores y representantes corales de la fase inicial, hemos realizado las siguientes entrevistas individuales:

- Director del Instituto Leonés de Cultura
- Director de coro adulto
- Director de coro infantil
- Coordinador de las Aulas Corales Infantiles
- Padres de niños cantores
- Niños cantores

Entrevistas grupales:

- Grupo de debate o discusión

Todas ellas han sido recogidas en audio con grabadora Olympus y transcritas con el Software específico DDS Player Standard Transcription Module (Consultar transcripciones en Anexo V). Posteriormente hemos analizado su contenido, a través de Software especializado, desde la primera entrevista que tuvo lugar en mayo de 2007 hasta julio de 2013, momento en el que se realizó la última.

- Análisis de los datos cualitativos: durante esta primera etapa, la información cualitativa nos había llegado a través de las entrevistas individuales, grupales y los comentarios vertidos en los cuestionarios. Actualmente el mercado ofrece un abanico de software, siendo tres las herramientas de análisis cuyo uso está más extendido: Atlas.ti, Nudist y Nvivo. Los tres presentan unas características comunes, así como ventajas y límites, ampliamente estudiados (Matas, 2010; Pérez, Galán y Quintanal, 2012) y que podemos resumir de la siguiente manera: el usuario crea en el software un “proyecto” que actúa como carpeta contenedora para los archivos de datos diferentes del trabajo actual y permite integrar en un mismo proyecto múltiples documentos, disponibles en el contenedor, así como la exploración del texto permite descubrir relaciones entre datos. Los programas facilitan el manejo textual gracias a la segmentación de texto y su organización en distintas categorías, asignándoles nombre, lo que permite relacionarlos e incluso elaborar comentarios y anotaciones, marcación de texto, etc. Las herramientas del programa están diseñadas para visualizar propiedades complejas y relaciones entre los objetivos. Ofrecen medios que permiten abordar el proyecto de investigación en su conjunto y organizar los datos, rasgos descriptivos y tipos de datos. En cuanto a la salida de datos, todos permiten ver el material en forma impresa o integrarse en otras aplicaciones como Word.

Nosotros hemos optado por el programa Nudist Vivo, que permite agrupar y organizar de forma jerárquica las categorías, haciendo factible observar las relaciones que existen entre los múltiples conceptos o categorías tratadas. Entre sus ventajas están las posibilidades de modificar el texto sin perjuicio de la codificación previa. Puede ser utilizado en proyectos complejos que requieran ser gestionados entre varios



investigadores. En la elaboración del informe, hemos incorporado los datos cualitativos, con una sencilla indicación de fecha y párrafo, preservando en todos los casos, el anonimato de los informantes.

Tabla 2. Primera Etapa: instrumentos, informantes y temporización (Elaboración propia).

<b>INSTRUMENTOS</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>APLICACIÓN</b>
Revisión Documental y Bibliográfica	Directores y/o representantes de las Agrupaciones Corales:	Años :2008 a 2014
Grupo de Debate	Componentes agrupación coral:	22-diciembre- 2008 6-marzo- 2009
Entrevistas	Coordinador Aulas Corales: Director Coro: Director Coro: Director Coro: Niña cantora / Padre niña cantora: Niño cantor / Madre niño cantor: Director Instituto Leonés de Cultura:	30-junio-2009 12-febrero-2009 2-julio-2009 18-mayo-2012 26-julio-2012 27-julio-2012 21-enero-2009
Cuestionarios	Componentes Agrupaciones Corales Provincia de León: Componentes Aulas corales y coros infantiles de la ciudad de León:	Enero a mayo de 2008 Febrero a junio de 2009

#### **4.2. Segunda etapa de la investigación. Estudio de caso: la Capilla Clásica de León.**

Del análisis realizado sobre los datos recogidos en las anteriores fases de la Investigación hemos adquirido un conocimiento general del mapa coral leonés y estamos familiarizados con las agrupaciones corales y su actual situación; sabemos cómo realizan su actividad e incluso cómo es su población, pues conocemos el perfil de sus componentes y sus opiniones sobre los diferentes aspectos de su actividad. Llegados a este punto y a pesar del largo y laborioso estudio realizado, tomamos conciencia de que el fenómeno debería ser investigado con mayor profundidad, para poder conocer algunos aspectos que se vislumbran como complejos e importantes en la comprensión de la realidad coral leonesa y dar respuesta a todos los interrogantes planteados.

Consideramos adecuado compaginar la dualidad que existe entre la investigación en educación musical y el desarrollo en habilidades musicales en una experiencia única, como aconseja Phillips (2008).

#### 4.2.1. Tercera Fase: Diseño del estudio de caso.

Hemos adoptado el método de estudio de caso como idóneo para nuestro propósito, pues nos permite investigar intensamente todos los aspectos presentes en la actividad coral de una agrupación a través del tiempo, observando a los sujetos-actores implicados y sus relaciones personales y sociales, las situaciones que se originan y cómo afrontan los problemas en busca de posibles soluciones. Así pues, enfocamos este estudio teniendo en consideración las indicaciones de Stake (2010) en su informe de calificación sobre el estudio de caso en educación musical, dando preferencia a las acciones que nos ayuden a conocer al coro y a los componentes con sus destrezas, por encima de los sentimientos que nos surgen. La estructura del diseño de caso sigue el esquema trazado en el gráfico conceptual elaborado por Stake (2005):

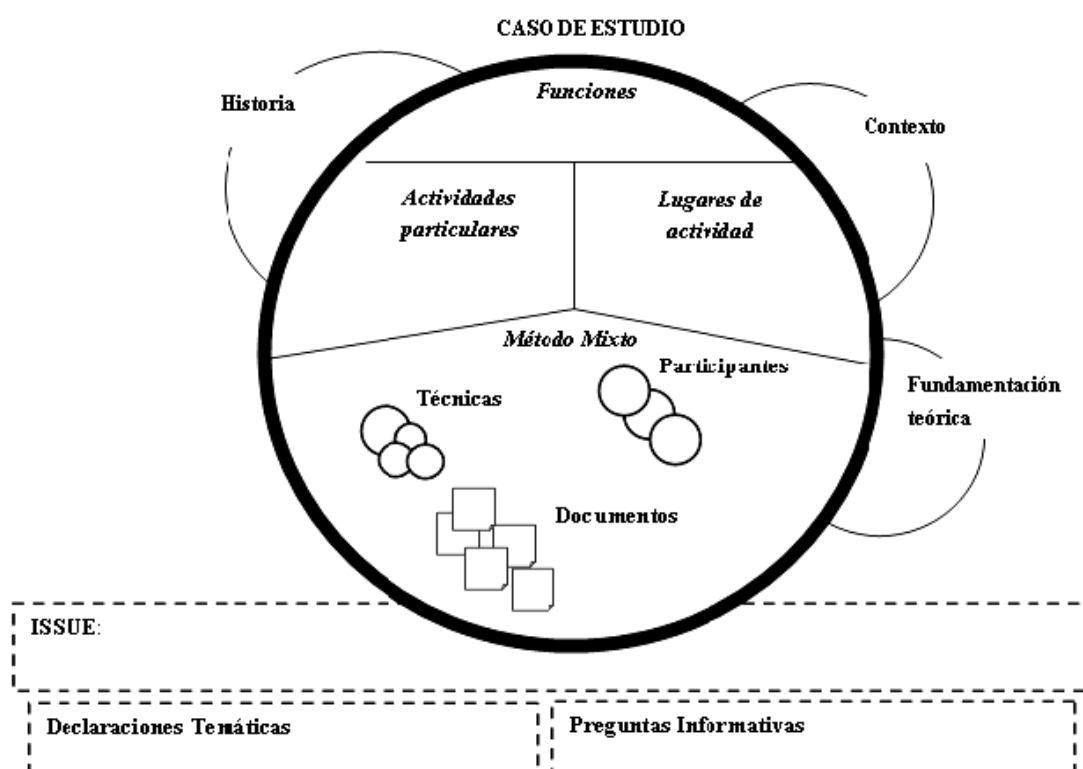


Fig. 6. Estructura genérica general del Estudio de Caso (Stake, 2005).

Proseguimos con su metodología sobre el estudio de caso (Stake, 1998: 26), en la que se utilizan “temas” como estructura conceptual para obligar a enfocar nuestra atención, hacia los aspectos contextuales y más complejos, identificando los problemas y conflictos así como la manera en la que el sujeto de estudio combate sus limitaciones.

Hemos planteado los siguientes temas o *issues*:

- La pertenencia a una agrupación coral aporta a sus miembros formación específica y herramientas para el desarrollo de sus capacidades personales y cualidades musicales.
- ¿Cómo incide la orientación metodológica y la formación musical sobre la calidad sonora, relaciones y repercusión social de los coros y sus componentes?

La formulación de estos temas se corresponde con la necesidad de alcanzar los Objetivos Generales nº. 3 y 4 de la presente investigación, que se concretan directamente en los Objetivos Específicos nº. 3, 10 y 12, e indirectamente en el resto de los objetivos específicos.

Una vez formulados los *issues* que van a presidir el estudio de caso, hemos delimitado y concretado los subtemas en los siguientes apartados:

➤ Contextualización:

Ningún colectivo humano es indiferente al paso del tiempo ni a los acontecimientos de índole social o económica que se producen en su interior o en su entorno. La evolución que presentan los coros en su trayectoria, cambios y altibajos, debe ser estudiada desde diversas perspectivas que en conjunto, muestran una serie de factores de incidencia y cuyo conocimiento es necesario para poder analizar la situación actual.

➤ Impacto de participación:

Los grupos socioculturales basan su existencia, de manera esencial, en la participación voluntaria y el grado de compromiso de sus componentes. Pretendemos ofrecer una visión de las opiniones sobre la motivación, coordinación y toma de decisiones que se realizan en la agrupación,

tendientes a mejorar la asistencia, el grado de implicación y la responsabilidad de todos sus miembros.

➤ Formación:

Con este tema queremos conocer la formación personal y musical que se fomenta en el coro, analizando los modelos formativos que se aplican, los aspectos musicales en que inciden, en el proceso de enseñanza-aprendizaje y en los beneficios que comporta para cada uno de ellos.

➤ Balance de la actividad (aciertos y errores):

Por último, pretendemos conocer las ideas que surgen en el colectivo sobre cómo y en qué medida repercuten estos modelos formativos en el aprendizaje musical de los componentes, en la calidad sonora e interpretativa del grupo, así como su incidencia en las relaciones personales y en el grado de satisfacción de los cantores. Procuramos la reflexión sobre los aspectos positivos y los errores cometidos en la actividad coral y averiguar la valoración que se hace del proceso formativo y de su resultado, dentro y fuera de la agrupación.

Para encauzar la información que se precisa para la descripción del caso, nos hemos ayudado trazando un diseño general de los aspectos más importantes que debemos averiguar, subordinados a la estructura conceptual (Stake, 1998: 32-24):

➤ Contextualización:

- ✓ ¿En qué contexto social, cultural y económico nace la agrupación coral y desarrolla su actividad a través de las sucesivas etapas?
- ✓ ¿Cuáles son los factores más destacados que influyen en la trayectoria del coro?

➤ Participación:

- ✓ ¿El grado de participación de los componentes y su implicación en la actividad es suficiente y adecuada a las necesidades de la agrupación?
- ✓ ¿Las decisiones adoptadas por sus órganos de representación, técnica y de gestión, se toman de forma coordinada?

- ✓ ¿Qué acciones se establecen encaminadas a fomentar la participación e implicación de sus miembros y en qué aspectos?
  
- Formación:
  - ✓ ¿El coro elabora su propio proyecto artístico y formativo?
  - ✓ ¿La agrupación se marca unos objetivos concretos, claros y factibles?
  - ✓ ¿Se cumplen los objetivos formulados?
  - ✓ ¿Las acciones programadas se llevan a la práctica en las fases, tiempo y modo previstos?
  - ✓ ¿Se realiza un proceso de reflexión y evaluación sobre la actividad coral?
  - ✓ ¿Cómo incide el modelo de formación en los resultados musicales obtenidos por la agrupación coral?
  - ✓ ¿Cómo perciben el cambio de modelo formativo y en qué aspectos consideran que les influye a los participantes?
  
- Balance:
  - ✓ ¿Qué aspectos de la evolución son considerados como positivos?
  - ✓ ¿Qué aspectos de la actividad consideran conveniente modificar para mejorar la experiencia, tanto a nivel personal como musical?
  - ✓ ¿Cuál es la valoración general del proceso formativo?
  
- Selección del caso: todas las agrupaciones corales tienen una esencia común, poseen los aspectos básicos del tipo de actividad, como son la voluntariedad y no profesionalidad de sus componentes, que se sitúan bajo la autoridad técnica del director. Sin embargo, a la hora de elegir el sujeto de nuestro estudio de caso, seleccionamos al coro Capilla Clásica de León –que en adelante denominaremos como Capilla– basándonos en una serie de criterios que le diferencian:

- a) En cuanto a las características del coro:
- Antigüedad: Se trata de un coro fundado en 1965 y en sus, prácticamente, 50 años de existencia, ha experimentado una evolución debido a la gran variedad de situaciones vividas, que aportará riqueza a nuestro estudio.
  - Continuidad: Es un coro que desde la fecha de su nacimiento ha desarrollado su actividad ininterrumpidamente hasta la fecha, dato que significa una victoria en sí mismo y proporciona estabilidad a nuestra investigación.
  - Variedad: En este coro, cinco directores se han sucedido guiando musicalmente al grupo, aportando sus diferentes personalidades, conocimientos musicales e ideas sobre la orientación del coro. Cada director imprime una visión diferente de la actividad y ha constituido un factor determinante que marca cinco etapas bien definidas en la vida de este coro.
  - Renovación: De los componentes actuales, una parte son cantores estables en el tiempo y otros son de nueva incorporación. A lo largo del tiempo, son muchas las personas que han participado en la experiencia coral con la CCL; y aunque la mayoría ha seguido con su vida, muchos de ellos fuera de León, otra parte continúa cantando en otro coro o simplemente recordando su época de cantor.
  - Formación: En su trayectoria, ha formado coralmente a sus miembros; algunos antiguos componentes dirigen sus propios coros, otros son o han sido cantantes profesionales, profesores de canto o profesores de música, pero sobre todo, esta agrupación ha ejercido una gran labor educativa en el ámbito cultural leonés.
  - Complejidad: Se trata de un coro con un repertorio amplio y variado en cantidad, dificultad, estilo y género. Ha realizado numerosos conciertos – la mayoría *a capella*– y también ha actuado en numerosas ocasiones acompañada con orquesta o con grupos instrumentales y grabado discos.
  - Representatividad: A lo largo de su trayectoria ha participado en encuentros, certámenes, concursos, nacionales e internacionales.

- b) En cuanto a la accesibilidad y rentabilidad:
- Tan importante para el estudio es seleccionar un caso adecuado, que mueva el interés y aporte comprensión a la investigación, como el hecho de que sea posible realizarlo. Por tanto, en este caso resultó decisivo contar con el permiso de los dos últimos directores y de las juntas directivas que gestionaron el coro durante el periodo de estudio. También contamos con la ayuda inestimable de otros participantes, que aportaron sus conocimientos y puntos de vista durante las entrevistas y grupos de discusión.
- c) En cuanto a posición del investigador:
- Perspectiva del pasado: la pertenencia al coro durante un periodo de años, en la que hemos denominado IIª etapa del coro, aporta un conocimiento de primera mano sobre los sujetos y el trabajo que desempeñaban, actitudes, sucesos y en general, de la orientación que poseía la Capilla en aquel tiempo, pudiendo interpretar su evolución desde un enfoque amplio.
  - Perspectiva del periodo investigado: La segunda incorporación me permitió realizar una observación participante durante un periodo de tiempo muy amplio, en el cual puede vivir la experiencia coral correspondiente a las etapas IVª y Vª.
  - Perspectiva de la transición: Asistir al periodo de transición entre una época y otra, ha significado una oportunidad, de singular importancia, para profundizar en la investigación, facilitando la comparación entre dos modelos de formación, así como el análisis del proceso y sus resultados.
  - Perspectiva personal: un aspecto importante radica en el hecho de poder conciliar la vida laboral y personal de quien suscribe, con la asistencia al coro de forma continuada durante años y perteneciendo a él como miembro de pleno derecho, sumergida en una realidad que traspasa el espacio y el lugar donde se realiza la actividad.

- d) En cuanto al interés que aporta a la investigación:
- Es un coro representativo del panorama coral leonés y un referente en el ámbito cultural de León. Su composición presenta gran similitud con la mayoría de los coros de la ciudad y de la provincia; tanto por el perfil de sus componentes, como por el desarrollo de su actividad, reuniendo los aspectos organizativos, formativos, sociales y artísticos objeto de estudio.
  - **Temporización:** Aunque la segunda incorporación al coro se realizó en fecha anterior, se aplicaron las técnicas de información y la recogida de datos correspondientes a esta fase durante el periodo de años 2008 - 2014, ambos incluidos. El coro comienza y finaliza su actividad con el curso lectivo, en fechas poco precisas, dependiendo de las actuaciones programadas (desde setiembre u octubre hasta mediados de junio). Por otra parte los ensayos tienen una duración de 3 o 4 horas semanales y las actuaciones son esporádicas. Por tanto la observación realizada se ha prolongado en el tiempo a fin de compensar el breve contacto.
  - Para el estudio en profundidad de la Capilla, nos pareció fundamental la utilización de las técnicas de recogida de datos que vamos a exponer a continuación:

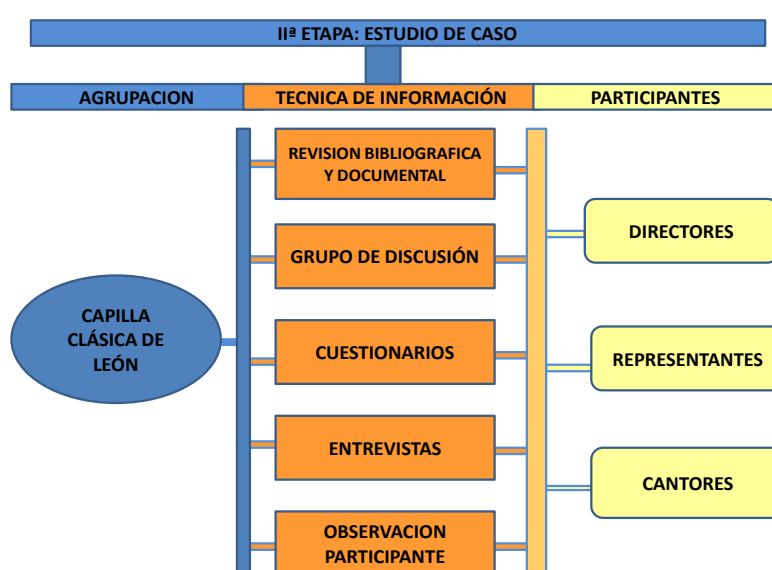


Fig. 7. Segunda Etapa: La Capilla Clásica de León (Elaboración propia).



A) Examen de la documentación.

El análisis de la documentación conservada en el archivo de la Capilla; aunque no es numerosa, resultó de gran utilidad y nos proporcionó información sobre su contexto histórico. Tuvimos acceso al material interno (estatutos, actas de asambleas generales, estados de cuentas) y al material externo (libros, cartas, premios, programas y carteles de conciertos, etc.) aunque tenemos que reconocer, que el registro documental es irregular e incompleto; percibiéndose diferencias que dependen directamente de la tarea realizada por los encargados de cada periodo.

B) Observación participante.

Es una técnica fundamental en el marco del estudio de caso, caracterizada en este caso por la plena implicación del investigador en el contexto de la CCL, lo que supone compartir las intenciones, intereses y preocupaciones, experimentando cada problemática junto con los demás participantes. Con la utilización de esta técnica nos planteamos la descripción de esta agrupación coral en concreto y de las escenas culturales que se producen mediante las vivencias y experiencias de las personas implicadas en ella.

En este sentido, aunque se trata de una observación abierta, en la que inicialmente todos los miembros del coro conocían la existencia de la investigación, a medida que transcurría el tiempo, puede decirse que se ha transformado en una observación encubierta, ya que la renovación de los cantores y la discreción con la que se realizaba, hacía que la mayor parte de ellos no recordaran su existencia o no piensan en su continuidad, después de tanto tiempo. El registro de la información obtenida se hizo mediante la toma de notas, el diario en formato abierto y en el último periodo, con la grabación en audio de una serie de ensayos, concretamente 19 ensayos entre el mes de febrero y el de junio de 2013; con una duración media aproximada de una hora y treinta minutos cada uno. La decisión de realizar la grabación en audio y no en video, ha sido motivada por la inhibición que éste registro provoca en gran parte de los componentes con la consecuente reticencia y el perjuicio que conlleva para la actividad coral. La observación se realizó tanto en los ensayos realizados en la sede de la

agrupación, como en las actuaciones y conciertos realizados por el coro durante este periodo.

#### C) Entrevistas.

Para el estudio en profundidad de la CCL, se realizaron un total de 6 entrevistas en profundidad, siendo entrevistadas las siguientes personas:

- D. Adolfo Gutiérrez Viejo, fundador y primer director de la CCL
- D. Fernando García Pérez, tercer director.
- D. José Zaldo García, cuarto director.
- D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado, quinta y actual directora de la CCL.
- Miembro fundador de la CCL.
- Dos representantes del coro: Presidentes de los periodos 2006-2008 y 2010-2012 respectivamente. El Presidente de la CCL durante el periodo 2008-2010 por motivos personales tuvo que abandonar el coro cuando finalizó su cargo y declinó la invitación a ser entrevistado.

Todas las personas entrevistadas en la presente investigación fueron previamente informadas del propósito de la tesis, objetivos y la utilización que se iba a hacerse de las entrevistas, para lo que prestaron su consentimiento.

#### D) Grupo de discusión o debate.

Con esta técnica pretendemos conocer de forma viva el “porqué” de los acontecimientos, la razón por la que los componentes del coro piensan, sienten o actúan de una determinada forma y fundamentalmente, la opinión que tienen sobre los aspectos de la formación vocal y musical recibida, el desarrollo de la actividad coral y la influencia que tales opiniones tienen en las decisiones adoptadas. El grupo de debate de la Capilla Clásica de León se organizó partiendo de la homogeneidad que les confiere la común pertenencia al coro, pero buscando una heterogeneidad y riqueza en el punto de vista de sus opiniones. Por este motivo fueron invitados a participar 12 miembros, seleccionados de acuerdo a los siguientes criterios:

- Debido a que parte de los ensayos se realizan por cuerdas separadas, nos pareció conveniente que estuvieran representadas las cuatro cuerdas (4 sopranos, 2 contraltos, 4 tenores, y 2 bajos).
- Procuramos que el grupo fuera un reflejo de las situaciones, vivencias y dificultades con las que se enfrentan los miembros por razón a la antigüedad y permanencia en el coro. Entre los participantes se encuentra un componente de reciente incorporación junto a miembros con una permanencia media e incluso con mucha antigüedad en el coro.
- Se pretende conservar en el grupo la diversidad que existe en el coro en cuanto a variables de edad, sexo, nivel educativo, formación musical, situación laboral, etc.
- En la redacción del informe se ha mantenido el anonimato de las participantes en el grupo de discusión, condición que garantizó la libre expresión de sus opiniones.

Se realizaron 4 reuniones del grupo de discusión durante el curso lectivo 2009-2010, que fueron grabadas y transcritas siguiendo el mismo proceso que las entrevistas (Consultar en Anexo V).

#### E) Cuestionario de evaluación.

Al finalizar el curso 2012-2013, diseñamos, elaboramos y entregamos un nuevo cuestionario a los componentes del coro en el transcurso del último ensayo, con el propósito de conocer de forma directa, las opiniones de los componentes del coro sobre la actividad y la formación coral recibida en la Capilla Clásica de León en un periodo de tiempo, concretamente durante el curso 2012-2013 (Consultar en Anexo II: 4). Los cuestionarios se recogieron seguidamente.

- Diseño del cuestionario: el formato del cuestionario incluye en su parte superior tres preguntas que corresponden a datos de identificación de los participantes que corresponden al género, edad (por tramos) y al tiempo de pertenencia al coro. Después de presentar el cuestionario, finalidad, agradecimiento y unas sencillas instrucciones, se formularon a continuación 25 preguntas cerradas. Son enunciadas como afirmaciones cortas y muy concretas,

utilizando un estilo literario sencillo y directo. En su diseño aplicamos la escala de Likert, estableciendo 5 posibles respuestas para cada una de las preguntas, que graduaban del 1 al 5 su grado de acuerdo con la idea propuesta.

En cuanto al contenido de las preguntas, éstas van encaminadas a la obtención de su opinión sobre los siguientes aspectos:

- Sobre la actitud de los componentes.
- Se trata de conocer si perciben alguna modificación en la actitud de los cantores sobre algunos aspectos de la actividad, como puntualidad, asistencia, atención, aprendizaje y responsabilidad: preguntas nº. 1, 2, 3, 4, 5 y 6.
- Sobre la metodología de la actividad.
- Pretendemos conocer la opinión que se forman sobre el cambio en el desarrollo del proceso formativo, en concreto sobre el modelo de ensayo, contextualización de las obras, memorización musical y repertorio: preguntas nº. 7, 8, 9, 10, 11 y 12.
- Sobre la formación vocal.
- Se formulan unas preguntas orientadas a la reflexión de los cantores sobre su aprendizaje individual, en cuanto a la respiración, relajación, apoyo, tesitura, impostación, escucha, articulación del texto y control vocal: preguntas nº. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 20.
- Sobre las propuestas innovadoras.

Las últimas preguntas pretenden conocer el grado de aceptación de los participantes tienen sobre aquellos aspectos que el nuevo modelo aporta al desarrollo de la actividad, como la utilización del espacio, la valoración que hacen de la adaptación de los participantes al coro y del resultado de la formación recibida: preguntas nº 21, 22, 23, 24 y 25.

Además de las preguntas formuladas se ha consignado un espacio libre para que puedan expresar libremente sus observaciones y comentarios.

Tabla 3. Tercera Etapa: instrumentos, informantes y temporización (Elaboración propia).

<b>INSTRUMENTOS</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>TIEMPO</b>
<b>Revisión Documental y Bibliográfica</b>	Archivo Capilla Clásica de León. Archivos privados	Años: 2008 a 2014
<b>Grupos de Discusión</b>	Componentes Capilla Clásica de León	Diciembre 2008/julio 2009
<b>Entrevistas</b>	D. Adolfo Gutiérrez. Viejo D. Fernando García D. José Zaldo D <sup>a</sup> . Elena Fernández Componente Fundador Capilla Clásica Presidentes Junta Directiva	18 –marzo-2010 12-junio-2012 26-abril-2012 4-julio-2013 6-mayo-2008 20-julio-2012
<b>Cuestionarios</b>	Componentes Capilla Clásica de León	20-VI-2013
<b>Observación Participante</b>	Investigador	2008-2014

#### **4.2.2. Cuarta Fase: Análisis de los datos informativos.**

La información recibida en el estudio de caso ha sido registrada y analizada siguiendo los mismos principios y métodos que en la anterior etapa de investigación: la información cuantitativa mediante el programa informático EXCEL; los datos cualitativos se procesan, categorizan y analizan descriptivamente con el programa Nudist Vivo.

#### **4.2.3. Quinta Fase: Reflexión y elaboración de las conclusiones.**

En esta fase, hemos tomado cierta distancia con la información obtenida a lo largo del proceso, a fin de estudiar su conjunto, reflexionando sobre los aspectos investigados y las preguntas temáticas que formulamos para, de la forma más objetiva posible, proceder a la elaboración de las conclusiones.

## **SÍNTESIS.**

A lo largo de este capítulo hemos presentado el enfoque metodológico de nuestra investigación sobre la base del estudio y comparación de diversas corrientes teóricas. Utilizamos una metodología mixta, eminentemente cualitativa, descriptiva pero

utilizando también técnicas cuantitativas de recogida de datos. Hemos planteado el diseño indagatorio sobre las Agrupaciones Corales Leonesas que se planifica en dos etapas, siguiendo los objetivos propuestos, desarrolladas a lo largo de cinco fases. Su realización ha sido de forma flexible, pues ha variado durante el propio proceso en función de las necesidades que se evidenciaban a fin de dar respuesta a la totalidad de los interrogantes planteados. La utilización de distintos métodos y técnicas de investigación, garantizan la validez y fiabilidad de la presente investigación.

## CAPÍTULO V

---

### **LAS AGRUPACIONES CORALES DE LA PROVINCIA DE LEÓN.**





# **CAPÍTULO V. LAS AGRUPACIONES CORALES DE LA PROVINCIA DE LEÓN.**

## **INTRODUCCIÓN.**

Ha transcurrido más de un siglo y medio desde la aparición de las primeras sociedades corales en España y, como hemos visto, el movimiento coral se extendió de forma progresiva por todo el territorio nacional, también en la provincia leonesa donde goza de gran vitalidad. No existe una localidad con cierta entidad que no posea una agrupación coral al menos y en estas poblaciones los coros desarrollan una actividad musical dinámica, ocupando un lugar importante dentro del ámbito cultural de sus comarcas y en el conjunto de la provincia. En el presente capítulo se describirá la trayectoria de los grupos que forman el actual panorama coral leonés y su labor de difusión de la música coral. Apreciaremos la relevancia que los coros han obtenido en la sociedad leonesa como resultado de la actividad musical llevada a cabo, así como su función formativa y cultural.

La música coral de todos los tiempos ha sido escuchada por toda la amplia geografía leonesa gracias a estas agrupaciones que, además, han contribuido valiosamente a la conservación del patrimonio musical leonés, así como al mantenimiento de sus tradiciones. Pero los coros no han recreado únicamente la música del pasado sino que han servido de estímulo creativo a compositores y directores que han estrenado sus obras interpretadas por coros leoneses.

En este capítulo abordaremos el estudio de los coros adultos, haciendo referencia a su fundación, características y acontecimientos más significativos. Debemos tener en cuenta que todos estos grupos han tenido que superar dificultades en algún momento de su existencia, derivadas de su situación económica, cambios de dirección (y por tanto de orientación), escisiones u otras circunstancias. Como contrapartida han disfrutado de momentos memorables, éxitos y grandes satisfacciones, que siempre han inclinado la balanza a favor de la continuidad en su actividad artística.

## **1. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LA PROVINCIA DE LEÓN.**

La provincia de León es un territorio rico en historia, tradiciones y patrimonio artístico, que ha experimentado numerosas transformaciones en los últimos 150 años, de forma similar al resto de España. En el ámbito de la comunidad autónoma, podemos afirmar que participa de características semejantes a las otras provincias de Castilla y León, aunque dentro de esta circunscripción, la provincia de León ha conservado sus propias peculiaridades y de su particular evolución.

La población leonesa aumentó durante el siglo XX, pero no en la misma proporción que el resto de España, que durante el mismo periodo casi se duplicó. Así pues a comienzos de siglo, concretamente en 1900, León tenía una población total de 386.083 habitantes (densidad de población de 25,00 hab./km<sup>2</sup>) y la población total de España era de 18,6 millones (densidad de 36,9). A finales de siglo, en 1996, León tenía 516.586 habitantes (densidad 33,20) mientras que la población total de España alcanzó prácticamente el doble, 39,2 millones (con una densidad de 76,80) (Carantoña, 2000: 18). Este desfase se ha producido debido a que la población de las zonas rurales ha descendido considerablemente, de forma paralela a la mecanización o la desaparición de los trabajos propios del campo. Lo mismo ocurrió con otros sectores tales como la ganadería o la minería; por este motivo, algunas comarcas leonesas han sufrido una importante despoblación en favor de la capital donde, en el año 1900 habitaban 15.580 personas, en 1996 esta cantidad aumentó a 145.242 habitantes

La sociedad leonesa ha mejorado notablemente su calidad de vida, en general. Si bien la mortalidad se han reducido de forma abismal, también lo ha hecho la natalidad y la esperanza de vida actual dobla a la de finales del siglo XIX. Proporcionalmente ha disminuido el porcentaje de jóvenes y ha aumentado el de personas mayores de 65 años de edad. Los factores más preocupantes en la actualidad son, posiblemente, el envejecimiento progresivo de la población y la fuerte emigración originada por las graves dificultades que sufren sectores básicos para la economía leonesa, como son la agricultura, la ganadería y la minería, lo que provoca un saldo migratorio negativo en la práctica totalidad de los municipios leoneses. La carencia de un sector industrial importante impide crear o mantener empresas y por tanto generar empleo, hecho que, sumado a los otros factores, aboca a la mayoría de nuestros jóvenes a salir de la provincia en busca de trabajo. La despoblación producida en determinadas zonas y la facilidad de desplazamiento que existe en la actualidad, trae como consecuencia la disminución en general –hasta la práctica desaparición– de la actividad cultural en algunos municipios pequeños (también de aquella que surge del asociacionismo de sus habitantes, incluidas las agrupaciones corales, a pesar del arraigo que tienen en sus comarcas). También se observa una modificación en los hábitos y costumbres de sus habitantes.

En el contexto de la educación a nivel universitario, el centro más antiguo y precursor de la Universidad de León fue la Escuela Normal Primaria, como hemos descrito. En los años cuarenta se creó la Facultad de Veterinaria y posteriormente la Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica Minera, La Escuela de Peritos Agrícolas y las secciones de Derecho y de Ciencias Biológicas, dependientes del distrito Universitario de Oviedo, hasta que la transición política propició la creación, en 1979, de la Universidad de León.

En cuanto a la producción cultural y artística leonesa, quizá sea en el ámbito de la Literatura, donde han surgido las figuras de más reconocido prestigio en el panorama nacional e internacional, sobre otras manifestaciones artísticas. Además de la conocida monumentalidad leonesa y su importancia en el patrimonio artístico nacional, en los últimos años el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) ha marcado un hito en la ciudad desde su inauguración en 2005; también debemos destacar

la posterior creación de otros museos y salas de exposiciones de variada temática, situados en diferentes puntos de la geografía leonesa.

En el aspecto musical, el Auditorio “Ciudad de León” con su cuidada programación, constituye una referencia en la vida cultural de la Comunidad. Se puede decir que la provincia ha experimentado un considerable impulso en el ámbito educativo y musical, con la creación de Conservatorios, Escuelas Municipales de Música, Academias, Auditorios, Fundaciones, Casas de Cultura, etc., en un período de tiempo relativamente corto.

## **2. EL MOVIMIENTO CORAL LEONÉS.**

Aunque la historia del movimiento coral leonés, no es en sí misma el objetivo principal de nuestro estudio, resulta de sumo interés observar la gestación y los acontecimientos principales que desvelan el desarrollo experimentado por las agrupaciones corales. Labajo (1987) señala el origen orfeonístico en la provincia con la aparición de la “Asociación Coral de Astorga” en 1882, que fue seguida en 1899 por el “Orfeón La Aurora”, ambas en la ciudad de Astorga. El canto coral estuvo representado en la capital leonesa durante esa década, como afirma Suárez (1991: 298-299) por los coros de alumnos del Centro Musical (1888) dirigidos por el maestro de capilla de la catedral Eduardo de la Nava; el Coro del Círculo de Obreros Católicos (1886) con el maestro Areal; el Coro de Alumnos del Hospicio (1890); el Coro del Seminario (1901) o la capilla de la catedral.

De todas las agrupaciones corales leonesas que existen en la actualidad, el Orfeón Leonés es, sin duda, el de más antigüedad. Tal y como le conocemos hoy, se constituyó en 1927, en el seno del entonces recién inaugurado Círculo de Obreros Católicos, aunque existen indicios de que sus inicios se remontan a 1886. En la década de los años sesenta se desestructuraron muchos coros parroquiales, fruto de las nuevas directrices marcadas en la música litúrgica. Esta situación unida al impulso musical que supuso la creación del Conservatorio Provincial de Música, provocó una considerable inquietud en el paisaje musical que se materializó en la aparición de nuevas formaciones

corales, entre ellas la Coral Isidoriana (1962), la Capilla Clásica de León (1965), ambas en León y el desaparecido Coro San Guillermo (1963) en Cistierna.

Durante la siguiente década, el movimiento coral se propagó por la provincia con la creación de los coros Solera Berciana (1972) en Ponferrada, Coral Santa Bárbara (1972) en Sabero, coro Voces del Alba en La Robla (1975) y el coro Santa María en Mansilla de las Mulas (1979).

En los años ochenta, gracias a la bonanza social y económica del momento, se produjo una mayor expansión cultural, que tuvo su reflejo a nivel coral tanto en la provincia como en la capital. Durante esta época se fundaron la Coral “Ciudad de Astorga Excelsior” (1980) en Astorga; el Coro Santa Bárbara (1982) en Villablino; la Coral Coyantina (1984) en Valencia de Don Juan; la Coral del Milenario (1985) en La Bañeza y el coro Voces del Bierzo (1987) en Ponferrada. En la capital leonesa y su alfoz surgieron la Schola Cantorum “Catedral de León” (1981) el Coro Universitario de León (1982) –ambos desaparecidos–, el Coro San Marcos (1984) y el Coro Heriberto Ampudia (1987) en San Andrés del Rabanedo.

En la década de los noventa continuó el crecimiento del número de coros que jalonan la provincia; así nacieron la Coral del Órbigo (1992) en Veguellina de Órbigo; la Coral Polifónica Bembibre (1993) de Bembibre; el Coro Flores del Sil (1994) de Ponferrada; el Coro Facundino (1996) de Sahagún; el Coro Municipal Escarcha (1996) en Quintana de Rueda; el Coro Aguas Blancas (1996) de Pola de Gordón, y la Coral Faberense (1998) de Fabero. Por su parte, la capital disfrutará del advenimiento del Coro Angel Barja (1991), el coro Capella Lauda (1995), el Coro Vegazana (1997), el coro León Gótico y el Coro Santa Cecilia (ambos en 1998).

En el tiempo que ha transcurrido de este nuevo siglo, hemos podido observar un estancamiento en el panorama coral; si bien nacen nuevos coros se ha roto la progresión que se había originado a finales del siglo pasado, pues no se puede decir que surjan para completar el paisaje territorial leonés ni que ocupen un espacio musical especializado, sino que parecen llenar el hueco dejado por las agrupaciones desaparecidas o que prácticamente se encuentran sin actividad. Surgen del movimiento de cantores, fruto de la escisión de otros coros o por una motivación puramente social y

lúdica. De esta manera se constituyeron la Coral Valdesabero (2002) en Sabero y el Coro Polifónico Virgen del Camino (2003) en Valverde de la Virgen; en la capital se fundaron el Coro Espiga (2001), el Coro de la Venatoria (2005), el Coro Torreblanca (2007), la Camerata Ars Cantus (2012), el Coro Peñacorada (2012) y el grupo Cant-arte (2013).

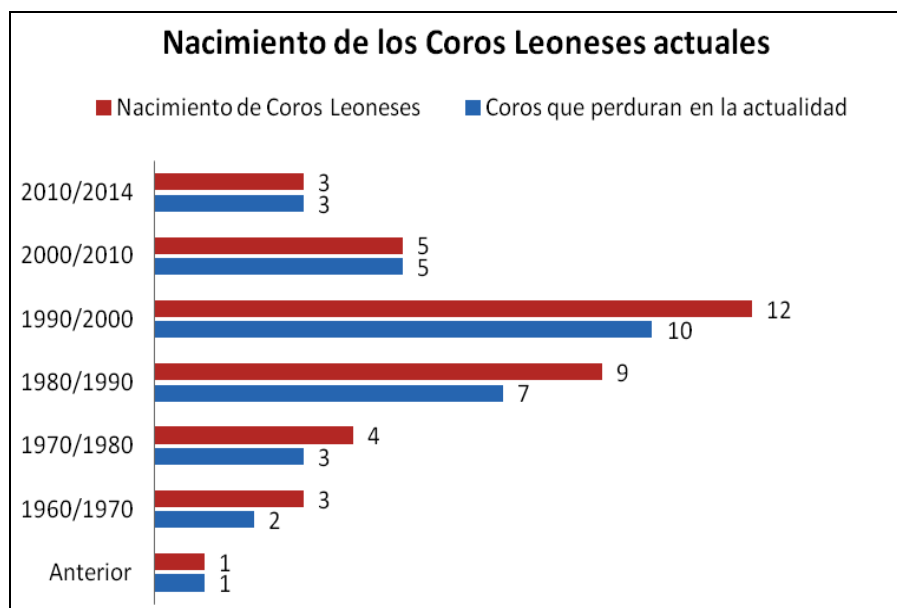


Fig. 8. Distribución del nacimiento y pervivencia de las agrupaciones corales leonesas actuales (Elaboración propia).

En los últimos años los coros veteranos coexisten con agrupaciones corales que se han ido incorporando de forma paulatina, a lo largo de la geografía leonesa, siendo las décadas de los años ochenta y noventa las de mayor auge de creación de grupos, descendiendo posteriormente.

Ante la multiplicación de grupos que desarrollan una actividad musical y la diversidad de factores que presentan los actuales coros, vamos a tomar en consideración para esta investigación, aquellas agrupaciones cuya finalidad es la interpretación de música coral polifónica y cuya actividad adquiere una cierta entidad, reconocimiento o función musical. Para ello valoramos diferentes aspectos, como la relevancia en el panorama musical leonés, proyección exterior, permanencia en el tiempo, significación sociocultural en la población o su aportación a la conservación del patrimonio musical leonés o a la tradición de una comarca y de la provincia. Dejamos fuera del presente

estudio los grupos vocales semi-profesionales, coros parroquiales, grupos folk, agrupaciones mixtas de música tradicional, etc., aunque somos conscientes del interés que estas manifestaciones musicales despiertan y del papel que desempeñan dentro de la cultura leonesa.

### 3. LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS EN LA ACTUALIDAD.

A continuación vamos a describir la trayectoria de los coros leoneses, teniendo en cuenta su distribución geográfica y antigüedad. Si bien la provincia leonesa mantiene diferentes divisiones geográficas, según se observen criterios administrativos, económicos o valores de otra consideración, en esta exposición secundaremos la tradicional división de esta amplia provincia en diez comarcas, siguiendo la orientación de Norte a Sur, para concluir abordando el estudio de las agrupaciones que existen en la capital leonesa.



Fig. 9. División de la provincia leonesa en comarcas (Universidad de León. Servicio de cartografía).

### **3.1. La Montaña Oriental.**

Esta comarca es un territorio elevado, abrupto, físicamente muy complejo, dominado por la hermosa muralla natural de la Cordillera Cantábrica; los Picos de Europa bordean el límite con Asturias al Norte y con Cantabria y la montaña palentina al Noroeste. Los pueblos montañeses son pequeños, resistentes a las inclemencias de la naturaleza en otro tiempo y hoy despoblados; todavía se puede encontrar una arquitectura singular y primitiva en la montaña de Riaño, con techos de paja y mínimos huecos a modo de ventanas según el estilo tradicional; hórreos en Valdeón y casas con corredores. Cuenta con veintiún municipios, entre los que se encuentran algunas poblaciones de especial relevancia, entre ellas Riaño, Sabero, Cistierna, que cuenta con Escuela de Música desde el curso 2001/2002, que imparte docencia a un centenar de alumnos y surte de instrumentistas a la Banda de Música de Cistierna<sup>20</sup>; y Boñar que también tiene su Escuela de Música, gestionada por el Centro Legato<sup>21</sup>.

A pesar de ello y de la gran afición que sus gentes sienten por la música coral, en la actualidad no existe una actividad relevante que podamos señalar, aunque tuvo su representación tiempo atrás en los coros surgidos en Cistierna y Sabero que mencionaremos brevemente en el apartado dedicado a los coros extinguidos.

#### **3.1.1. Coral Valdesabero (Sabero).**

Podemos decir que este coro surge en la localidad de Sabero, como heredero o intentando al menos, ocupar el lugar que había dejado con su desaparición, la Coral Santa Bárbara, nacida en 1972 entre la gente de la mina y la montaña del Esla y que fue dirigida en sus inicios, por D. Manuel Luis Canal Recio.

Por su parte, la Coral Valdesabero inició su andadura en julio del año 2001 en Cistierna, de la mano de su directora y profesora de guitarra, D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Jesús Diez Diez. Realizan sus ensayos dos días a la semana, en el Colegio Público de Sabero. Su actividad se ha visto reducida al acompañamiento de los actos religiosos y celebraciones

---

<sup>20</sup> Campos (2011, 12 julio).

<sup>21</sup> Campos (2009, 29 septiembre).



locales, como la singular Semana Santa de Olleros de Sabero<sup>22</sup> o la pagana tradición de “El Judas”. Está formado por un pequeño grupo en la actualidad, casi exclusivamente de mujeres, por lo que sus objetivos, actuaciones y repertorio se han visto muy limitados por esta circunstancia. Su financiación está vinculada a la ayuda recibida del Ayuntamiento de Sabero y a su propia autofinanciación, gracias a las remuneraciones que reciben por sus actuaciones.

### **3.2. La Montaña Occidental.**

Se trata de una zona de alta montaña que pertenece a la Cordillera Cantábrica y como tal, es continuidad de la Montaña Oriental, presentando numerosas cumbres y un territorio en general alto, aunque no uniforme. Se divide en una serie de comarcas tradicionales: Laciana, Babia, Luna, La Omaña, La Tercia y La Mediana de Los Argüellos, que se distinguen unas de otras, no solo por la personalidad cultural, sino también por las formas y los contenidos de sus valles y montes.

La actividad minera transformó muchos de estos núcleos, impulsando unos y despoblando otros, que han sobrevivido a lo largo del camino histórico entre Asturias y la Meseta, gracias a las vías de comunicación. Pero a excepción de los dos polos industriales, La Robla y Villablino, los otros núcleos han vivido de la ganadería y fueron lugares prósperos, algunos de tradición y abolengo. En su mayoría viven actualmente de lo mismo y conservan una riqueza cultural todavía viva pese a la despoblación creciente. En el panorama musical la comarca disfruta del impulso de las Escuelas Municipales de Música de La Robla y Villablino, desde 1993 y sus Bandas de Música.

#### **3.2.1. Coro Voces del Alba (La Robla).**

Nace en 1975 por iniciativa del párroco D. Solutor Pereda. En 1992 se hizo cargo del coro D. Fernando García Pérez, con el que ofreció el estreno de la *Deutsche Messe* de Schubert, obteniendo un gran éxito. Su actual director es D. David Ruiz

---

<sup>22</sup> Fernández (2013, 22 abril).

Vinagre. Desarrollan su actividad en el Hogar del Pensionista “La Robla”, donde se reúnen para ensayar los lunes durante una hora y media, de 19:00 hs a 20:30 hs. El coro cuenta para su sostenimiento con la colaboración del Ayuntamiento de La Robla, y se financian con la subvención recibida y con las cuotas que abonan sus componentes.

Durante los años 2001 a 2007, han ofrecido entre cinco y siete conciertos anuales, principalmente los tradicionales de Navidad y verano, tanto en La Robla como en otras poblaciones leonesas; en Pola de Lena (Asturias, 2001; 2005) y Puerto Llano (Ciudad Real, 2003). En este periodo han interpretado un repertorio de unas veinte piezas religiosas de diferentes autores y épocas como la *Deutsche Messe* D872 de Franz Schubert en 1997 y otra veintena de obras profanas, en su mayoría populares, habiendo intervenido también en el Memorial Ángel Barja del año 1999. En 2012 recibieron el premio Espiga de Oro por su dilatada trayectoria y por haber difundido de forma representativa el nombre de su municipio <sup>23</sup>.

### **3.2.2. Coral Polifónica “Aguasblancas de Gordón” (Pola de Gordón).**

Esta coral surge, como otros muchos grupos corales, en torno a las celebraciones litúrgicas parroquiales, concretamente en la Navidad de 1996. Esta vez la idea fue de una vecina del lugar, D<sup>a</sup>. Ramira Anselma Castañón que agrupó a un puñado de personas con el fin de cantar en los actos religiosos para amenizar las fiestas navideñas.

- Directora y componentes: la gratificante experiencia tuvo continuidad gracias a la llegada de D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Cruz Martínez Martínez a la localidad; poseedora de los conocimientos musicales y de la experiencia coral necesaria, aceptó la propuesta de formar y dirigir aquel grupo inicial, que desde ese momento se constituyó en una coral en toda regla. Del pequeño grupo de personas que inicialmente formaron el coro, rápidamente fue aumentando hasta la treintena. El número de sus integrantes, desde su creación hasta la actualidad, ha oscilado considerablemente, aumentando

---

<sup>23</sup> Barrio (2012, 9 abril).

hasta alcanzar a cincuenta y tres componentes en su tope más alto, para poco a poco ir menguando de manera progresiva hasta la actualidad, momento en el que el coro está compuesta por unas veinte personas. Como ellos mismos afirman, el hecho de que ninguno de sus miembros posea estudios musicales, hace que el trabajo les resulte duro, aunque perseveran en él con entusiasmo<sup>24</sup>.

- **Ensayos, gestión y financiación:** realizan sus ensayos en el salón de actos de la Casa de la Cultura, los martes y jueves, de 22:00 hs. a 24:00 hs. momento en el que han terminado sus obligaciones laborales y familiares. Durante el ensayo la directora y el subdirector se alternan en el estudio de las obras con las voces masculinas y las femeninas, posteriormente montan las obras en conjunto; para reforzar el aprendizaje se facilita a los cantores la grabación de las obras por voces separadas. El coro se autofinancia gracias a las cuotas de sus componentes y las actuaciones. La gestión de la agrupación es realizada por la directora y el presidente, aunque cuando las circunstancias lo requieren, se nombran cargos ocasionales y delegan funciones en ellos.
- **Actuaciones y repertorio coral:** La Coral Polifónica cuenta con un amplio repertorio de obras a cuatro voces mixtas, que se aproxima a ciento cincuenta partituras de variados géneros y estilos: música religiosa y profana, obras de polifonía de los siglos XV, XVI, XVII, villancicos, habaneras, etc.

Entre otras actuaciones, ha participado en el Encuentro con la Coral Coyantina Valderense y en 1998 en las “Muestra de Corales Leonesas” celebradas en Bembibre, Mansilla de las Mulas, San Andres del Rabanedo y Astorga; en el Circuito “Música para la Navidad” de la Excma. Diputación de León; en la Muestra Coral del Ayuntamiento de Valdepolo y en el Otoño Coral de La Bañeza. Fuera de la provincia acudió al Encuentro de “Las siete Polas” en Pola de Lena, Pola de Gordón y el Día Coral de Aller en Moreda de Aller, ambas en Asturias. También ha participado en el XLVI Certamen

---

<sup>24</sup> [www.ayto-lapoladegordon.es/musica/](http://www.ayto-lapoladegordon.es/musica/); [www.coralcenes.blogspot.com.es](http://www.coralcenes.blogspot.com.es)

Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja (Alicante); Encuentro de Polifonías en Cuellar (Segovia); XV Ciclo Coral Cervera de Pisuerga; II Certamen Coral Nacional Villa de Boal; Encuentro Coral de los Pueblos Mineros (Mieres, 2002); XII Semana Cultural en el Centro Leonés en Valladolid y en el XVII Memorial Ángel Barja, entre otros acontecimientos.

La Coral Aguasblancas ha creado su propio certamen polifónico, denominado “Encuentro Coral Villa de la Pola de Gordón” y que se celebra anualmente, convocando en cada edición a otros tres coros, de los que al menos uno de ellos, intentan que provenga de fuera de la provincia.

### **3.2.3. Coro Santa Bárbara (Villablino).**

Este coro surgió de un grupo de amigos aficionados a la música que con motivo de hacer las celebraciones litúrgicas más solemnes, decidieron unirse para cantar, siendo su primera actuación el día de Corpus de 1982. Poco a poco fue logrando solidez y aumentando el número de sus componentes. Desde su constitución, ha desarrollado una interesante labor de difusión del canto coral en el Valle de Laciana fundamentalmente y colaboran activamente en todos los actos religiosos y culturales realizados por el Ayuntamiento y por la parroquia de Santa Bárbara, de quien tomaron el nombre.

- Directora y gestión: su directora, desde el inicio del coro, es D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> del Mar García Tablado, profesora de Lenguaje Musical, Acordeón y Coro en la Escuela Municipal de Música de Villablino y ejerce como organista de la Parroquia de Santa Bárbara. También es autora de varias obras religiosas, otras dedicadas a los mineros del Valle y de un Himno a Laciana. La gestión del coro está realizada por la Junta Directiva, que cuenta con los cargos de presidente, secretario, tesorero y tres vocales.
- Componentes y ensayos: en la actualidad se trata de un coro mixto compuesto por una treintena de componentes que realizan sus ensayos en las dependencias de la Iglesia de Santa Bárbara, siendo la directora la encargada

de enseñar las canciones a cada cuerda. Pretenden desarrollar y difundir el canto coral en el Valle de Laciana y fuera de él, así como mantener y superar el nivel musical del coro, ampliando su repertorio musical en lo posible. Para ello ensayan dos días a la semana: los lunes, de 22:00 hs. a 23:00 hs. con una cuerda y de 23:00 hs. a 24:00 hs., con otra cuerda; los miércoles conjuntan de 22:00 hs. Adoptaron este horario –según afirmó su directora en nuestra entrevista– para facilitar la asistencia de aquellos miembros que tienen que compaginar el trabajo con las obligaciones familiares; de esta manera, no sólo dedican a la música su tiempo de ocio, sino su tiempo de descanso. Si tenemos en cuenta las bajas temperaturas que se alcanzan en esta comarca durante gran parte del año, nos da un ejemplo de la altruista y sacrificada dedicación de sus componentes.

- **Relación con las Instituciones, recursos y financiación:** la Coral Santa Bárbara realiza su actividad mediante recursos propios, autofinanciándose, aunque está apoyada tanto por la Parroquia, que les cede un lugar para los ensayos y el Ayuntamiento de Villablino, como por la propia población. Así pues, la Parroquia de Santa Bárbara dispone de un órgano adquirido por el pueblo, con la compra simbólica de sus teclas por parte de los ciudadanos, siendo la Coral la promotora de esta idea y su principal gestora.
- **Actuaciones y repertorio musical:** Se puede decir que tras unos años casi sin actividad (desde 1984 a 1997), ésta se ha visto incrementada gradualmente desde el año 2005, realizando a partir de este momento una decena de actuaciones anuales. Su acción musical se centra, en primer lugar, en el acompañamiento de las celebraciones religiosas de la parroquia y en los actos sociales de la localidad de Villablino, pues su presencia es requerida para homenajes, conmemoraciones y todo tipo de actos sociales. También ha actuado en otros puntos de la región fundamentalmente y fuera de ella. Entre los acontecimientos más significativos se encuentra su participación en el III Encuentro Coral “Villa de Fabero” (2003); XIII Concurso y Muestra del Folklore “Ciudad de Oviedo”; Concierto en Suances

(Cantabria); Semana Cultural de la Robla (2005); Encuentro Coral de los Pueblos Mineros en Mieres (Asturias, 2006). Habitualmente participan en la Otoñada Cultural de Villablino y ofrece sus conciertos en torno a la celebración de Navidad y Semana Santa. En el año 2007 celebró su veinticinco aniversario con un concierto de Navidad en la Iglesia de Santa Bárbara, donde el Ayuntamiento de Villablino les entregó una placa conmemorativa por este motivo.

El repertorio está compuesto en su mayoría por música religiosa, obras frecuentes en los programas corales tanto de compositores clásicos (Haendel, Mozart, Victoria, etc.) así como de compositores contemporáneos (Elizalde, Erdozain) y de la propia directora. Presentan además un repertorio profano variado en el que figuran canciones populares armonizadas por Pastrana, Barja, Elizalde, y villancicos.

### **3.3. El Bierzo.**

Se distinguen físicamente tres zonas: Bierzo bajo, Bierzo alto y borde montañoso. Este último ejerce de barrera física y climática sobre el valle berciano, que posee unas características climáticas específicas. El paisaje ofrece una sorprendente combinación que hace posible y aúna la vida moderna y la tradicional. Existe un bierzo arcaico que continúa aferrado a su propia tradición, a su historia de subsistencia. Joyas del arte y tradiciones heredadas, que combinan las dificultades de sus pobladores con los blasones de las casas solariegas.

La minería del carbón, actualmente en reconversión por no decir que en proceso de extinción, ha influido enormemente en la economía y en las formas de vida de la comarca. Ponferrada, capital de la zona, es una ciudad que crece y se moderniza.. A su lado, asentadas a orillas de sus ríos, han progresado otras poblaciones bajo el influjo de la actividad minera, como Bembibre, capital del Bierzo Alto o Cacabelos, centro vitivinícola del Bierzo, donde la industria agroalimentaria es una alternativa importante para el desarrollo económico. Villafranca del Bierzo marca un hito histórico

del Camino Francés, convertida en un turístico centro de servicios y un referente artístico y cultural (García, 2000).

En Ponferrada, además de las otras escuelas de música que existen en la ciudad, el Conservatorio Profesional Cristóbal Halffter es el centro motor de actividades musicales de la comarca; amplió sus instalaciones<sup>25</sup> y celebró en el año 2011 su XXV aniversario. Aunque la ciudad cuenta con Banda de Música, su deseo es poder formar una orquesta sinfónica<sup>26</sup>. El Instituto de Estudios Bercianos, mediante su Sección de Música y con el patrocinio de la Excma. Diputación Provincial de León, promueve y convoca, ininterrumpidamente desde 1980, el Concurso de composición de obras para órgano Cristóbal Halffter<sup>27</sup>. Las poblaciones de Villafranca del Bierzo, Bembibre y Fabero también cuentan con escuelas de música y agrupaciones instrumentales.

### **3.3.1. Coral Solera Berciana (Ponferrada).**

Es un coro de gran tradición artística en la comarca berciana, así como en la Comunidad Castellano-Leonesa. Su origen data de 1972 cuando doce amigos y aficionados a la música popular ganaron el concurso de Canción Berciana<sup>28</sup> y su principal objetivo, además de la práctica del canto coral, es la difusión del folklore de la zona a todos los lugares donde se requiera su presencia.

- Directores y componentes: su primer director fue D. Faustino Martínez al que la comarca homenajeó el pasado enero de 2014<sup>29</sup> hasta que en el año 1984 le sucedió D. Francisco Quindós y en 1987 tomó la dirección D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Teresa Portela Insunza, profesora de música de la Escuela de Música de Ponferrada.
- Ensayos y recursos: cuenta con cincuenta componentes, aproximadamente, entre las cuatro cuerdas. La gestión del coro está en manos de su Junta

---

<sup>25</sup> Fernández (2008, 10 julio).

<sup>26</sup> Pinos (2011, 12 julio).

<sup>27</sup> [www.ieb.org.es](http://www.ieb.org.es)

<sup>28</sup> Fernández (2002, 26 agosto).

<sup>29</sup> Macías (2014, 12 enero).

Directiva, compuesta por los cargos de presidente, vicepresidente, tesorero, secretario y dos vocales. La asociación disfruta de un local propio, donde radica su domicilio social, disponiendo de mobiliario y otros recursos como ordenador, impresora-fotocopiadora y material de archivo musical. Allí realizan tres ensayos semanales, lunes, miércoles y viernes de una hora de duración. Se autofinancia en la mayor parte de su presupuesto, con las actuaciones que realiza. Además tiene un convenio firmado con el Ayuntamiento de Ponferrada, de renovación anual, por el que reciben una subvención económica.

- Actuaciones y repertorio musical: esta agrupación ha ofrecido numerosos conciertos tanto en la Comunidad de Castilla y León, como en Asturias, Galicia, Cantabria, Comunidad Valenciana, País Vasco, etc. También ha ofrecido conciertos fuera de España, del que se puede destacar el realizado en la sede del Parlamento Europeo en Estrasburgo y el Encuentro Internacional de Coros de Salette (Portugal).

De los también numerosos certámenes a los que ha acudido, podemos señalar su presencia en el Internacional de Habaneras y Polifonía de Torre Vieja (Alicante); Certamen de Habaneras “Ciudad de La Coruña”; Certamen Coral de Castilla y León; Encuentro Coral de Santa María de Feira (Portugal); Festival Coral en Oliveira do Barro, etc. En octubre del año 2000, la agrupación se desplazó a Roma para cantar la Misa Solemne en la Basílica de San Pedro del Vaticano, invitada por el Maestro de Capilla con motivo del Año Santo. Pero esta no es la única ocasión en la que el coro ha viajado al extranjero, pues al año siguiente, noviembre de 2001, fue invitada por la Oficina de Turismo de Viena (Austria) para ofrecer varios conciertos en la ciudad. En otoño de 2005 realizó una gira de conciertos en Portugal, actuando en distintas localidades, entre las que podemos destacar Estoril y Lisboa. En 2006, y siempre coincidiendo con el otoño-invierno, se desplazaron por Andalucía, donde realizaron una serie de conciertos, de los que se destacan como memorable para sus componentes, la Misa Solemne que cantaron en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla.



Como afirman en su currículum, su repertorio abarca los más variados estilos, desde la polifonía hasta la música contemporánea, pasando por la música popular, polifonía sacra, renacentista, etc. Han dedicado una especial atención al folklore berciano y desde 2007, la Coral pone en escena una selección de obras y de zarzuelas completas, como “La Corte del Faraón” (2008) o “La Gran Vía” (2009), son acogidas con gran afluencia de público en los teatros de la comarca y también en el Barco de Valdeorras (Orense), siendo acompañada por la Orquesta de la Escuela “Ciudad de Ponferrada”. En febrero de 2014 actuaron en el homenaje a Verdi, acompañando a la Orquesta Clásica de Vigo y los solistas Rebecca Hall (soprano) José Francisco Balestrini (tenor) y Miguel A. Martínez Montés (Baritono) en la interpretación de diferentes fragmentos de las óperas más conocidas del compositor. Además de estas obras, en el repertorio interpretado por el coro desde 1997, está representada la obra de autores de especial significación en León, como Barja, Guirao, Luaña, Halffter, Odon Alonso, Pastrana y Manzano, junto con las obras de grandes compositores como T.L. de Victoria o Mozart.

- **Discografía:** el coro ha realizado interpretaciones para las televisiones autonómica y nacional y ha grabado 5 discos LP y un CD, de repertorio popular berciano.

### **3.3.2. Coral Voces del Bierzo (Ponferrada).**

La asociación coral “Voces del Bierzo” fue fundada en 1987 por D. Ricardo Guirao Pérez, con el apoyo de ENDESA. Es un coro mixto cuyo principal objetivo es desarrollar el canto coral y darse a conocer en toda la geografía española y fuera de sus fronteras.

- **Directores, componentes y gestión:** su primer director, D. Ricardo Guirao compuso un repertorio de canciones de géneros muy variados (habaneras, tangos, chotis...) –dedicadas en su mayoría a la provincia de León y de manera especial a la comarca minera del Bierzo– y una Misa. En julio de

1998 se hizo cargo del coro D<sup>a</sup>. Cristina González-Zabaleta, profesora de música y desde octubre del año 2000, fue D. José Ramón Mansilla Álvarez, también profesor de música, quien permanecerá en el cargo durante diez años. En diciembre de 2010 fue temporalmente sustituido por D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado, hasta que en junio de 2013, José Ramón Mansilla retomó nuevamente la dirección del coro.

Esta agrupación está compuesta por cuarenta y cinco voces mixtas aproximadamente. Cuentan con una Junta Directiva, formada por los cargos de presidente, secretario, tesorero y dos vocales.

- Ensayos, recursos y financiación: el coro realiza dos ensayos semanales de hora y media de duración, que se llevan a cabo en las instalaciones del Colegio Peñalba de Ponferrada. La única ayuda que esta agrupación tiene es la que les propicia ENDESA, aunque participan en todos los eventos que tanto la Junta de Castilla y León como la Diputación de León les indican. Está afiliado a la Federación de Corales de Castilla y León.
- Actuaciones y repertorio musical: desde su fundación, la coral Voces del Bierzo ha celebrado numerosos conciertos en diversas localidades: Madrid, Zaragoza, Santander, Tudela de Duero (Valladolid), Carrión de los Condes (Palencia), León, A Coruña, A Capela (Lugo) y As Pontes de García Rodríguez (A Coruña). Ha participado en el Certamen Internacional de Habaneras de Torrevieja (Alicante); en el III Encuentro de Corales de Laguna de Duero (Valladolid); en la Muestra en Corales Leonesas (organizada por la Diputación de León); inauguración del Certamen de la Canción Marinera de Laxe (A Coruña); II Certamen Internacional de Habaneras y Canción Marinera de Cudillero (Asturias); y el de Habaneras de San Vicente de la Barquera (Cantabria) en el año 2004, donde ganaron el premio a la Mejor Interpretación Barquereña. En ese mismo año fue seleccionado para participar en el Homenaje al Minero de Mieres (Asturias). También participó en el I Certamen organizado por la Comunidad de Castilla y León (Segovia 2005); en el de Habaneras de Monforte de Lemos

(2006); y en el VI Certamen Musical del Maestro Barrasa en Valladolid (2006) donde obtuvo el 3º premio<sup>30</sup>. También ha tenido la oportunidad de cantar la Misa de Peregrinos en la Catedral de Santiago de Compostela y en los actos realizados en Astorga con motivo de la exposición “Las Edades del Hombre”.

- El repertorio de este coro presenta gran variedad. En él figuran obras sacras de Guerrero, Victoria, Haendel, Cancionero de Palacio, así como habaneras, villancicos, y canción popular. Gran parte de las obras interpretadas habitualmente por este coro están compuestas por Guirao, su primer director.
- Discografía: en la primera época, bajo la dirección de Guirao se grabó un disco con dieciséis canciones de diferentes estilos.

### **3.3.3. Coral Flores del Sil (Ponferrada).**

La agrupación coral “Flores del Sil” nace en el barrio de Ponferrada del que toma el nombre: Flores del Sil. Al principio estuvo formado por personas que pertenecían al barrio únicamente, pero con posterioridad se fueron incorporando miembros de otras puntos de la ciudad<sup>31</sup>.

- Directores: su fundador y primer director fue el profesor D. Ángel Pérez Rodríguez (de marzo de 1994 a agosto de 1996). En septiembre de ese mismo año se hizo cargo del coro D<sup>a</sup> Sonia Fernández Delgado, profesora titular del Conservatorio “Cristobal Halffter”, hasta que tomó la dirección D. Fernando López Blanco (2002-2003), profesor del Conservatorio Superior de Oviedo. A continuación fue D<sup>a</sup> Elena Fernández Delgado, también profesora de música quien tomó las riendas de la agrupación, para dejar paso en 2004 a D<sup>a</sup>. Noelia Pastor Girón, profesora de piano que realizó sus estudios en el Conservatorio Cristobal Halffter de Ponferrada y en el

---

<sup>30</sup> Diario de León (2006, 15 noviembre).

<sup>31</sup> [Coralfloresdelsil.blogspot.com.es](http://Coralfloresdelsil.blogspot.com.es); [www.corofloresdelsil.en.eresmas.com](http://www.corofloresdelsil.en.eresmas.com)

Conservatorio de Ferrol; posee estudios de Grado Superior de Armonía y ha recibido clases de canto, dirección de coro y orquesta en la Fundación Mozart de la Universidad Complutense de Madrid. Sigue ampliando su formación asistiendo a las clases de prestigiosos profesores y realizando cursos de educación auditiva, técnica e interpretación pianística sobre Haydn y Mozart, Técnica Vocal y Dirección de Coro. Compagina la dirección de la Coral Flores del Sil con su actividad docente en la Escuela de Música de Ponferrada y con la interpretación pianística formando parte del Cuarteto de Música de Cámara en la ciudad de León y de un Trío en la Ciudad de Ponferrada.

- Actuaciones y repertorio musical: el coro colabora en todos los actos festivos, homenajes, fiestas religiosas o celebraciones sociales en las que se solicite su actuación. Son tradicionales los conciertos ofrecidos en las Fiestas de la Encina, Santa Cecilia, Navidad, Concierto Sacro y las Fiestas del barrio de Flores del Sil. En varias ocasiones ha participado en el Festival de ConserARTE del Conservatorio Musical “Cristobal Halffter”, así como es frecuente su intervención en conciertos-intercambio con corales de todo el territorio español, lo que les da la oportunidad de conocer a los compañeros de numerosas localidades. Participan también en las Muestras Leonesas de Música Polifónica que organiza la Diputación Provincial.

Acudió al I Certamen Internacional de Habaneras y Canción Marinera “Añoranzas en Cudillero” de Asturias en 2001. En 2005 fueron galardonados en el LVIII Festival del Botillo de la Casa de León en Madrid, representando a las artes y la cultura de la comarca del Bierzo. En los últimos años ha visitado Bragança (Portugal), Vitoria, Burgos, Pamplona, Foz (Lugo), Vigo, así como Pontedeume y Carballo en A Coruña. También ha colaborado con el grupo de música sefardí Sirma en la promoción de su último disco y participó con él en el X aniversario del Teatro Bergidum junto con el cantante leonés Amancio Prada.

- El repertorio musical, como en otros coros, es amplio e incluye obras de todos los estilos que sean adecuadas para su interpretación en los conciertos

y actuaciones que habitualmente les solicitan, conteniendo música de navidad, renacimiento y música popular, además de las obras del folklore berciano. Ha celebrado su XX aniversario con un concierto en la iglesia parroquial en el que han hecho un recorrido por su repertorio de estos años<sup>32</sup>. Desde 2001 organiza anualmente la Muestra Polifónica Coral “Ciudad de Ponferrada”.

- Discografía: Con ocasión de la conmemoración del centenario de la coronación de la Virgen de la Encina grabó un Cd con vísperas religiosas.

#### **3.3.4. Coro “En Femenino Plural” (Ponferrada).**

Esta agrupación de voces femeninas, como su nombre indica, comienza su andadura en septiembre del año 2009, integrado por unas veinte voces de edades variadas procedentes de Astorga, La Bañeza, Bembibre, Ponferrada, León y Villablino, bajo la dirección de D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado. Es una propuesta en la que cristalizaron muchas búsquedas e inquietudes de mujeres aficionadas al canto coral, procedentes de diferentes lugares del Bierzo. Este proyecto surge como respuesta a la necesidad de generar un nuevo espacio cultural que facilite la ampliación de la actividad coral en Ponferrada, a través de la búsqueda de nuevos repertorios que abarquen todas las épocas y estilos, difundiendo obras musicales compuestas específicamente para voces iguales.

Ensayan de forma intensiva durante el fin de semana, sábados o domingos en un local cedido por el Ayuntamiento de Ponferrada; habitualmente conjuntan directamente las voces aunque excepcionalmente pueden trabajar por cuerdas.

Se autofinancian con las actuaciones que realizan; cuando elaboran un proyecto, buscan los patrocinadores que aporten el soporte económico que necesitan para realizarlo y si existe un remanente, se emplea en la formación vocal de sus componentes.

---

<sup>32</sup> Diario de León (2014, 24 abril).

El grupo ha realizado varios conciertos en Ponferrada, para la Obra Social de Caja España: VI Muestra de Corales Villa de Bembibre; Ciclo Corteza de Encina (2010); X Muestra Coral Quintana de Rueda; Concierto con motivo de la celebración de la Mujer Trabajadora en el Teatro Bergidum de Ponferrada; Otoño Coral de la Bañeza y también ha participado en el ciclo de Música en Navidad, organizado por el Instituto Leonés de Cultura.

### **3.3.5 Coral Polifónica Bembibreense (Bembibre).**

La Coral Bembibreense nace en abril de 1993, en la Villa de la que lleva el nombre, por iniciativa de un grupo de habitantes. Se trata de un coro mixto formado por 40 miembros.

- Directores y gestión: desde su inicio estuvo dirigida por D. Luis Olano, párroco de San Román de Bembibre, gran amante e impulsor de la música en el municipio de Bembibre, ya fallecido. Diez años después tomó la dirección D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado, hasta que en junio de 2012 le sucedió D. Alfonso Mantecón.
- Ensayos, financiación y recurso: los ensayos de este grupo tienen lugar en las instalaciones del Teatro Benevivere de Bembibre. Se autofinancian con las actuaciones que realizan, aunque también reciben ayudas del Instituto Leonés de Cultura y de su Ayuntamiento, que colabora activamente en diferentes actividades, sobre todo con el Festival de Coros Villa de Bembibre, sufragando gran parte de los gastos ocasionados.
- Actuaciones y repertorio musical: su repertorio abarca la Polifonía Sacra y Renacentista, canciones populares de todas las regiones españolas, habaneras, villancicos, etc. Desde su creación ha ofrecido gran número de conciertos por toda la provincia de León y fuera de ella, destacando una grabación para TVE y otra para la Televisión de Galicia, así como su participación de las Muestras Corales Leonesas, cuya segunda edición se celebró en Bembibre. En el año 2007 se desplazó a Sevilla a fin de ofrecer

un concierto en los Reales Alcázares y participar junto al Ayuntamiento de Bembibre en los actos de X Festival del Botillo de Sevilla.

Este coro, por su cercanía con las tierras Gallegas y Asturianas, ha intervenido en distintos certámenes realizados en algunas de sus provincias, destacando su intervención en el “Día de las Letras Gallegas” en el municipio de Padrón; la Muestra de Corales en Avilés y el Certamen de Corales de los Valles Mineros en Mieres (ambos en Asturias); además de su participación en eventos musicales organizados por los distintos organismos locales, provinciales y autonómicos. También organizan desde 2005, la Muestra de Corales “Villa de Bembibre” que surge como homenaje a la figura de Olano, primer director de la Coral<sup>33</sup>.

### **3.3.6. Coral Faberense (Fabero).**

Al igual que otros coros, la Coral Faberense surge en Fabero en el año 1998, gracias a la iniciativa de un grupo de personas con inquietudes musicales. Los comienzos estuvieron llenos de ilusión y de dificultades pues sus componentes no poseían conocimientos musicales; sin embargo se fueron sorteando los obstáculos gracias al esfuerzo común y al excelente trabajo realizado por el profesor D. Ángel Pérez Rodríguez, primer director de la coral, que lo fue hasta el año 2002, momento en que se hizo cargo D. José Albitto Ferraz, también profesor de música.

- Componentes, ensayos y recursos: en la actualidad, la Coral Faberense está formada por treinta voces mixtas, procedentes de Fabero y las localidades vecinas. Se gestionan a través de la representación de su presidente con la colaboración de dos miembros más de la agrupación. Realizan sus ensayos dos días a la semana, normalmente lunes y miércoles, de 21:00 a 22:30 hs, en la Casa de la Cultura, cedida por el Ayuntamiento de Fabero para su uso. En cada sesión se realiza un calentamiento, un breve trabajo por cuerdas y un ensayo general.

---

<sup>33</sup> Diario de León (2005, 24 mayo).

Además del patrocinio del Ayuntamiento, con el que mantienen un convenio, reciben ocasionalmente ayuda del Instituto Leonés de Cultura, y se autofinancian con la cuota abonada mensualmente por sus miembros, lo que constituyen el principal y casi único aporte económico.

- Actuaciones y repertorio musical: la Coral Faberense desarrolla su actividad primordial en el Bierzo, actuando en los principales eventos del municipio – junto con los anuales conciertos navideños y de Semana Santa–, y las localidades vecinas. Participa en encuentros corales dentro de la provincia, como en la III Muestra Coral Leonesa celebrada en Mansilla de las Mulas y la IV en Astorga (2001); Concierto de Música Gregoriana en el Monasterio de San Andrés, de Vega de Espinareda (2002); II Encuentro Coral en la Romería de San Froilan, Virgen del Camino (2005); III Muestra de Corales en Bembibre (2007) y VII Muestra Coral del Ayuntamiento de Valdepolo (2007).

También ha tenido presencia en las Comunidades Autónomas vecinas, como la asturiana, actuando en el V Encuentro con la Música en el Entrego (2001); Encuentro La Mina Canta Unida de Mieres (2005); Concierto navideño en la ciudad de Oviedo (2007). Dentro de la Comunidad Gallega intervinieron en el XXXIV Festival de Santa Cecilia de Ribadavia (2002); Temporada de Música de Narón (2003); II Festival de Panxoliñas en A Rúa; y I Certame de Corais de A Oliveira del Monte Branco (2007).

Por otra parte y gracias a la iniciativa de esta coral, se realiza cada año el Encuentro de Corales Villa de Fabero, constituyendo éste desde el año 2000, uno de los eventos más significativos para el coro y para la propia villa.

El repertorio musical está integrado por medio centenar de obras, que comprende villancicos tradicionales, obras religiosas para la liturgia y una parte variada de obras para concierto, entre las que encontramos obras de los directores leoneses Ángel Pérez, Ricardo Guirao y Sonia Fernández Delgado.



### **3.4. La Cabrera.**

La comarca de la Cabrera no se encuentra coralmente representada en este estudio. Si bien su superficie es semejante a la de otras zonas como el Páramo, la Ribera o Esla-Campos, su orografía es muy complicada. Se trata de un terreno muy montañoso, con bruscos contrastes entre las altas cumbres y los más profundos valles de la provincia. Son suficientemente conocidas las duras condiciones de vida que sus habitantes han soportado hasta un pasado no muy lejano, pues el cabrero ha vivido tradicionalmente de una modesta economía basada en la agricultura y ganadería. La explotación de pizarra ha transformado el horizonte económico en algunas zonas, ya que atesora una riqueza potencial no explotada por falta de iniciativas. Todo ello da como resultado la concentración de sus habitantes en cinco municipios únicamente –en los que pervive una riquísima cultura popular– así como su progresiva despoblación en favor de otras comarcas. No nos consta en esta comarca la existencia de escuela de música ni de una agrupación coral con características semejantes a las aquí recogidas.

### **3.5. Tierra de La Bañeza.**

La montaña suroccidental leonesa desciende hacia la segunda de las grandes fisonomías geográficas que componen el paisaje provincial: las riberas. En este caso desde las estribaciones de las sierras del Teleno y de Cabrera hacia la ribera del Órbigo, con sus valles y fértiles vegas que conducen a tres subcomarcas con entidad propia: Valduerna, Valjamuz y Valdería.

La ciudad de la Bañeza es en la actualidad, como a lo largo de su historia, un centro comarcal con relevancia provincial y regional, gracias a su situación estratégica y privilegiada en la cabecera de la vega del Órbigo. Las comunicaciones han contribuido a su auge y formado parte de su funcionamiento económico y urbano. Pero su consolidación se ha debido en todo momento a la propia comarca que la ha convertido en centro administrativo y de servicios, que ha sabido evolucionar desde las antiguas ferias y mercados a la importante industria de transformación de productos de campo, así como ha desarrollado la vida social y cultural de la comarca (García, 2000).

La base de la economía de esta tierra es la agricultura de secano y de regadío para la que ha contado con excepcionales condiciones. Este fértil paisaje de vega y de ribera es fruto de la gran dedicación que la población campesina pone a su labor, modernizándola con técnicas agrícolas, selección de cultivos y avance del sistema de regadío. La Escuela Municipal de Música lleva el nombre “Odón Alonso Ordás”, gran impulsor de la música en la villa.

### **3.5.1. Coral del Milenario de San Salvador (La Bañeza).**

La Coral del Milenario de San Salvador de la Bañeza, fue fundada en 1985 por su primer director D. García San Román, párroco de la iglesia de la que tomaron su nombre, de la mano de Mario Núñez, Conrado Blanco, Rogelio García y Arturo Cabo, con motivo de acompañar los actos religiosos más importantes de la parroquia. Con el tiempo y la práctica se animaron a ampliar el repertorio y a participar en diferentes encuentros corales, siendo el disfrute de estas vivencias lo que les impulsó a tomar el camino que actualmente tiene: vivir la música coral plenamente con todo lo que conlleva, ensayos, actuaciones, viajes, etc.

Entre los objetivos marcados por esta agrupación se encuentra el de promocionar su ciudad, sus costumbres, su cultura tradicional –incluida la musical– y la forma de ser de sus gentes, fuera de los límites de la comarca. Dentro de ella, también intentan participar activamente en la vida social y cultural de la ciudad, promoviendo y organizando actividades relacionadas con la música coral. Musicalmente se proponen divulgar la música coral, rescatar piezas del folklore leonés, de otras provincias y extranjeras<sup>34</sup>.

- Directores: Rogelio García San Román dirigió la Coral del Milenario desde su fundación hasta 1990, fecha en que le sucedió D. Alberto González Anta hasta 1997. Con su marcha causó una gran crisis en la coral, ya que sus miembros tomaron partido, unos a favor de su continuación y otros en contra. Con la llegada de D<sup>a</sup>. Elena González se solventó el problema en

---

<sup>34</sup> [www.coraldelmilenario.com](http://www.coraldelmilenario.com)

principio y durante los tres años que permaneció al frente de la agrupación. La estabilidad llegó definitivamente en el año 2001, con D<sup>a</sup>. Mayte Estaban Aparicio, vecina de La Bañeza y conocida por todos los cantores, con la que se inició una etapa de progreso que, a base del esfuerzo y paciencia por parte de todos los componentes, dio un nuevo impulso y llenó de ilusión al coro. En diciembre de 2011 se incorporó como nuevo director del coro, D. Jairo del Río.

- Componentes y ensayos: la Coral del Milenario es un coro mixto, integrado por 40 componentes aproximadamente. Tiene su sede en el local del Hogar del Jubilado, donde ensayan en un salón de baile, amplio y remodelado que comparten con otras actividades. También utilizan otros dos espacios pequeños donde pueden guardar sus trofeos y recuerdos, así como el material de archivo, partituras y libros, además de un teclado y un piano.

Los ensayos se realizan en la sede, los martes y jueves, en horario de 20:30 hs. a 22:00 hs. En la fase preparatoria de una obra, cuando resulta especialmente difícil para los coristas o si algún pasaje presenta problemas, por ejemplo, de afinación, se ensaya con cada cuerda por separado, alternando horas o días de ensayo. Cuando se está preparando los conciertos o se acerca la fecha de su celebración, es frecuente ampliar los ensayos a los viernes y sábados. Dentro de cada cuerda cuentan con un par de personas que controlan al resto de sus compañeros y les ayudan al aprendizaje de la partitura, así como a efectuar la corrección de afinación o ritmo.

- Gestión y financiación: el coro se gestiona mediante una Junta Directiva que tiene los cargos de presidente, vicepresidente-historiador, secretario, vicesecretario, tesorero y tres vocales. Se financia con las cuotas que abonan los componentes, así como con los conciertos y otras actuaciones (bodas y misas) remuneradas. El Ayuntamiento de la Bañeza colabora con el mantenimiento del coro mediante una subvención anual y recibe ayudas, de forma ocasional, procedentes del Instituto Leonés de Cultura. Con el fin de atraer otros ingresos, organizan diversas actividades, como la venta de

participaciones de lotería navideña, edición de la revista “Otoño Coral” y también reciben algún donativo puntual.

- Actuaciones y repertorio musical: a lo largo de su historia ha participado en numerosos encuentros, muestras corales y homenajes a maestros de la música coral como Emiliano Antón y Odón Alonso. Ha participado en los encuentros corales de FECOCAL, en dos ocasiones acompañó la Misa del Peregrino en Santiago de Compostela, colaboró en “El día del Señor” de TVE; en la Misa que se celebró con ocasión de la visita de S.A.R. la Infanta Cristina a la Bañeza, y ha cantado ante el Nuncio de S.S. El Papa. También ha colaborado en numerosos intercambios con corales de toda Castilla y León, País Vasco, Barcelona, Asturias, Cantabria, Galicia, Navarra y Extremadura y además con las corales portuguesas de Santa María da Feira, Guarda y el Coro da Radio Renascença de Lisboa. Sus componentes han participado en dos encuentros internacionales junto con la Coral Excelsior de Astorga, el primero en Austria y el segundo en Argentina. Además de estas actuaciones que señalamos como más significativas, no dejan de colaborar con los acontecimientos sociales y culturales de su localidad. Especial trascendencia tiene para la ciudad de la Bañeza, el ciclo de conciertos que anualmente organiza la coral bajo el nombre de “Otoño Coral”, debido a que se celebra todos los sábados del mes de noviembre y en el que participan corales venidas de diversos puntos de España. En el año 2007, la Cofradía de San Antonio Abad de la ciudad concedió el premio San Antón a la Divulgación de la ciudad de La Bañeza, a la Coral del Milenario y a la labor que desempeña de difusión de la cultura musical en general y de la comarca en particular.

En su repertorio figura un centenar de partituras religiosas, compuestas por autores de diferentes épocas y de Tomás L. de Victoria, así como otras doscientas obras profanas, tanto populares leonesas –de Pastrana, Barja, Odón Alonso y Magdaleno entre otros autores– así como de otras provincias y países. Interpretan además, obras de los Cancioneros del Renacimiento español y obra contemporánea, de Busto, Dante Andreo, etc.

### **3.6. Tierra de Astorga.**

La Tierra de Astorga es un territorio de transición entre la montaña y la meseta leonesa en el que se suaviza el relieve de las montañas, adquiriendo el paisaje un aspecto más monótono, aunque no exento de contrastes entre sus sierras, las vegas de los ríos y los pastizales. Astorga, capital de la maragatería, pasó de ser el lugar elegido por Roma para ser el punto de control del noroeste de la minería del oro (donde confluían nueve vías o calzadas romanas en el siglo I), a ensombrecerse en la Edad Media. Fue reavivada con el auge del Camino Francés a Compostela y situada a la cabeza de una diócesis extensa y poderosa. Puerta de viajeros y mercancías entre Galicia y la Meseta y centro de concentración de la trashumancia, canalizó la prestigiosa arriería de la zona. En los últimos tiempos su importancia ha menguado debido a circunstancias administrativas y políticas (García, 2000).

El pueblo maragato, poseedor de una cultura singular y ancestral, ha sabido transformar su tradición en una modesta industria textil, que encuentra su eje en Val de San Lorenzo. Astorga cuenta con una larga tradición musical y cuna de músicos como Venancio Blanco, Mateo Blanco del Río, Ángel Julián, Pedro Blanco o Evaristo Fernández Blanco. La música adquiere gran importancia en la vida de la ciudad, así como la educación musical: la Catedral, la Escuela Municipal de Música, el Conservatorio Profesional de Música, su centenaria Banda de Música y los Grupos de Tambores y Cornetas, Banda de Gaitas, etc. El Curso Internacional de Música Ciudad de Astorga, se inició en 1993, a iniciativa del profesor Segura Alemany, es organizado por el Ayuntamiento de la ciudad a través de la Escuela Municipal de Música con la colaboración del Conservatorio Profesional de Música.<sup>35</sup>

Desde 2010 se celebra en la ciudad el Festival Reino de León, organizado por el Ayuntamiento de Astorga, el Cabildo Catedralicio, el Seminario Mayor y la Diputación Provincial de León, a través del Instituto Leonés de Cultura y un concurso de composición de música coral.

---

<sup>35</sup> [www.cursomusicastorga.es](http://www.cursomusicastorga.es)

### 3.6.1. Coral “Ciudad de Astorga Excelsior” (Astorga).

Los antecedentes de esta coral parten de la celebración de la novena de las Candelas de la Parroquia de San Pedro de Rectivia de Astorga, donde un grupo de mujeres cantaban a dos voces. En la fiesta de San Pedro de esta parroquia y en el año 1980 se cantó la Misa “*Te Deum laudamos*” de Perosi, siendo acompañados al órgano por D. José María Álvarez. Cinco hermanos holandeses aceptan generosamente formar parte de las voces graves necesarias para formar un coro mixto. En la Navidad de 1980, se presentó ya la nueva coral, interpretando dos villancicos: Ro, mi niño, ro y Dadme albricias. Desde entonces y hasta el momento actual, la coral ha desarrollado una intensa actividad, impensable en el momento de su constitución, destacando su labor pedagógica, cultural y social dentro de la localidad y también su difusión del nombre de Astorga por el ámbito nacional e internacional<sup>36</sup>.

Entre sus objetivos se encuentra el facilitar las relaciones interpersonales por medio del canto en común, sobre la base del respeto y la tolerancia. Musicalmente, se proponen formar a sus componentes en el solfeo y técnicas de canto; celebrar conciertos y participar en la difusión de la música coral sacra y popular, especialmente la referente al Archivo de la Catedral de Astorga. Debemos dejar un espacio para el recuerdo de la “Escolanía Virgen de las Candelas” ya desaparecida, que supuso una verdadera cantera de voces para la Coral Excelsior.

- Directores: su primer director y fundador fue D. Ángel Pérez Rodríguez, profesional de piano, profesor de música y organista de la S.I. Catedral de Astorga, al que sucedió D<sup>a</sup> Milagros Alonso Cepedano, y posteriormente, ya en 2004, D. Luis Miguel Abello Blanco, entonces joven Profesor Superior de Piano y de Música de Cámara por el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y licenciado en Dirección de Orquesta y de Coro en la Universität für Musik (KUG) de Graz (Austria). Ha dirigido en este país, entre otras, la Sinfonietta Orchestra, la Orquesta de Cámara de la Universidad de Graz, la Sinfonisches Bläserorchester des KUG, además del Coro Mondo Musicale de la G.V. Peggau-Deutschfeistrits. En Hungría, ha

---

<sup>36</sup> [www.coralciudaddeastorga.es](http://www.coralciudaddeastorga.es)

dirigido diversos seminarios con la orquesta filarmónica de Győr y en España, la orquesta sinfónica Ciudad de León Odón Alonso y la Orquesta Sinfónica de Extremadura. En febrero de 2010 retoma D<sup>a</sup>. Milagros Alonso Cepedano la dirección del coro.

- Componentes y Ensayos: actualmente la coral se compone de unas cuarenta personas aproximadamente. Ensayan en las dependencias de la Escuela Municipal de Música de Astorga, normalmente los miércoles y jueves, de 20:20 hs a 22:00 hs., por voces separadas o en conjunto, dependiendo de la dificultad de las obras.
- Gestión y financiación: tienen una buena relación con el Ayuntamiento de Astorga, con el Cabildo Catedralicio y otras asociaciones de la ciudad, destacando la Junta Profomento de la Semana Santa de Astorga y la Asociación de Amigos de la Catedral de Astorga. Se autofinancian por medio de los ingresos obtenidos en diferentes oficios religiosos y por los conciertos solicitados y remunerados. Por su parte el Ayuntamiento de Astorga les ayuda con una pequeña cantidad semestral.
- Actuaciones y repertorio musical: a lo largo de su existencia, la Coral del Milenario ha ofrecido gran cantidad de conciertos en Astorga, en todo el territorio provincial y en la Comunidad Castellano-leonesa; así como ha mantenido intercambios con otras agrupaciones corales fuera del ámbito comunitario, en Rota (Cádiz); Betanzos (A Coruña); Tres Cantos (Madrid); Avilés, Pola de Laviana y Pravia (Asturias); y Cáceres. En 1996 estrena en la Catedral de Astorga junto con la Escolanía Antonio Valbuena y la orquesta Ciudad de León el “Oratorio de Pascua” compuesta por José M<sup>a</sup> Álvarez. Fuera del territorio nacional, conviene destacar sus actuaciones en París (Francia), Roma (Italia), Maastricht, Viena y Salzburgo (Austria) y Moissac. También participó en el verano de 2006, en un encuentro internacional en Argentina.

Para la coral, los proyectos más importantes en el ámbito de la educación coral y de ampliación de repertorio, es la organización de los “Cursos Talleres de Interpretación Coral Argentina”, abiertos a todos los interesados

por la música coral de la ciudad y de las poblaciones próximas. Estos cursos que han tenido gran aceptación, se comenzaron a organizar por la coral en mayo de 2007 y cuentan con la colaboración de la Coral del Milenario de La Bañeza, con quien les une una estrecha relación.

El listado de obras interpretadas por la Coral Excelsior está dividido en Polifonía Religiosa, unas ciento cincuenta obras de diversos compositores y épocas, Canto gregoriano, Arcadelt, Bach, Bardos, Bruckner, di Lasso, Händel, Lotti, Mozart, Muelas, Perosi, Rimski Korsakov, Victoria, Vivaldi, etc., junto con compositores leoneses como Eduardo Pastrana, Ángel Pérez, etc. En un segundo apartado, otras casi doscientas piezas, encontramos la polifonía popular y regional, variado repertorio de obras compuestas o armonizadas por Barja, Pastrana, Pérez, Manzano, Guiridi, Celada, Villalobos, Halffter, Yagüe, etc. Un tercer apartado está dedicado a la música de navidad, entre la que podemos encontrar casi cien villancicos clásicos, de Grieg, Praetorius, anónimos del Renacimiento, Victoria, Bach y otros populares, armonizados por autores anteriormente citados.

- Encuentro coral y discografía: participa habitualmente como coral anfitriona en el Festival Coral Reino de León, que organiza desde 2011. Estrena en su cuarta edición (2013) la obra “El escudo Maragato”. Con motivo de cumplir sus veinticinco años de vida, en el año 2005, realizaron la grabación de un CD con repertorio polifónico de diferentes estilos.

### **3.7. La Ribera y el Páramo.**

En el río Órbigo se unen los ríos Omaña y Luna, cuyo caudal es regulado por el embalse de Luna, dando lugar a la comarca de la Ribera, de carácter fundamentalmente agrícola, que tuvo su mayor exponente en el cultivo de la remolacha y en la industria azucarera. El Páramo se halla enmarcado entre la ribera del Órbigo y la del Esla. Si bien lleva esta denominación, sinónimo de yermo e inhóspito, hace referencia a un pasado ya desconocido, pues se trata de una fértil comarca con cultivo de regadío y lagunas estacionales de singular valor ecológico. Veguellina de Órbigo es el punto central de la



comarca, donde se encuentra la Escuela Municipal de Música y la Banda de Música “Sones del Órbigo”. Las Escuelas de Música de Astorga, La Bañeza y Veguellina crearon en el año 2012 la asociación de Escuelas de Música de León, trabajando coordinadamente.

### **3.7.1. Coral Órbigo (Veguellina de Órbigo).**

La Coral Órbigo surge en 1992 con el propósito por parte de sus miembros, de cantar a varias voces y sentir las emociones que transmite la música coral. También buscan la difusión y el fomento de la afición musical entre sus componentes y en la localidad que les acoge.

- Directores: su fundador y primer director fue D. Juan Manuel Alonso Dueñas, seguido de D<sup>a</sup>. Milagros Alonso Cepedano, D. Romualdo Barrera Garzón y D<sup>a</sup>. Raquel Pérez Martínez. Posteriormente se hizo cargo de la agrupación D. Miguel Ángel Fernández Pastor, que actualmente es dirigida por D<sup>a</sup>. Eva González Prieto.
- Componentes y ensayos: está integrada por unas treinta y cinco voces mixtas. Los ensayos se realizan en la sede de la coral, en un aula de la Escuela de Música de Veguellina de Órbigo, los lunes y jueves, de 20:00 hs. a 22:00 hs. Las nuevas partituras se comienzan a estudiar por cuerdas separadas, previa audición de las respectivas grabaciones de voz. Posteriormente, el director une las cuerdas y trabaja en grupos de dos cuerdas para, finalmente, realizar el ensayo conjunto.
- Gestión y financiación: no se nos ha facilitado información sobre la forma en que se gestiona el coro. Su financiación se realiza a través de las aportaciones que realizan los socios y a las ayudas recibidas de la administración.
- Actuaciones y repertorio: Nos consta únicamente el repertorio utilizado para la programación del curso 2006-2007, en el que aparecen veintiuna obras corales, entre canciones populares, villancicos y obras religiosas, por lo que

no podemos hacer una valoración más amplia. La agrupación ha participado en conciertos navideños, Semanas Culturales, fiestas religiosas y sociales. Ha participado en los Encuentros Corales de Guardo (Palencia); Ponferrada; Villa de Pedraza (Segovia) y actuó en el concierto Pro Catedral de Burgos; así como en las ediciones de Muestra Exposición, organizadas por la Diputación de León. También participó en el Encuentro de Polifonías organizado por la Junta de Castilla y León (2001) en Arévalo e intervino en León, en el marco del XV Memorial Ángel Barja. En febrero 2013 participaron junto con el coro leonés Capella Lauda y la Banda de Música Sones del Orbigo en una Gala de Zarzuela en Veguellina de Órbigo.

### **3.8. Esla-Campos.**

Esta comarca de suave relieve sobre terrazas fluviales, presenta dos paisajes diferentes: la campiña de Los Oteros y la vega del Esla, ambas de gran superficie agraria, con clara distinción entre el cultivo de secano y el de regadío. Las principales localidades son Mansilla de las Mulas, de economía agraria y ganadera, donde se celebran importantes ferias de ganado. Esta población posee una Banda de Música que a su vez tiene su Escuela de Música. Valderas, que ocupa una posición excéntrica respecto al territorio provincial, con precarias comunicaciones entre Zamora y Valladolid (que no le ha permitido un mayor desarrollo) y Valencia de Don Juan, asentada en la vega del río Esla, cabecera económica y social de la comarca, con una población dedicada en su mayoría a la agricultura. La vida musical de esta ciudad está impulsada por la Escuela Municipal de Música y Danza así como por la Banda Municipal de Música de Valencia de Don Juan (García, 2000).

#### **3.8.1. Coro Santa María (Mansilla de las Mulas).**

No podemos encontrar mejor presentación de este coro que transcribir las palabras que nos dedicó su actual director, D. Saturnino López Cigales<sup>37</sup>, también cantor de la Capilla Clásica de León desde sus inicios:

---

<sup>37</sup> Documento manuscrito aportado por D Saturnino López Cigales para esta Tesis.

“En Mansilla, desde tiempo inmemorial, siempre hubo mucha afición a cantar en grupos, rondallas y que yo recuerde, desde los años treinta, ya existía un coro parroquial, o por mejor decir, dos; uno de voces graves y otro de voces blancas, por no estar permitidos los coros mixtos. Estos coros normalmente eran dirigidos por los organistas; en el caso de Mansilla, entre los años 30 y 50, fuimos dirigidos por D. Ezequiel Giraldo, D. Francisco del Blanco, D. José Rancho y últimamente fue organista D. Antonio González y director D. Antonio Baños. A partir de los años 50, el coro estuvo prácticamente desaparecido, porque la mayoría de los componentes tuvimos que emigrar, por motivos de trabajo.

A partir de los años 70-75, vuelve a renacer al haber sido nombrado párroco D. Teodomiro Álvarez, que fue quien volvió a refundarlo y convertirlo en coro mixto, pero nuestra alegría duro poco, pues al fallecimiento de D. Felipe Magdaleno tuvo que hacerse cargo de la Coral Isidoriana. Ya desde entonces y para que no desapareciera, me comprometí a continuar con la labor que otros habían iniciado y así continuare mientras tenga fuerzas. La verdadera lástima es que no salga savia nueva para poder continuar la labor” (López, documento manuscrito sin fecha).

- Componentes y ensayo: actualmente el coro cuenta con una treintena de componentes que ensayan dos días por semana, miércoles y viernes de 20:30 hs. a 22:00 hs. en la Iglesia Parroquial de Santa María. El ensayo se inicia de forma separada con cada cuerda y posteriormente se conjunta.
- Gestión y financiación: La gestión del coro se lleva a cabo por medio de su Junta Directiva, compuesta por presidente, secretario, tesorero, tres vocales y la colaboración de todos los componentes. Gracias al esfuerzo que lleva a cabo, el coro se autofinancia con sus actuaciones.
- Actuaciones y repertorio: esta agrupación tiene una gran presencia en su localidad, actuando en los actos sociales más relevantes y en las celebraciones litúrgicas, como los Ritos de Tinieblas que se celebran en Semana Santa, manifestación religiosa recuperada por las cinco cofradías mansillesas, con la colaboración de la Banda de Música de Mansilla, el Ayuntamiento de Mansilla y coordinada por el Museo Etnográfico Provincial. Esta agrupación realiza además numerosas actuaciones por la provincia leonesa.

### **3.8.2. Coral Coyantina (Valencia de Don Juan).**

La Coral Coyantina se funda en 1984 en Valencia de Don Juan, gracias al empuje de varios coyantinos y al apoyo de la Corporación Municipal. En el periodo

comprendido entre 1987 y 2002, esta coral actuó conjuntamente con la Coral Valderense y bajo la misma dirección. En la actualidad la mayoría de los componentes han pasado a residir en Valencia de Don Juan, aunque ciertamente, también se han integrado componentes de otras localidades de la comarca.

- Directores: el primer director que tuvo la coral fue D. Román P. Constriciani Scatolini y desde 1987 se ha encargado de su dirección, D. Luis González Viñuela. En 2010 tomó el relevo D. Pablo Geijo, profesor de la Escuela Municipal de Música de Valencia de Don Juan, que se planteó como objetivo principal, revitalizar la Coral Coyantina, iniciando así una nueva andadura para este coro, después de la marcha de su anterior director y de gran parte de sus componentes.
- Componentes y ensayo: actualmente está formado por unas treinta voces mixtas, habiéndose incorporado nuevos y jóvenes componentes<sup>38</sup>. Los ensayos, de hora y media de duración, de 20:30 hs a 22:00 hs. los lunes y viernes, se realizan en las dependencias de la Casa de Cultura de Valencia de Don Juan, gracias a la cesión de uso del Ayuntamiento.
- Gestión y financiación: la Junta Directiva de esta coral está integrada por un presidente, secretario y dos vocales. Aunque como hemos visto, cuentan con la ayuda del Ayuntamiento de Valencia de Don Juan, el coro se autofinancia con las actuaciones remuneradas.
- Actuaciones y repertorio: el grupo ha actuado en la mayoría de los programas organizados por la Diputación de León y la Junta de Castilla y León. Ha estado presente en ciudades como Gijón, Pamplona, Avilés, los Corrales de Buelna, Cangas de Onís, Medina de Rioseco, Ávila, Olmedo, Toro, San Vicente de la Barquera y Madrid. Ofrece un repertorio amplio y variado, alternando la polifonía religiosa con la popular. En el listado de obras al que hemos podido acceder, encontramos la presencia de obras principalmente compuestas o armonizadas por Ángel Barja; González

---

<sup>38</sup> Medina (2014, 9 abril).

Pastrana; T. L. de Victoria; Juan del Enzina y anónimos del siglo XVI y XVII.

- **Discografía:** en 1991 grabó un CD bajo el título “La señora luna”, con canciones infantiles y populares armonizadas por Ángel Barja. Tienen en proyecto la edición de un nuevo CD de canciones tradicionales leonesas para conmemorar el treinta aniversario de su fundación.

### **3.8.3. Coral Valderense (Valderas).**

Aunque nació en 1980, cuatro años antes que la Coral Coyantina (1984) desde 1987 y durante muchos años estas corales estuvieron prácticamente fusionadas bajo la dirección de D. Luis González Viñuela, por lo que compartieron ensayos, repertorio musical, gestión y actuaciones.

### **3.8.4. Coral Municipal “Escarcha” (Quintana de Rueda).**

En la Navidad de 1996, el Coro Municipal Escarcha realizó su primer concierto en la Iglesia de Quintana de Rueda. Había nacido dos meses antes, gracias a la idea e ilusión de un grupo de jóvenes del Ayuntamiento de Valdepolo. Después de esta primera actuación continuaron con varios conciertos en los distintos pueblos del Ayuntamiento de Valdepolo y la provincia de León<sup>39</sup>.

- **Directores:** su primer director fue D. Romualdo Barrera Garzón hasta el año 2007, fecha en la que se hizo cargo D. Guillermo Alonso Ares, formado en la Escolanía de Covadonga (Asturias).

Los objetivos del coro son el estudio y divulgación de obras polifónicas sacras y profanas y adquirir un rico y amplio repertorio, todo ello con la mayor calidad posible. También desean mantener contacto con otras asociaciones corales. Por último, muestran su interés en la promoción y difusión de la música tradicional leonesa y de la comarca.

---

<sup>39</sup> [www.coromunicipalescarcha.blogspot.com.es](http://www.coromunicipalescarcha.blogspot.com.es)

- Componentes y ensayo: se trata de un coro mixto compuesto por treinta componentes aproximadamente. El lugar donde realizan sus ensayos es la Casa de Cultura del Ayuntamiento de Valdepolo. Se reúnen los sábados de 17:00 hs. a 18:00 hs., la cuerda de las contraltos y sopranos, para luego conjuntar con los hombres a las 18:00 hs; por el contrario, los domingos, a la misma hora, ensayan las cuerdas masculinas y posteriormente, se conjunta con las femeninas. Además utilizan el aprendizaje mediante grabaciones.
- Gestión y financiación: la gestión, como en la mayoría de los coros la lleva su Junta Directiva, en la que constan los cargos de presidente, vicepresidente, secretario, tesorero, vocal de mayores de edad y vocal de menores de edad. Cuentan con la ayuda del Ayuntamiento de Valdepolo, que les cede el local para su sede y además contribuye con una subvención; ocasionalmente también el Instituto Leonés de Cultura les proporciona ayuda con el transporte a los conciertos que se celebran fuera de su localidad. Fundamentalmente se financian gracias a los beneficios derivados de su actividad, conciertos remunerados o celebraciones religiosas, y por la contribución de los socios en forma de aportación.
- Actuaciones y repertorio: En estos años ha desarrollado una gran actividad ofreciendo conciertos por el territorio nacional. Señalaremos su participación durante el año 1998 en el IX Centenario del Cister, en el Monasterio de Gradefes (León); Guardo (Palencia); III Muestra de Corales Leonesas en Mansilla de las Mulas (León); V Muestra de Música Coral de San Andrés del Rabanedo (León); San Pedro de Ceque (Zamora) y estreno absoluto del “Gloria-Aclamaciones Litánicas” de José Antonio Galindo junto a la Orquesta Sinfónica Ciudad de León “Odon Alonso” (León) en 2000; IV Muestra de Corales Leonesas (Astorga, 2001).

Desde el año 2001, vienen organizando la Muestra Coral del Ayuntamiento de Valdepolo, con la asistencia y participación de las corales leonesas y las procedentes de otros puntos de la geografía española (Diario de León, 2011). Intervinieron en la III Muestra de Polifonía Popular “A

orillas del Pisuerga” (Valladolid 2002) y Ciclo de Semana Santa en Cervera de Pisuerga (Palencia, 2002); Concierto en la Iglesia de San Pedro de Gijón (2003); IV Muestra Coral “Villa de Sahagún” en Sahagún (2003); V Certamen de Habaneras de Culleredo (A Coruña, 2004); en el año 2005 participaron en la XX Jornadas de Canto Coral en Corrales de Buelna (Cantabria) y concierto en Pola de Laviana (Asturias, 2006). En su X aniversario y con motivo de la VI Muestra Coral del Ayuntamiento de Valdepolo (2006), la coral interpretó con orquesta de cámara la Misa en Do Mayor Kv 258 de Mozart. En el año 2007 ofrecieron un concierto en Neda (A Coruña); Zarauzt (San Sebastián) y en Sotrondio (Asturias). Durante el año 2009 fueron merecedores del premio a la mejor interpretación de la obra obligada y el segundo premio en el III Certamen coral nacional de La Avellana, celebrado en Infiesto (Asturias) y obtuvieron el primer premio en el I Festival Coral Reino de León (2010) celebrado en Astorga (León).

- El repertorio que presenta abarca un amplio abanico de obras, realizando programaciones de Navidad, Semana Santa y conciertos ordinarios que incluyen obras religiosas y profanas de diferentes épocas y autores. En cuanto a los compositores de la provincia, interpretan piezas de Barja, armonizaciones de Carlos Alirio Salamanca y de su propio director, Guillermo Alonso Ares.

### **3.9. Tierra de Sahagún.**

A pesar de su aparente homogeneidad se distinguen varias zonas en esta tierra: el páramo, la campiña –suavemente ondulada en valles muy abiertos, de horizontes planos– y la vega a orillas de los ríos Cea y Valderaduey. El paisaje que se observa es eminentemente agrícola y vegetación de ribera, huertos y prados en las vegas y en las tendidas laderas, cereales de secano. La villa de Sahagún fue fundada en torno al monasterio de los Santos Facundo y Primitivo de la Orden de Cluny y favorecida por privilegios y fueros de los Reyes de León. En la actualidad, cuenta con un Aula Municipal de Música y una Banda de Música. La villa disfruta de una Muestra Coral que en 2013 celebró su XVI edición, organizado por el Coro Facundino, con la

colaboración de la Diputación Provincial a través del Instituto Leonés de Cultura y el Ayuntamiento de Sahagún.

### **3.9.1. Coro Facundino (Sahagún).**

En el año 1995, el presidente de la Hermandad de San Juan de Sahagún, por entonces D. Juan Sánchez Rojo, junto al que después sería el presidente fundador de la agrupación coral, D. Acacio Díaz Alonso, tuvieron la inquietud de formar en Sahagún un coro que se encargara de realzar los actos litúrgicos que con motivo de la festividad del santo patrón de la Villa de Sahagún, tienen lugar en junio, idea que hacía tiempo les había surgido. En marzo de ese año se convocó, mediante avisos por las calles de la villa, a todos aquellos que quisieran formar parte de aquel coro que comenzaría a ensayar lo antes posible para poder actuar en la festividad. Se formó un primer grupo con cuarenta personas con las que comenzaron los primeros ensayos, duros y largos, pues incluso se prolongaban hasta la madrugada, para que el día de la festividad su actuación fuera perfecta. La buena acogida que tuvo su estreno, les animó a proseguir con los ensayos para volver a actuar en la festividad de La Peregrina, aunque ese día ya no pudo acompañarles su director. Al llegar el otoño y en vistas de la imposibilidad de que se incorporara, tomaron la decisión de continuar con el proyecto y buscar un nuevo director. La elección recayó en D<sup>a</sup> Marce García Cuadrado, titular de Piano por el Conservatorio de Valladolid, dedicada al estudio del órgano barroco y con amplia participación en grupos de música folk. En principio se decidió tomar el nombre de “Coral Teodoro Escudero”, personaje ilustre e importante a nivel musical de la villa, pero al existir otra asociación cultural con el mismo nombre, se decidió adoptar la denominación actual. En diciembre de 1995 debutaron en el Auditorio Carmelo Gómez de la Villa, con un concierto de Navidad.

Como los anteriores grupos, el Coro Facundino está dedicado a la divulgación y promoción de la música coral en el municipio de Sahagún y en aquellos lugares donde se requiera su actuación. Nace como tal en 1996, con el objetivo de propagar la investigación y difusión de la música coral en todas sus manifestaciones, propiciar la actividad cultural necesaria para aumentar el interés de público en general por la música coral e intensificar los conocimientos de los miembros del coro a través de cursos de



perfeccionamiento vocal y musical a cargo de especialistas. Además de estos propósitos musicales, manifiestan su intención de fomentar el espíritu de grupo entre todos los miembros de coro, rescatar tradiciones de toda la comarca a través de la música e incentivar al público a la participación en actividades corales<sup>40</sup>.

- **Directores:** su primer y efímero director fue D. Agustín Casado Medina, que desempeño su función tan solo unos meses, siendo sucedido por D<sup>a</sup>. Marce García Cuadrado en 1996 hasta el año 2005, fecha en que tomaría la dirección del coro D<sup>a</sup>. Eva Miguelez Montedón. En el año 2009 se hace cargo del coro por un breve periodo de tiempo D. Luis García Viñuela, hasta que toma la dirección del mismo D<sup>a</sup> Svetlana Krichtopova, titulada en dirección de coro y otras disciplinas musicales por la Escuela Superior de Música de Nuzny Novgorod (Rusia) –donde además se titula como cantante lírica– localidad en la que ejerció de maestra de música en la Escuela Municipal. Fue solista del Coro de la Ópera de Cracovia (Polonia) y del Coro de la Cámara Estatal de Moscú. Desde el año 2007 al 2009, fue profesora de Canto de la Escuela de Música de León y desde 2010, directora del Coro Facundino.
- **Componentes y ensayos:** unos treinta miembros componen el coro. El estudio de las obras se hace por cuerdas primeramente y alternando estas; las sopranos acuden los lunes de 21:00 hs. a 22:00 hs.; las contraltos, los martes de 21:00 hs a 22:00 hs.; y los tenores y bajos los viernes de 20:30 a 21:30 hs.; el ensayo general se realiza los viernes de 21:30 hs. a 23:00 hs. y algún día a mayores entre semana si la directora lo considera oportuno. Estos ensayos tienen lugar en el aula del coro y en el salón de actos de la Casa Cultural de la Villa de Sahagún, donde conservan su mobiliario, archivo de partituras, grabaciones de voz, teclado y otros útiles necesarios para llevar a cabo su actividad.
- **Gestión y financiación:** el coro se gestiona a través de la Junta Directiva que se compone de presidente, vicepresidente, tesorero y secretario, además de

---

<sup>40</sup> [www.joseluisluna.com](http://www.joseluisluna.com)

un vocal por cada cuerda. El sostenimiento económico de la actividad se consigue a través de las actuaciones remuneradas que les solicitan los Ayuntamientos, Juntas Vecinales, Hermandades y particulares. Tienen un convenio de actuaciones con el Ayuntamiento de Sahagún, y ocasionalmente reciben subvenciones de las administraciones públicas, como el Instituto Leonés de Cultura.

- Actuaciones: el coro ha desarrollado mucha actividad durante estos años y hemos seleccionado algunos actos en los que ha intervenido: I, II y III Encuentros de Corales Leonesas, organizadas por la Diputación Provincial de León. En 1998 participaron en el I Encuentro de Coros de Castilla y León, celebrado en Ampudia (Palencia); en el XI Encuentro con la música de Villalón de Campos (Valladolid). También actuó en las Exposiciones de las Edades del Hombre desde 1999 hasta el 2004. En Julio de 1999 el coro organizó “El día del Peregrino” con la participación de la agrupación “Brea y Sal”, perteneciente a los coros y orquesta de Salinas de Torrevieja (Alicante). El coro intervino en los Congresos Internacionales que se celebraron en Sahagún, como el “Congreso sobre restauración de ladrillo mudéjar” o el “Congreso Internacional sobre Fray Bernardino de Sahagún” (ambos en 1999). Al siguiente año intervinieron en la Muestra de Habaneras “Ciudad de la Coruña”; en el Encuentro Internacional de Coros celebrado en Santurce (Vizcaya); en la inauguración de la Exposición de Casas Regionales de España, invitados por la Casa de León, celebrado en La Coruña. Acudieron por segunda vez en 2004 a cantar la Misa del Peregrino en la Basílica del Apóstol. Otras actuaciones destacables son las realizadas ante el Presidente de la Junta de Castilla y León, D. Juan José Herrera, en un acto oficial celebrado en Boca de Huergano (León, 2005); intervención en la clausura de los actos para la “Declaración de la Semana Santa de Sahagún de Interés Turístico Provincial, Regional y Nacional”, en León, Valladolid y Madrid (2006); actuación en los actos con motivo del “Hermanamiento entre las localidades de Tineo (Asturias) y Sahagún (León) celebrados en Asturias (2007); I Muestra Coral de Navidad en Lugones (Asturias, 2007) y múltiples intervenciones en muestras corales,

conciertos, jornadas culturales y fiestas patronales, intercambios corales y actos sociales y religiosos de todo tipo y en diversos puntos de la geografía española. En 2008 actuaron en el IV Encuentro de corales “Teatro Federico García Lorca” de Getafe (Madrid); en el Certamen de música “Así cantan las Corales” de Cuellar (Segovia) y en los actos que conmemoran la entronización del Rey Alfonso VII de León como Emperador de Hispania, celebrados en León. En 2009 participaron en los actos de celebración del IX Centenario de la muerte del Rey Alfonso VI y la clausura del Congreso Internacional que sobre este rey se celebró en Sahagún, durante el mes de octubre. También acudieron al Certamen Anual de Navidad de Loja (Granada). Durante el 2010, intervinieron en certámenes corales en Aguilar de Campoo (Palencia); Briviesca (Burgos) y en Piedras Blancas (Castrillón) y Gijón, ambas localidades de Asturias. En 2013 participaron en el Memorial Ángel Barja.

- Repertorio musical: en cuanto a las obras interpretadas por el coro, el archivo de partituras se muestra dividido en temas de carácter religioso, en el que se observa gran cantidad de obras del cancionero litúrgico tradicional junto con piezas clásicas de repertorio coral (Haendel, Mozart, Bach), así como obras profanas –en menor cantidad– de diversos autores y épocas; canciones populares y Polifonía del Renacimiento español, así como villancicos variados, obras que abarcan desde el siglo XIII hasta el XX.

### **3.10. Tierra de León.**

En terreno predominantemente llano se distinguen dos zonas: la primera es la propia capital leonesa y la zona cercana a la urbe, de marcado carácter urbano y la otra, una extensión en la que predominan pequeñas poblaciones rurales.

#### **3.10.1. Coral Heriberto Ampudia (San Andrés del Rabanedo).**

Nace a finales de 1987 en la Iglesia de la Anunciación con el apoyo de D. Heriberto Ampudia, su párroco, de quien toman nombre tras su muerte prematura en

trágico accidente. Pronto se va incrementando el número de sus componentes con personas llenas de ilusión por la música, hasta que alcanzaron el medio centenar de cantores. Su actividad se fue consolidando gracias al trabajo y esfuerzo continuado y con la experiencia adquirida.

- Directores: su primera directora fue D<sup>a</sup>. Sonia Fernández Delgado hasta el año 1990, en que tomó la dirección coral D. Miguel Ángel Fernández Pastor. Cinco años más tarde, en 1995, le sucedió en el cargo D. Luis González Viñuela, cargo que ha desempeñado hasta la actualidad.
- Componentes y ensayos: el grupo ha llegado a estar integrado por más de 40 personas aunque en la actualidad han perdido la mitad de sus componentes por lo que se pone en peligro su continuidad<sup>41</sup>. Los ensayos tienen una duración de una hora y media, de 20:30 hs. a 22:00 hs, los martes y jueves. Los componentes utilizan grabaciones de las obras nuevas, para después trabajarlas por cuerdas separadas con su director y conjuntarlas posteriormente. Estos ensayos tienen lugar en su sede, situada en la parroquia de la Anunciación.
- Gestión y financiación: la Junta Directiva está formada por los cargos de presidente, secretario, tesorero, y vocales designados para las funciones que se les encarguen ocasionalmente. El coro se autofinancia gracias a las actuaciones remuneradas y a la subvención que reciben del Ayuntamiento de San Andrés del Rabanedo y, ocasionalmente, reciben ayudas del Instituto Leonés de Cultura.
- Actuaciones y repertorio musical: ha participado en el VII, VIII y IX Festival Coral de Castilla y León; en el encuentro de Polifonía “Villa de Fuensalida” en Toledo; participó como invitada en la Misa Mayor en el Monasterio de Silos; en la I Muestra de Coros Infantiles en la Catedral de León; I y IV Concurso de Canto Coral organizados por el Ayuntamiento de San Andrés del Rabanedo y diversos certámenes y muestras corales. Acompañó a Amancio Prada en su “Cantico Espiritual” con textos de San

---

<sup>41</sup> Diario de León (2014, 10 febrero).

Juan de la Cruz y al grupo Sirma interpretando música sefardí. Con motivo del IV Centenario de la publicación del Quijote dio un concierto con textos recogidos por Cervantes. La Semana Santa de 2006 inauguró el ciclo “Cantos de Pasión” y también actuó en el siguiente ciclo. Participó en el XIX Memorial Ángel Barja y en el Certamen de la Canción Marinera de San Vicente en 2007.

Del variado repertorio de este coro, podemos destacar una amplia selección de la obra de Ángel Barja –canciones populares del Reino de León y madrigales–; de Amancio Prada y Julio Domínguez; obras de Victoria y Polifonía del Renacimiento español.

### **3.10.2. Coro Polifónico “Virgen del Camino” (Valverde de la Virgen).**

Este grupo coral de voces mixtas nació en la Virgen del Camino en junio del 2003, a propuesta del Alcalde del Ayuntamiento de Valverde de la Virgen, D. David Fernández, en torno al Santuario de la Virgen del Camino y con la ayuda de los PP. Dominicos. Su director fundador y único hasta la fecha es D. Ángel Pérez Rodríguez. Además de practicar el canto coral y organizar conciertos e intercambios corales, se proponen programar conferencias, viajes y actos de convivencia para sus asociados<sup>42</sup>.

- Componentes y ensayos: está compuesto por alrededor de una veintena de personas, de las treinta y cinco del grupo inicial, que ensayan los martes, miércoles y jueves, de 21:00 a 22:00 hs. en el Colegio Público de Enseñanza de la localidad. Cada año se imparte un curso básico de Lenguaje musical para cantores. Los martes y miércoles, mientras sea necesario, se ensaya de dos en dos voces; un día las voces blancas y otro día las voces graves, cuidando especialmente la técnica vocal. El jueves se dedica al ensayo en conjunto.
- Gestión y financiación: el coro cuenta para su gestión con la Junta Directiva compuesta de presidente, vicepresidente, secretario, tesorero y vocal de

---

<sup>42</sup> [www.corovirgendelcamino.es](http://www.corovirgendelcamino.es)

imagen. El Ayuntamiento de Valverde de la Virgen proporciona ayuda económica al coro, que complementan con las actuaciones remuneradas y con una cuota mensual que abonan los socios.

- Actuaciones y repertorio musical: anualmente se realiza una programación anual de conciertos y actuaciones, en la medida de lo posible. Sus actuaciones se centran principalmente en la localidad y en el Santuario de la Virgen del Camino, donde ofrecen conciertos de Navidad, Semana Santa y Fiestas Patronales. Desde el año 2004 organizan el Intercambio de Corales en la Romería de San Froilán con la participación de dos o tres corales invitadas. Fuera de la comarca, han participado en encuentros corales y conciertos en los lugares que el coro visita cada año en su viaje fin de curso, como Tenerife, Palma de Mallorca, Almuñecar (Granada) o Matalascañas (Huelva). Desde el inicio se ha incrementado notablemente el número de actuaciones cada año.

En cuanto al repertorio, estudian tres programas básicos (Polifonía navideña, sacra y profana) que cada año van ampliando con nuevas obras e interpretan las que interesen en cada caso, añadiendo alguna composición concreta acorde con el acto a celebrar. Además de las obras corales características, el repertorio contiene una importante presencia de obras armonizadas por su director, D. Ángel Pérez, así como una representación de la música popular de Barja, Halffter, Pastrana, Álvarez, etc.

### **3.10.3. Coro Municipal de Onzonilla (Onzonilla).**

Este coro nace al amparo del Ayuntamiento de esta localidad en febrero del año 2004, sobre la base de trece voces que cantaban los actos litúrgicos de la parroquia desde hacía años, a los que se van incorporando otros miembros, bajo la dirección de D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. José Colín Pérez, profesora de Música en Secundaria De esta manera pueden presentarse en Navidad con un pequeño concierto de villancicos a 2 y 3 voces mixtas. En la actualidad sus componentes no solamente participan en los actos litúrgicos y festivos de los pueblos de la comarca, sino que han actuado en León y en el Ciclo Coral

Primavera de Cervera de Pisuerga (Palencia, 2009); este grupo también participó en el Ciclo de Música en Navidad en colaboración con el Instituto Leonés de Cultura (2010/2011) y en el I Festival Coral del Reino de León que se celebra en Astorga; viajó en 2013 a Mos (Pontevedra) mediante un intercambio con la Coral Polifónica “Santa Eulalia”.

### **3.11. La ciudad de León.**

La mayor actividad coral de la provincia leonesa se lleva a cabo en la homónima capital. Situada entre la ribera del Esla y las terrazas altas de la ribera del Luna-Órbigo, cuyo terreno se va inclinando hacia los valles, paisaje variado de meseta donde se encuentra el emplazamiento de la ciudad de León, entre los ríos Bernesga y Torío, núcleo de actividad administrativa y de servicios. En la morfología de la ciudad se percibe el inicial trazado de campamento romano, el agrupamiento medieval y un crecimiento desordenado en las últimas décadas, también de los municipios cercanos en expansión urbanística. Capital del antiguo Reino de León y cuna del parlamentarismo, es una ciudad que destaca por la belleza de sus calles y su gran monumentalidad, está jalonada de edificios de magnífica arquitectura, eclesiástica y civil, joyas representativas de diversos estilos que atestiguan su rico pasado histórico. El Festival Internacional de Órgano de la Catedral de León se ha celebrado anualmente durante tres décadas, recibiendo en la Catedral y en otros lugares de la provincia, la presencia de las figuras más destacadas de la música nacional e internacional, y estrena las obras premiadas en el Concurso de Composición para órgano “Cristóbal Halffter” de Villafranca del Bierzo.

En el año 2008, el Ministerio de Cultura del Gobierno de Rodríguez Zapatero, anunció la compra del emblemático edificio del Teatro Emperador, que el cambio sociocultural de la ciudad y la apertura del Auditorio Ciudad de León había provocado el cese de su actividad y cierre, con la finalidad de convertirlo en el Centro Nacional de las Artes Escénicas y de las Músicas Históricas de España, dependiente del INAEM. En el proyecto inicial se preveía la creación de un consejo artístico, orquesta, coro y cuerpo de ballet estable, con un director a la cabeza (Gancedo, 2014, 13 abril) e incluso fue

inaugurado. El magnífico proyecto musical quedó reducido a un ciclo anual de música histórica que se celebra en el Auditorio Ciudad de León.

La ciudad cuenta con varias agrupaciones instrumentales, como la Orquesta Sinfónica Ciudad de León; la Orquesta del Conservatorio de León y la Banda de Música del Conservatorio, ambas integradas en la organización de Juventudes Musicales. La Orquesta de Cámara Ibérica, se formó en el año 2000 y desde 2001 es la orquesta residente del Festival de Música Española de León.

La Fundación Eutherpe ha impulsado la formación pianística fundamentalmente y recientemente nace en su entorno, pero con vida independiente, la Joven Orquesta de León (JOL), pensada para dar cabida inicialmente a 60 jóvenes procedentes de los Conservatorios de León, Ponferrada y Astorga, estando orientada a la preparación de los músicos del futuro<sup>43</sup>.

La Fundación Antonino y Cinia, de carácter cultural, cuya sede se encuentra en la pequeña localidad de Cerezales del Condado, de donde era natural el empresario y donde se proyecta construir un auditorio y un edificio de usos múltiples<sup>44</sup>.

### **3.11.1. El Orfeón Leonés.**

De todas las agrupaciones corales que existen actualmente en León, El Orfeón Leonés es sin duda el de más antigüedad. Tal y como le conocemos ahora, se constituyó en 1927, aunque sus orígenes se remontan a 1896, año en el que se inauguró el Círculo de Obreros Católicos donde, entre otras actividades, se impartían clases de música. Uno de los profesores encargados de la formación musical fue el Maestro José Areal, impulsor del Orfeón.

- El inicio: en el año 1890 se realizaron tres conciertos, con ocasión de la celebración del Carnaval, el Homenaje a Isaac Peral y finalmente, un concierto con la Banda de Lugo, aunque no se conservan documentos acreditativos de estos hechos en el archivo del Orfeón. Sin embargo, sí se

---

<sup>43</sup> Gancedo (2014, 25 abril).

<sup>44</sup> Gancedo (2014, 1 abril).



conserva el programa de las Fiestas de San Miguel, que tuvieron lugar del 26 al 30 de setiembre de 1892, en el que figura la actuación del Orfeón, dirigida por el Maestro Areal. En 1927, una actuación de los Coros Zamoranos en el Teatro Principal de la ciudad, bajo la dirección del Maestro Aedo, provocó que un grupo de aficionados entusiastas convocaran, a través de la prensa de la época, a todas las personas interesadas en la creación una sociedad de este tipo. Después de diferentes vicisitudes sufridas y de un tiempo sin actividad, el Orfeón Leonés se constituyó –como se le conoce en la actualidad– interpretando un concierto la víspera de Nochebuena de ese mismo año, bajo la dirección de D. Joaquín Manceñido. Debemos destacar en esta primera época, a los directores D. Rafael Chico Bartolomé, D. Honorato Franco y D. Ángel Egaña.

El Maestro Odón Alonso se hizo cargo de la Dirección del Orfeón Leonés en 1933 y en ella permaneció hasta su fallecimiento en 1977. Diez años antes había fundado en La Bañeza, su ciudad natal, la Masa Coral Bañezana y una pequeña orquesta compuesta por alumnos suyos –con los que actuaba en conciertos y durante la proyección de películas en el cine Pérez Alonso–, constituyendo la “Masa Coral Instrumental de La Bañeza”, hasta la fecha en que se hizo cargo del Orfeón, en sustitución del Maestro Chico Bartolomé. Es en esta época cuando Odón Alonso compuso el Himno a León (con letra de D. José Pinto Maestro), que los autores dedicaron a la Diputación y al Ayuntamiento de León y que fue estrenado por el Orfeón Leonés, en julio de 1934, en Hospital de Órbigo.

En 1940, tras el triste periodo de la guerra civil que supuso la inactividad del coro, Odón Alonso fundó en León la Escuela de Música donde impartiría docencia hasta el final de sus días, actividad que –junto con la dirección del Orfeón Leonés– compatibilizó con la recopilación de canciones por toda la provincia de León. Fruto de este trabajo, Odón Alonso armonizó gran cantidad de obras y gracias a la interpretación del Orfeón, dio a conocer parte del folklore leonés, constituyendo también, una sección

importante del repertorio actual del coro. El Orfeón contaba en su seno con la Rondalla del Orfeón, dirigida por Blanco Bardal<sup>45</sup>.

En este periodo, bajo su dirección, el Orfeón Leonés alcanzó el momento de mayor esplendor, siendo invitado a participar en la mayor parte de las Demostraciones Sindicales celebradas a lo largo del territorio nacional. En 1941, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, interpretó “El filandón”, obra costumbrista de la montaña leonesa. En 1948 el Orfeón Leonés estrenó la zarzuela “Rosina o así se quiere en mi tierra”, con música de Odón Alonso y letra de Antonio Alonso González, que sería reestrenada en Astorga, veinte años más tarde con la Orquesta de la Escuela Sindical y de Cámara de León. Durante esta época, el Orfeón Leonés interpretó zarzuelas frecuentemente y acudió en 1944 al concurso de Masas Corales de Madrid; en 1969 participó en el Concurso de Habaneras y Polifonía de Torre Vieja, (Alicante) obteniendo un meritorio segundo puesto.

D. Luis Samartino: de este periodo, 1977-1981, podemos señalar la especial significación que para sus componentes tuvo la celebración de un memorial en 1980 en el Teatro Emperador de la ciudad de León, con la finalidad de recabar fondos pro monumento Odón Alonso. En esta ocasión estuvieron acompañados por la Orquesta de Cámara bajo la dirección de Odón Alonso hijo. De este acto surgió la publicación “XX Aniversario Odón Alonso González, 1900-1977”, editado por el Orfeón Leonés, con cariñosos testimonios de su vida y personalidad (AAVV, 1997). Bajo la dirección de Samartino ofrecieron numerosos conciertos, principalmente en León y Asturias.

D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. José Flecha Pérez: en 1981 le sucede en la dirección su actual directora, D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> José Flecha Pérez, persona muy vinculada a la figura de Odón Alonso y con el que colaboró hasta su fallecimiento. Durante esta época, el coro ha tenido una gran actividad, ofreciendo su música por toda la provincia de León y numerosos puntos de España, así como intercambios corales en el extranjero. En 1981 obtuvo el segundo premio en el concurso

---

<sup>45</sup> Nepomuceno (2009, 17 abril).

de grabaciones sonoras convocadas por el Ministerio de Cultura y en el concurso de Masas Corales del Festival del Agua de Ejea de los Caballeros. En 1985 intervino en el Festival de San Vicente de la Barquera, donde se debía interpretar una obra obligatoria que en aquella ocasión estaba compuesta por Ángel Barja.

Durante la última época, ha ofrecido numerosos conciertos en León y provincia, con motivo de la Navidad, Semana Santa, en numerosas actos y conmemoraciones, así como en Madrid, Barcelona, Vigo, Burgos, A Coruña, Palencia, Valladolid, etc. Fueron invitados a participar en el XV y XVII Encuentro de Habaneras de La Coruña; en el I Encontro de Corais Concello de Porriño (Lugo) y en el V Encuentro de Corales de Laguna de Duero.

- Componentes y ensayos: el Orfeón está formado en la actualidad por unos cuarenta miembros. Esta composición ha tenido muchas fluctuaciones durante su dilatada historia; así pues, en los años veinte estaba integrado por 70 orfeonistas, 115 en los años cuarenta y por ochenta miembros en la década de los ochenta.



Fotografía 1. El Orfeón Leonés dirigido por el Maestro Odón Alonso en 1942 (Archivo de D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. José Flecha).

El coro ha fijado su sede en la Escuela Municipal de Música, antiguo Colegio de Huérfanos Ferroviarios, donde comparte un aula con la actividad docente de la escuela y con otras agrupaciones. Los ensayos tienen una frecuencia y duración de tres horas a la semana, lunes, martes y jueves. Cuando se trata de estudiar obras nuevas, dedican un día de ensayo para las voces masculinas, otro para las femeninas y un tercero para conjuntar. Cuando el repertorio ya está aprendido, los tres días se dedican al ensayo conjunto.

- **Gestión y financiación:** La Junta Directiva que gestiona al Orfeón se compone de presidente, secretario, tesorero, vocal de coro y vocal de viajes. En alguna época han contado con Jefes de Cuerda que ayuden al aprendizaje de las obras, aunque no en la actualidad. Actualmente no tienen convenio con institución alguna, aunque obtienen la ayuda del Ayuntamiento de León, que les cede el uso compartido del local mencionado para que puedan tener su sede y ensayo. Ocasionalmente ha logrado subvenciones del Ayuntamiento de León y la Diputación de León. Se autofinancian gracias a las actuaciones remuneradas y a las cuotas que abonan sus componentes. De hecho, en septiembre del presente año 2013 celebraron los 125 años de su nacimiento sin ayudas institucionales, debiendo incluso los socios hacerse cargo de los gastos de mantenimiento que el Ayuntamiento cobraba por el uso del Auditorio Municipal, para la celebración del concierto conmemorativo<sup>46</sup>. El Instituto Leonés de Cultura les invitó a participar en el Memorial Ángel Barja del año 2013, facilitándoles conciertos con los que pudieran sufragar, al menos en parte, los gastos de tal celebración.

Además de los actos mencionados, debemos tener en cuenta que su actividad es tan numerosa, unos 30 conciertos al año, que nos resulta imposible resumir su trayectoria. Únicamente dejar señalado como dato de interés, que fue el encargado de organizar las primeras Jornadas de Canto Coral “Ciudad de León” junto con la Concejalía de Cultura del

---

<sup>46</sup> Viñas (2013, 28 mayo).

Ayuntamiento de León. En el año 2010 participó en el certamen Maestro Barrasa de Valladolid alzándose con el segundo premio<sup>47</sup>.

- Discografía: el Orfeón Leonés grabó su primer LP en 1981, que recoge varias canciones populares leonesas y el Himno a León. Con ocasión de la conmemoración de los 125 años de existencia, se ha presentado un CD interpretado por el Orfeón bajo el título “Orfeón Leonés, 100 años de historia”, financiado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento<sup>48</sup>.

### 3.11.2. Coral Isidoriana de León.

La Coral Isidoriana nace, en 1962, como un coro de voces masculinas. D. Felipe Magdaleno, tras ser nombrado Canónigo y Maestro de Capilla de la Colegiata de San Isidoro, fundó la Coral Isidoriana, como lo hiciera anteriormente con los coros parroquiales de Villamoros, Mansilla Mayor y Villasabariego, así como el coro Santa Cecilia de la Iglesia de Renueva de León. Sin embargo, dos años más tarde se convirtió en una agrupación coral mixta.

Magdaleno desarrolló una importante labor de recopilación, transcripción, armonización y grabación de las canciones populares de las provincias de León y Zamora –de donde era oriundo– siendo sus obras interpretadas por la Coral Isidoriana. Por este motivo, uno de sus propósitos fundamentales en su inicio fue la recuperación y fomento de la música popular del antiguo Reino de León. Tras el fallecimiento del fundador de la Coral Isidoriana, en 1983 se hizo cargo de la dirección, el también canónigo de la Real Colegiata, D. Teodomiro Álvarez García.

La Coral Isidoriana está estrechamente vinculada a la Basílica de San Isidoro, participando activamente en el culto de la Colegiata, con especial atención al tradicional concierto que ofrece el Sábado Santo, así como las grabaciones de cantos religiosos encargados por la Editorial San Pablo de Madrid<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Nepomuceno (2010, 6 junio).

<sup>48</sup> Fernández (2009, 17 abril).

<sup>49</sup> [www.coralisidoriana.org](http://www.coralisidoriana.org)

- Componentes y ensayos: actualmente está compuesto por cincuenta cantores, que tienen a su disposición varias aulas en la Colegiata de San Isidoro para realizar los ensayos: por cuerdas separadas, durante una hora con los Jefes de Cuerda y otra media hora de ensayo conjunto, tres días a la semana, lunes, miércoles y viernes, dedicando este último día por entero al ensayo del coro completo.
- Financiación y gestión: como hemos visto, la Coral Isidoriana está íntimamente vinculada con la Real Colegiata de San Isidoro, donde radica su sede, asiste a los actos litúrgicos y ofrece, en exclusiva, una gran cantidad de conciertos. Además tiene suscrito un convenio con el Instituto Leonés de Cultura y eventualmente recibe ayuda del Ayuntamiento de León y de otros ayuntamientos. La Junta Directiva está compuesta por un presidente y un secretario, los cuatro Jefes de Cuerda, tres delegados musicales y un archivero.
- Actuaciones y repertorio: la coral Isidoriana desde su inicio ha desarrollado una gran actividad, fundamentalmente como coro titular de la Basílica de San Isidoro, donde acude a acompañar todos los actos religiosos solemnes. Por lo tanto, la música religiosa significa la parte más numerosa de su repertorio. Está integrado por canciones del Cantoral Litúrgico Nacional, que alternan con obras de Palestrina, Perosi, Victoria, Mozart, Bach y otros autores de diversas épocas. Junto a esta amplia sección de su repertorio, se encuentra otra parte de obras profanas, sobre todo canciones populares españolas y de autores como Barja, Rodolfo Halffter, Juan del Enzina y otros. La segunda línea de trabajo de la Coral Isidoriana es la recuperación e interpretación de composiciones musicales populares del antiguo Reino de León, debido al gran trabajo de campo realizado por su fundador D. Felipe Magdaleno. Con la incorporación de D. Teodomiro Álvarez, el repertorio, tanto religioso como profano, se amplió considerablemente e impulsó las actuaciones a través del territorio leonés y de otras provincias.

Resulta prácticamente imposible resumir en unas líneas las actuaciones de este coro durante sus cincuenta años de existencia, tan solo mencionar

alguna de ellas, como el tradicional concierto sacro del Sábado Santo, quizá el de mayor trascendencia para la coral. Especialmente emotivo fue el ofrecido en noviembre de 2012, en el Auditorio Ciudad de León, con motivo de la celebración de su cincuenta aniversario, cariñosamente acogido por el público leonés<sup>50</sup>. Además del culto de la Basílica y de los ciclos de conciertos navideños, ha participado en Festivales y Certámenes como el de “Villa de Avilés”; el “Otoño Polifónico Arandino”; en el de Ejea de los Caballeros. Durante los últimos años ha asistido al VII Certame “de Ruada” (Ourense, 2013); Pregón de Semana Santa en León (2013); XXII Ciclo coral Internacional de Polanco (Cantabria, 2012).

- **Discografía:** Especialmente relevante es la discografía de la Coral Isidoriana, encargada por la Editorial San Pablo de Madrid, que cuenta en su haber cuarenta y cuatro discos grabados desde sus inicios. De todos ellos, treinta y tres contienen Cantos Litúrgicos; ocho son de música popular, en su mayoría leonesa; dos de villancicos y un disco de canciones infantiles<sup>51</sup>.

### 3.11.3. Capilla Clásica de León.

La Capilla Clásica de León nace en 1965 de la inquietud de un grupo de aficionados a la música y de su fundador y primer director D. Adolfo Gutiérrez Viejo, con el objetivo de difundir la música polifónica, principalmente la música polifónica española del siglo XVI.

- **Directores:** además de su fundador D. Adolfo Gutiérrez Viejo y de la colaboración de D. José María Álvarez, dirigieron la Capilla Clásica D. Ángel Barja Iglesias, D. Fernando García Pérez, D. José Zaldo García y en la actualidad, D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado.

---

<sup>50</sup> Gancedo (2012, 24 noviembre).

<sup>51</sup> [www.coralisidoniana.org/](http://www.coralisidoniana.org/)

- **Ensayos y componentes:** como en todos los coros, el número de componentes ha oscilado, llegando a alcanzar en alguna época entre setenta y noventa miembros. En la actualidad está compuesto por unos treinta y cinco cantores. De la misma manera, los ensayos que en un tiempo fueron de hora y media, tres días a la semana, se han reducido a dos en la actualidad, de hora y media de duración.
- **Gestión y Financiación:** es gestionada por su Junta Directiva, y se financia con el convenio suscrito con la Diputación Provincial de León y los conciertos remunerados.
- **Actuaciones y Repertorio:** Nos ocuparemos posteriormente de su descripción y análisis.

#### **3.11.4. Coro San Marcos.**

El Coro San Marcos surgió de forma casual, en 1984, en el seno del Colegio de los Padres Jesuitas de León; integrado por los padres de alumnos y profesores de este centro educativo, donde continúan teniendo su sede. Este pequeño grupo inicial fue incrementando su número hasta que en 1988 ofreció su primer concierto de música polifónica, con motivo de las fiestas del Colegio<sup>52</sup>.

- **Directores y actuaciones:** a partir de este momento y bajo la dirección de D. Luis Mendaña, ofreció numerosas actuaciones tanto en la provincia leonesa como en otras provincias españolas; durante esta época desarrolló una amplia actividad –conciertos y ceremonias religiosas– con las que financian los numerosos intercambios corales que realizaron por España y países del extranjero. Podemos destacar los conciertos ofrecidos en Foz y en Burela (Lugo); en el Santuario de las Caldas de los Corrales de Buelna y Laredo (Cantabria); en Toro (Zamora); en Vitoria; en Santurce (Vizcaya) y varios conciertos en la Isla de Lanzarote. Fuera de nuestras fronteras, el coro San

---

<sup>52</sup> [www.corosanmarcos.com](http://www.corosanmarcos.com)



Marcos ha dado conciertos en Loreto (Italia); en Vilnius (Lituania); en Lisboa (Portugal); Japón y Argentina. Durante el año 2007, se produjo una escisión del coro, abandonando la agrupación, prácticamente la mitad de sus miembros y su director.

Después de unos meses de inactividad, a finales del mismo año tomó la dirección del coro el director leonés D. Jaime Palomero Cifuentes, que compatibiliza la dirección de este coro con la de otras agrupaciones. Conservan un repertorio variado formado por unas setenta obras musicales.

- Componentes, ensayos, gestión y financiación: en la actualidad consta de 20 voces mixtas que realizaban un único ensayo semanal, los viernes de 20 hs a 22 hs., en la actualidad se ha incrementado a dos días semanales. Cuentan con el apoyo del Colegio PP Jesuitas donde realizan el ensayo y ocasionalmente reciben alguna subvención del Ayuntamiento de León; en la práctica se autofinancian a través de las actuaciones en ceremonias religiosas remuneradas y conciertos. Para la gestión cuentan con una Junta Directiva, compuesta por presidente, secretario y tesorero.
- Discografía: en 1994 realizó una grabación en CD con la casa discográfica “Cascabel”, bajo el título “Laus Deo, laus amore” incluyendo una muestra variada de su repertorio.

### **3.11.5. Coro Ángel Barja JJMM-ULE.**

Con el propósito de dar cabida a jóvenes estudiantes dentro del mundo coral, surgió en febrero de 1991, el Coro “Ángel Barja”, gracias a la iniciativa de su director y fundador D. José V. Ángel Sarmiento y del Ayuntamiento de León. Toma el nombre de “Ángel Barja”, como homenaje a este ilustre músico. En el año 2001, D. Aitor Olivares García se hizo cargo del coro, comenzando así, una segunda época para esta agrupación. Iniciado en el estudio de la música durante la infancia, se integró –como niño cantor– en la Schola Cantorum Catedral de León, donde se formó, participando posteriormente como director de aulas corales de los centros Cervantes, Carbajalas y Carmelitas

Sagrado Corazón. En la actualidad es profesor de violín y Director de la Escuela Municipal de Música de la Robla.

Está constituido como una asociación coral a la que pertenecen miembros no cantores. En el año 2003 el Coro Ángel Barja se integró en Juventudes Musicales de León, pasando a formar parte del Convenio de Colaboración Cultural entre Juventudes Musicales y la Universidad de León, adoptando el nombre de "Coro Ángel Barja, Juventudes Musicales Universidad de León"<sup>53</sup>.

- Componentes y ensayos: se trata de un coro juvenil, integrado en su mayor parte por estudiantes universitarios y este hecho constituye una de las características del coro, que presenta una renovación constante de sus voces. La composición del coro es, aproximadamente, de cuarenta y cinco voces mixtas que ensayan en el edificio del Centro de Idiomas de la Universidad de León. En el inicio de la segunda época, los ensayos se realizaban de 21:00 hs a 22:30 hs.; los lunes las voces femeninas y los martes las voces masculinas con el director. Los miércoles de 20:30 hs. a 22:00 hs., profesoras externas al coro impartían alternativamente clases de técnica vocal y de expresión corporal, teniendo lugar el jueves, un ensayo general desde las 20:30 hs. a las 22:30 hs. En la actualidad y debido a que parte de sus miembros reside fuera de la ciudad o presentan incompatibilidad horaria con el trabajo de otros componentes, han trasladado los ensayos a los viernes por la tarde y los sábados por la mañana. Reciben clases de técnica vocal por cuerdas cada tres semanas, impartidas actualmente por D<sup>a</sup>. Ana García de las Heras.
- Financiación y gestión: su financiación corre a cargo de la Universidad de León y de la propia asociación coral que aporta las cuotas de los socios, además de gestionar el coro. Otra fuente de ingresos está constituida por las actuaciones remuneradas y los premios obtenidos con dotación económica. La Junta Directiva de la asociación presenta los cargos habituales:

---

<sup>53</sup> [www.coroangelbarja.es](http://www.coroangelbarja.es)

presidente, secretario, etc. e integra una representación de los miembros cantores.

- Actuaciones y repertorio musical: en repetidas ocasiones ha colaborado con diversas Orquestas preparando programas Sinfónico-Corales, así como alguna Ópera. De los numerosos programas que avalan su existencia cabe destacar su actuación en varios festivales internacionales y certámenes: IX Festival Internacional “Chants et Musiques du Monde” en Francia; Ciclo de conciertos de Semana Santa y Pascua en Oporto; 34ª Ressegna Internacional di Capella Musicale en Loreto, Italia; entre otros. En su faceta como Coro de JJMM-ULE ha desarrollado varios proyectos junto a la orquesta de dicha entidad. Destacan la representación de la Ópera de carácter infantil Brundibár, creada por Hans Krassa y que fue desarrollada en varios escenarios españoles. Asimismo, se puede reseñar la preparación de un programa especial para conmemorar los 25 años de la Universidad de León y en la que las obras interpretadas formaron parte de la grabación discográfica que se realizó para dejar constancia de dicho evento. Del mismo modo, se realizó la interpretación de la Missae Brevis en Re Mayor KV 194 de Mozart. De la participación en los certámenes, señalaremos únicamente los siguientes, haciendo mención de los premios obtenidos:

- Tercer Premio en Cocentaina (Alicante), años 1998 y 2002.
- Tercer Premio en el Certamen de Molina de Segura (Murcia, 2003).
- Primer Premio a la mejor obra Castellana en el Certamen Villa de Griñón (2005).
- Primer Premio en el Certamen Villa de Avilés (2006).
- Primer Premio en el “Certamen de Zumárraga” (2007).
- Segundo Premio en el “Certamen de Molina de Segura” (2007).
- Segundo Premio en el “Gran Premio Nacional de Canto Coral”, realizado en Zumárraga (2008).
- Premio “Región de Origen” en la 54ª Edición del Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torreveja (2008)

- Premio en la modalidad de Polifonía en el “Gran Premio Nacional de Canto Coral” en San Vicente de la Barquera (2009).
- Premio en la modalidad de folclore en el “Gran Premio Nacional de Canto Coral” celebrado en Zaragoza (2010).
- Segundo Premio en el “Certamen Villa de Avilés” (2010).
- Tercer Premio en el “Certamen de Ejea de los Caballeros” (2013).

El Gran Premio Nacional de Canto Coral está considerado como el certamen que cuenta con la mayor repercusión en España de su género. El coro Ángel Barja es el único grupo leonés que ha participado; en 2009 obtuvieron el 1º Premio de Polifonía y el segundo en el cómputo global “pero solo por una décima de punto”. Además de participar en estos certámenes, realizó en la provincia de León numerosas actuaciones para la Universidad, conciertos de Navidad y conciertos fin de curso –como el “Concierto Fiesta de la Música” celebrado en junio de 2013 en la Iglesia de los P.P. Franciscanos–, además de aquellos otros que les solicitaron particulares e instituciones.

En octubre de 2010 intervino en el XXVII Festival Internacional de Órgano que se celebró en la Catedral de León, con un programa de obras pertenecientes al archivo Catedralicio de los Maestros de Capilla del siglo XVIII. En los años 2011 y 2012 participó en el XXIII y XXIV Memorial Ángel Barja respectivamente. En diciembre de 2013 intervino en el concierto y acto de nombramiento de Hija Adoptiva de León, a D<sup>a</sup>. Margarita Morais, fundadora y presidenta de la Fundación Eutherpe. Junto con la Orquesta de Cámara Ibérica y las sopranos Rut Marcos y Janicet Lobaina como solistas, interpretaron el “Gloria” de Vivaldi en el Auditorio de León. Intervinieron en el mismo mes en el estreno del oratorio profano “La Catedral de Cristal” con libreto del escritor y periodista Pedro García Trapiello sobre la construcción de la catedral de León<sup>54</sup> y que se articula en cuatro tiempos: tiempo de barro, de piedra, de oro y de plomo; con música

---

<sup>54</sup> Fanjul (2014, 1 marzo).

de Igor Escudero Morais, ambos leoneses<sup>55</sup>. Fue interpretado por las voces de los también leoneses Ignacio Encinas (tenor), Marta Arce (soprano), Alfonso Baruque (bajo) y Conchi Moyano (soprano), junto con la Orquesta Sinfónica Odón Alonso y el Coro Ángel Barja, obteniendo los elogios del público<sup>56</sup>.

- Talleres corales: para completar la formación vocal e interpretativa que reciben en el coro sus componentes, organiza talleres corales con prestigiosos directores y cantantes, incluso alguno de ellos abierto a la participación de coralistas de otras agrupaciones. Así pues, recibieron formación de Javier Busto (2010), Xabier Sarasola (2011), Enrique Azurza (2012), David Azurza (2012) Dante Andreo (2013) y Albert Alcaráz (2014).
- Discografía: durante el año 2009 grabaron un CD titulado Iam Sol, tomando el nombre de la obra sacra del compositor Ángel Barja, interpretada en el disco junto con otras de varios autores y estilos.

### **3.11.6. Coro Capella Lauda.**

Se constituyó en 1995, reuniendo un grupo de cantores interesados en dar a conocer obra de autores poco frecuentes dentro del activo panorama de la música coral. Desde 1997 fue dirigido por D. Romualdo Barrera Garzón. En el año 2009 tomó el cargo D. Luis Martínez García de Longoria y en el 2011 se inició una nueva andadura con la dirección de D. Aitor Olivares<sup>57</sup>.

- Componentes y ensayos: este coro mixto está integrado por una veintena de voces. Desde el inicio de su actividad, ensayaban dos días a la semana, martes y jueves de 20:30 hs. a 22:00 hs. en las instalaciones del I.E.S. Juan del Encina. Sin embargo, en diciembre del año 2011, el equipo directivo del

---

<sup>55</sup> Viñas (2014, 5 febrero).

<sup>56</sup> Gancedo (2014, 2 marzo).

<sup>57</sup> Capellalauda.blogspot.com.es

centro educativo tomó la decisión de reclamar un alquiler por los servicios prestados que la agrupación no podía sufragar, viéndose en la necesidad de abandonar esta sede<sup>58</sup>. Posteriormente fueron acogidos por ALCER, (Asociación Leonesa de personas afectadas por la Enfermedad Renal) en sus instalaciones.

- **Gestión y financiación:** el coro se autofinancia con las actuaciones remuneradas y con la cuota de los socios. No tienen suscrito ningún convenio con instituciones leonesas, aunque en el pasado recibieron subvenciones del Ayuntamiento de León y de la Junta de Castilla y León y ocasionalmente son emplazados para participar en algún evento. Se gestionan mediante una Junta Directiva formada por presidente, secretario y tesorero.
- **Actuaciones y repertorio musical:** durante estos años han realizado numerosas actuaciones en León y provincia, como la V Muestra de Música Coral de San Andrés del Rabanedo (1999); X Muestra de Nueva Música de León (2000); participación en el estreno de “Gloria Aclamaciones Litánicas” de J.A. Galindo en León (2000); Concierto Homenaje a Juan del Encina en León (2002); Concierto “Año Jacobeo” en León (2004); IV Muestra Coral de Quintana de Rueda (2004); IV Centenario D. Quijote de la Mancha en León (2005); II Muestra Coral de la Venatoria en León (2005); Concierto en el Teatro Bergidum de Ponferrada (2006); Concierto en el Monasterio de Gradefes de León (2006); Misa Brevis de Mozart con orquesta de cámara en Quintana de Rueda (2006); Gradefes (2006); Concierto de Santa Cecilia en el Monasterio de Carrizo de la Ribera (2007); Coros de Zarzuelas con Banda de música en San Andrés del Rabanero (2008); participación en el Ciclo de Música Coral de Navidad por diversos puntos de la provincia de León (2009 y anteriores); Triduo de Semana Santa para la Cofradía de Angustias y la Soledad en León (2010 y anteriores); Concierto “Conmemoración 1100 Aniversario del Reino de León” en el

---

<sup>58</sup> Ferreras (2011, 16 diciembre).

Auditorio Ángel Barja (2010); Concierto de Santa Cecilia en la Casa de Cultura de Trobajo del Cerecedo (2010); Navidad en Valencia de Don Juan (2010); Triduo de Semana Santa para la Cofradía de Angustias y la Soledad en la Iglesia de Santa Nonia de León (2011); Vegas del Condado (2011) y Concierto en la Iglesia de San Martín, León (2011).

Fuera de la provincia leonesa ha tenido la oportunidad de intervenir en las Jornadas Polifónicas de Castilla y León en Medina del Campo (2001); Concierto “Capital Europea de la Cultura” en Salamanca (2002); VI Jornadas de Laguna de Duero en Valladolid (2003); Festival de Monforte de Lemos (2004); V Certamen Internacional de Habaneras y Canción Marinera en Cudillero (2005); XXXIX Certamen de Nanas y Villancicos en Rojales (Alicante, 2006); Ciclo de Coros de Zarzuelas con la Compañía Teatro Lírico de Barcelona en los Auditorios de Orense, León y Palma de Mallorca (2007); XXI Semana Musical de Lezo (Guipúzcoa, 2007); Conciertos en Intercambio Coral con el Coro Canta Cantorum de Vitoria-Gasteiz (2009); en septiembre de 2013 se unió a la conmemoración del 1100 aniversario de San Miguel de Escalada.

El repertorio musical combina obras de diversos periodos y géneros, predominando el religioso, aunque también ocupa un lugar importante la música profana, popular y de zarzuela.

### **3.11.7. Coro Vegazana.**

El coro se inicia en el otoño del año 1997 cumpliendo el deseo de la mayoría de los fundadores, padres de los niños cantores del Aula Coral “La Palomera”, que querían participar de la actividad sus hijos. Durante los primeros años se reunían un día a la semana bajo la dirección de D. Jaime Palomero, por el placer de cantar juntos durante una hora. Nunca pretendieron salir del anonimato e incluso carecían de nombre. Sin embargo, en mayo del año 2000 fueron invitados a participar en la V Muestra de Música Coral de San Andrés del Rabanedo, adoptando para la ocasión, el nombre de la

zona de León donde vivía la mayoría de los componentes y también sede del Campus universitario.

- Componentes, gestión y actividad: En estos momentos está compuesto por más de treinta voces mixtas, con una Junta Directiva al frente, formada por presidente, vicepresidente, secretario, tesorero y 4 vocales. A partir de la mencionada Muestra de San Andrés, han ofrecido varias actuaciones por la provincia de León: Mansilla de las Mulas (2001, 2003, 2006); Jimenez de Jamúz (2001, 2002, 2003); Villablino (2002); La Robla y Pola de Gordón (2005). Se puede destacar la grabación, en 2006, junto con el grupo “Flor del Viento” de Cármenes, el CD titulado “Romances del Moro Qil” y en 2007, otro CD con el nombre “Aires y danzas del alto Curueño”. Ha colaborado en la divulgación de la historia leonesa con un recorrido musical por diferentes conventos de la capital<sup>59</sup>.

A lo largo de los últimos cursos ensayan en las dependencias del I.E.S. “Ordoño II”, una hora y media, dos días a la semana: lunes, una semana los hombres y otra semana las mujeres y el miércoles realizan el ensayo conjunto. Se financian con las cuotas que aportan sus componentes y con alguna actuación remunerada.

### **3.11.8. Coro León Gótico.**

La asociación cultural de voces “León Gótico” nace en 1998, entre un grupo de padres y profesores convencidos de la necesidad de respaldar la continuidad del proyecto de formación musical de los jóvenes cantores que se habían iniciado en las Aulas Corales Municipales. En ese mismo año el coro se presentó ofreciendo su primer concierto en la Iglesia de Santa Marina La Real de León.

Desde su fundación hasta el cese de su actividad, durante el curso 2011/2012, este coro juvenil estuvo dirigido por D. Carlos Alirio Salamanca. El ensayo tenía lugar

---

<sup>59</sup> Gancedo (2012, 9 junio).



en el salón de actos del Colegio Público Las Anejas de León, durante tres horas a la semana, lunes y jueves. A penas recibían apoyo de las instituciones, teniendo que financiarse a través de las cuotas de los socios. El repertorio interpretado abarcaba diversos estilos y épocas, desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Contaba con varias grabaciones, siendo realizada la última durante el año 2004, bajo el título “Otra cosa en común”. Ofreció numerosos conciertos en la ciudad y por toda la provincia leonesa, como el Concierto en la Iglesia del Mercado de León (2002); participó en el estreno mundial de la obra *Gloria: Aclamaciones Litánicas* del compositor José Antonio Galindo; Concierto en Madrid en “Homenaje a la escritora Gloria Fuertes”; Concierto para la Embajada de Colombia en Madrid; XXV Aniversario de la CEMU (Leganés); Concierto en el Salón de Plenos del Senado (Madrid); Misa y Concierto en la Gruta de Covadonga (Asturias, 2004); Concierto en Almería (2005); en Vegadeo (2006); etc.

Intervino en diferentes certámenes como en el VI y VIII Certamen Nacional de Habaneras de Torrevieja (Alicante); XXXIII Certamen Nacional de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera (Cantabria); IV Encuentro Coral de San Andrés del Rabanedo (León); III Encuentro Coral Villa de Sahagún; I Muestra Coral del Ayuntamiento de Valdepolo; IV Encuentro Coral Villa de Gordón.

### **3.11.9. Coro Santa Cecilia de la Escuela de Ingenieros de Minas de la Universidad de León.**

Mediante la iniciativa del Director de la E.U.I.T. de Minas de León, D. Fernando Fernández San Elías y con la colaboración del Ingeniero Técnico de Minas y Titulado Superior de Piano, D. Fernando García Pérez, se decidió la formación de un Coro Polifónico adscrito a la Escuela y dirigido por éste último. Tras los primeros contactos realizados con los alumnos de esta Escuela, los ensayos se iniciaron en 1998, haciendo su presentación oficial en junio de 1999. Actualmente este coro mixto se compone de dieciocho personas, aunque una parte de ellos reside fuera de León. Su objetivo principal es actuar en los actos oficiales de la Escuela de Ingenieros de Minas – centro donde ensayan– y en el Colegio Oficial, siendo este su único apoyo. Sus

actuaciones y su actividad en general, es cada vez más escasa y carece de proyección en la ciudad.

#### **3.11.10. Coro Espiga.**

Nace en octubre de 2001, entre los padres de los componentes del Coro León Gótico. El interés por la música que inculcaron entre sus hijos, les empujó a experimentar por sí mismos la interpretación musical, al tiempo que sirvió de excusa para encontrarse y divertirse juntos. Por este motivo, ensayan en el mismo lugar que ensayaban sus hijos, en el Colegio Público Anejas y su director también es el mismo: D. Carlos Alirio Salamanca. Actualmente está compuesto por veinte cantores aproximadamente que ensayan una hora a la semana.

Se gestionan mediante la Junta Directiva, que también lo era de la desaparecida agrupación juvenil Coro León Gótico y está integrado por los cargos de presidente, vicepresidente, tesorero, secretario y cuatro vocales. No reciben ayuda por parte de ninguna institución, con la excepción mencionada del Colegio, que les cede el local de ensayos. Se autofinancian mediante la aportación económica de los miembros del coro. Tienen actuaciones en León y provincia, fundamentalmente durante las fiestas navideñas y también en Gijón (Asturias).

#### **3.11.11. Coro La Venatoria.**

Entre las actividades que oferta la Sociedad Deportiva Recreativa “La Venatoria” de León, se encuentra el canto coral desde el año 2005. El coro mixto La Venatoria está dirigido por D. Jaime Palomero y formado por una veintena de voces.

Ensayan en las instalaciones de la sociedad, martes y jueves de 19:10 hs. a 20:30 hs. estando dedicados los martes al ensayo parcial, una semana hombres y otra mujeres, los jueves sin embargo, realizan un ensayo general. La propia S. R. La Venatoria gestiona el coro y lo financia. Ha organizado en la sede, un encuentro coral que lleva el nombre de “La Venatoria”.

### 3.11.12. Coral Torreblanca.

La coral Torreblanca es un coro creado en febrero del 2007 y al igual que el anterior coro, surge en el seno de una Sociedad Recreativa, “Nuevo Recreo Industrial”, pero toma su nombre del palacio donde se encuentra la sede de la sociedad patrocinadora. Aparte del objetivo musical, que es interpretar la música coral con la mayor calidad posible, también pretenden establecer vínculos de amistad con los componentes de otros coros nacionales y extranjeros<sup>60</sup>.

- Componentes y ensayos: está compuesto por aproximadamente unos cuarenta miembros, parte de ellos son socios del Recreo Industrial y otra parte proceden del escindido Coro San Marcos, junto con su director, D. Luis Mendaña Balsa. Ensayan dos días a la semana, lunes y jueves, de 20:00 hs a 22:00 hs. El director tiene el apoyo de cuatro jefes de cuerda que le ayudan en el estudio de las obras, para lo que dispone de varios espacios independientes dentro del edificio para los ensayos por cuerdas.
- Actividades y repertorio musical: desde su fundación ha actuado en el II Trofeo Internacional de Coros de Malgrat de Mar (Barcelona, 2007); Encuentro Coral en Miño (A Coruña); XV Festival de Habaneras “Ría de Ribadeo” (Lugo, 2009); Viveiro (Lugo, 2010). Participó en el “Ist International Istanbul Choir Days” en Estambul (Turquía, 2008); actuó en Budapest (Hungría, 2009); en el Encuentro Coral en Gavardo-Brescia (Italia, 2010) y en París (Francia, 2013). También organiza anualmente un encuentro coral en la sede de la asociación recreativa.
- Gestión y financiación: esta coral se autofinancia con las actuaciones remuneradas y es gestionada por su Junta Directiva, que se compone por los cargos de presidente, secretario, tesorero, dos vocales y su director artístico.
- Discografía: la Coral Torreblanca grabó un CD con obras variadas en 2010.

---

<sup>60</sup> [www.coraltorreblanca.es](http://www.coraltorreblanca.es)

### **3.11.13. Camerata Ars Cantus.**

La Camerata “Ars Cantus” es un grupo vocal de cámara que se fundó en abril de 2010 y su director es D. Luis González Viñuela. El trabajo de este grupo está centrado en la música polifónica en sus distintas modalidades: renacimiento, música religiosa, villancicos, madrigales y canciones, canción popular. En el año 2011, coincidiendo con el 400 aniversario de la muerte de Tomás Luis de Victoria, la Camerata Ars Cantus interpretó la integral de los responsorios del “Officium Hebdomadae Sanctae” y también actuaron en Valdescapa (León). En agosto de 2012 el grupo ofreció un concierto dentro del “Aste Nagusia” que cada año organiza el Ayuntamiento de Bilbao y participó junto con otros grupos en el Concierto dedicado al 25 aniversario de la muerte del compositor Ángel Barja celebrado en León, octubre de 2012. Juan del Enzina, Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, Alonso de Tejada, Ángel Barja, amén de otras obras del siglo de oro español, forman parte de su repertorio.

Todos los miembros tienen experiencia coral y prácticamente la mitad de ellos tienen algún conocimiento musical, por lo que los ensayos que se realizan son fundamentalmente para conjuntar las obras que aprenden por sus propios medios y con la ayuda de las grabaciones que se les proporciona. Inicialmente los ensayos se realizaban en el "Centro Social Parroquial Doña Genoveva" de Villaquejida y en la iglesia del mismo pueblo hasta el año 2012, realizándose en la actualidad en los salones de la iglesia de la Asunción (León). Carecen de financiación fija; cuentan únicamente con las retribuciones de las actuaciones que realizan y la participación en el Ciclo de Navidad organizado por la Diputación de León.

## **4. Otras agrupaciones corales leonesas.**

Aunque hemos reflejado el panorama coral actual de la provincia de León, esta descripción estaría incompleta si no hiciéramos referencia a algunos coros desaparecidos hace un tiempo (además del reseñado Coro León Gótico) o a determinados grupos corales que desempeñan una función específica por su edad o por la singularidad de sus componentes.

#### **4.1. Coros sin actividad.**

A pesar de que estos coros surgieron en las últimas décadas del siglo pasado, actualmente no tienen actividad sino que fueron disueltos por sus componentes –incluso alguno desapareció hace dos décadas–, aunque no se han borrado de la memoria de quienes los formaron o participaron en algún momento de su existencia, ni de la sociedad leonesa, en cuya historia musical dejaron su impronta.

##### a) Coro San Guillermo.

En el año 1963 se produjo el nacimiento del Coro San Guillermo en la localidad de Cistierna, en torno a la figura de D. Joaquín de Prado, su fundador y primer director, que centró inicialmente su actividad en la música religiosa. Al comienzo de los setenta, el grupo inició una nueva etapa, internándose en el mundo de la canción popular. El folclore de las diferentes regiones españolas ocupa un lugar destacado en sus actuaciones, siendo su objetivo primordial la revitalización de la música leonesa. Unos años más tarde amplió su radio de acción, formando dentro del mismo coro un grupo de danzas, que durante un tiempo trató de mantener vivos los bailes leoneses. A finales de 1981 D. Ángel Luis Valdés se hizo cargo de la dirección del coro que, tras años de actividad, desapareció al inicio de la década del 2000.

##### b) Coro Ars Nova y la Schola Cantorum Catedral de León.

En este apartado debemos recordar la existencia del coro Ars Nova y la Schola Cantorum Catedral de León, a los que dedicaremos especial atención en esta investigación, cuando analicemos su herencia musical: las Aulas Corales Infantiles.

##### c) Coro Universitario de León.

Debemos reservar un lugar para el Coro Universitario de León, que comenzó su actividad en 1982 con la captación de voces en el ámbito universitario y con la aprobación de los estatutos de la institución –reconocida por la Universidad de León como una agrupación no profesional en la que se integraban profesores y alumnos

aficionados a la música–, bajo la dirección de su primer y único director hasta su desaparición, D. Samuel Rubio Álvarez. Su finalidad primordial era cultivar el canto coral, preferentemente polifónico.

El Coro Universitario de León en 1985, tras su participación el año anterior en el “V Encuentro Nacional Juvenil de Polifonía” celebrado en Cuenca, intervino en el V Encuentro Internacional “*Europa Cantat IX*” en Estrasburgo, con motivo del Año Internacional de la Juventud y Europeo de la Música, organizado por la UNESCO. También fue el coro encargado de la inauguración del Año Europeo de la Música en el Teatro Real de Madrid, con la presencia de S.M. La Reina Doña Sofía. Con anterioridad había interpretado en la Iglesia de los jerónimos de Murcia la obra *Stabat Mater* de D. Scarlatti, así como el *Gaudium et Spes* de Cristobal Halffter (1985) en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid. Cesó su actividad en el año 2002, tras ofrecer un concierto extraordinario a su público de León. Durante los años de su existencia, además de los eventos reseñados, participó en los Festivales de Polifonía Vocal Renacentista de Ávila; en el Festival Internacional de Órgano “Catedral de León”; Festival Internacional de Coros Universitarios de Coimbra (Portugal); Festival Internacional de Orquestas Jóvenes en Murcia; en la Semana Internacional Universitaria de Polifonía de Oviedo; actuando en numerosas ocasiones con prestigiosas Orquestas como la O. Sinfónica “Ciudad de Valladolid”, O.S. de Asturias, O. Joven de Alemania, O.S. de Madrid y O. de Cámara “Reina Sofía”. En 1986 grabó en la S.I. Catedral un disco LP con obras de Carlos Patiño y la obra *Musikalisch exequiem* de Heinrich Schütz.

#### **4.2. Coros de la Universidad de la Experiencia.**

El programa interuniversitario de la Experiencia, enmarcado dentro de los programas de envejecimiento activo, es una iniciativa que se realiza mediante la colaboración de la Junta de Castilla y León con todas las Universidades públicas y privadas de la Comunidad. La Universidad de la Experiencia (UEX) con sede de León, desarrolla su docencia en Astorga, León y Ponferrada. Entre las actividades culturales que se oferta a los alumnos (cuyo requisito fundamental es el de ser mayor de 55 años)

es pertenecer a los coros de la UEX y su finalidad primordial, es la de establecer lazos entre los alumnos y participar de la vivencia de la música, lo que se plasma en las actuaciones que se realizan en el marco de la propia Universidad. El Coro formado en Ponferrada ha estado dirigido por D<sup>a</sup> Elena Fernández Delgado y el de León ha cesado prácticamente su actividad, al menos durante el último curso.

### **4.3. Coros CEAS.**

El Ayuntamiento de León –dentro del Programa de Actividades de Animación Socio-comunitaria para la población general y mayor de 65 años—, a través de la Concejalía de Familia, Bienestar Social y Mayores, oferta en los Centros Sociales Municipales y Centros Sociales de Mayores, diversos talleres y actividades, como la de Coro que, para el curso 2013-2014, estará presente en cinco de los siete Centros de Mayores de la ciudad. Los componentes de estos coros disfrutan del canto coral, dirigidos por D. Jaime Palomero Cifuentes y D. David Ruiz Vinagre, ofreciendo sus actuaciones en el marco de la ciudad<sup>61</sup>.

### **4.4. Un Coro único: El Coro de Larigectomizados de León (ALLE).**

Mencionamos aquí por su singularidad, el “Coro de Larigectomizados de León”, que surge en el seno de la Asociación Leonesa de Larigectomizados de León (ALLE). La creación de un coro en el seno de esta asociación, para la participación de aquellos que carecen de voz, significa la consecución de un sueño y un empeño diario. Sin duda posee un gran valor terapéutico para sus componentes y constituye todo un ejemplo de esperanza y perseverancia en la superación de la enfermedad<sup>62</sup>.

Además del padecimiento de la enfermedad del cáncer, sus integrantes han sufrido una operación mutiladora: la laringectomía total; con ella se les ha privado bruscamente de dos funciones principales de la laringe: la respiratoria y la fonatoria. En

---

<sup>61</sup> [www.aytoleon.es](http://www.aytoleon.es)

<sup>62</sup> [www.asociacionalle.blogspot.com](http://www.asociacionalle.blogspot.com)

adelante deberán respirar a través del orificio traqueal practicado en la base de cuello, con la ayuda de una cánula, lo que les produce molestias y la pérdida del gusto y del olfato. Pero el mayor problema del larigectomizado es la paralización psicológica que sufre. Después de la operación solo pueden expresarse a través de su voz cuchicheada, si son capaces de descubrirla, lo que implica problemas de readaptación social o familiar en algunos individuos.

En la búsqueda de la ilusión necesaria para afrontar la vida, surgió la música y por parte de D. Gumersindo Rodríguez, presidente de la asociación y su fundador, la idea de formar un coro en el seno de la asociación. Esta idea que en un principio fue escuchada con escepticismo por parte de familiares y compañeros, sin embargo fue bien acogida por los socios, que acudieron a la llamada. Siete meses más tarde, en el año 2001, dirigidos por José Vilval cantaron misa en la Basílica de San Isidoro; a partir de este momento han ofrecido cerca de doscientos conciertos y misas, tanto en España<sup>63</sup> como en el extranjero y editaron un disco el mismo año.

Durante cinco años y medio el coro desapareció por falta de director, hasta que en el año 2010 renació con la incorporación de nuevos miembros y bajo la dirección de D. José Antonio Prada Ares<sup>64</sup>. Entre las actuaciones realizadas, destaca la participación con otros coros en el XVI Real Festival Nacional de Villancicos “Reyes de España” celebrado en León, diciembre de 2010. Está formado por veinte hombres y una mujer, dirigidos desde 2011 por D. Daniel Rojas (Charro, 2012), que sustituyó al anterior director.

#### **4.5. Coros en formación.**

En el último periodo han asomado al mundo coral leonés nuevos grupos de los que hemos tenido noticia, aunque no han formado parte de este estudio; sus escasas actuaciones no nos permiten afirmar que estos grupos se vayan a consolidar y a

---

<sup>63</sup> Lorenzo (2001, 31 de mayo).

<sup>64</sup> Gaitero (2010, 21 abril).



encontrar su lugar en el panorama cultural de la ciudad o por el contrario, queden diluidos con el paso del tiempo.

- En este supuesto se encuentra el Coro Peñacorada, pequeño grupo que surge en el seno del Colegio privado religioso del mismo nombre, entre profesores, padres de alumnos y otros cantores dirigidos por D. Aitor Olivares.
- Por otra parte, en marzo del 2013, tuvo lugar el concierto “Lama sabachtaní”. Siete siglos de música... siete días de oración... en la Iglesia de Santa Marina la Real de León, ofrecido por el grupo vocal CantArte, que se presentó con esta actuación e interpretó, bajo la dirección de D. Guillermo Alonso Ares, un programa musical de carácter religioso, como corresponde al tiempo de Semana Santa. Integrado por 18 jóvenes cantores, todos ellos con amplia experiencia coral, por haber pertenecido a otros coros de la ciudad y sin un lugar fijo para sus ensayos. Esta primera actuación se realizó por encargo de una Cofradía para la ocasión y significó, posiblemente, el inicio de otro coro leonés, ya que el día 18 de setiembre de 2013 a las 20:30 hs, el grupo ofreció un nuevo concierto en la Iglesia leonesa de Santa Marina La Real. Participó en el concierto y nombramiento de Hija Adoptiva de León a D<sup>a</sup>. Margarita Morais, celebrado en diciembre de 2013 y ofreció nuevamente el concierto de Semana Santa, en abril de 2014.<sup>65</sup>
- En noviembre del año 2012 dio su primer concierto los diez miembros del coro Vir Vox, el primer coro masculino que se crea, en León, desde hace veinte años y que sigue el camino trazado por formaciones como Ars Nova, Schola Cantorum o Abendmusik. Está formado por miembros muy vinculados al mundo coral leonés, como componentes y directores de otras agrupaciones o cantores de las aulas corales infantiles.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Gancedo (2014, 11 enero).

<sup>66</sup> Gancedo (2012, 8 noviembre).

## **SÍNTESIS.**

Con la descripción realizada en el presente capítulo hemos reflejado el panorama coral leonés, del que podemos constatar algunos hechos significativos. Así pues, podemos afirmar que las agrupaciones corales están presentes, en mayor o menor medida en las comarcas leonesas, con la salvedad hecha, y se extienden por toda de la provincia leonesa.

Apreciamos una considerable diferencia de número de grupos dependiendo de las comarcas; podemos observar a simple vista la mayor concentración de coros en la ciudad de León y su alfoz, en la comarca del Bierzo, y en Esla-Campos, frente a una escasa representación en las Tierras de Astorga, La Bañeza, La Ribera-Páramo, Sahagún y las Montañas. El marco geográfico<sup>67</sup>, la situación económica, el descenso de la población y la existencia de otras actividades culturales y deportivas en las distintas localidades, se convierten en factores que inciden de manera decisiva en esta situación. Sin embargo, la mejora en las vías de comunicación y el cambio en las costumbres de sus habitantes, hace posible que la mayoría de los aficionados leoneses puedan desplazarse con facilidad y tener acceso a la experiencia coral, tanto en su propia localidad como en poblaciones vecinas.

Los coros nacen y se consolidan principalmente en aquellos núcleos donde existe una Escuela de Música y por tanto, profesores que se encargan de impulsar tanto las agrupaciones instrumentales (bandas de música, de gaitas, acordeones, grupos de cámara y formaciones menores) como las corales.

El esfuerzo personal de estos profesionales y la ilusión de todos los componentes, consolidan las agrupaciones corales no profesionales, que necesitan el amparo de las Instituciones Locales.

En bastantes ocasiones la fecha que consta como momento de la fundación de un coro o la de incorporación de un nuevo director es aproximada, pues unas veces toman como referencia el inicio de los ensayos y otras veces el momento de su

---

<sup>67</sup> Los datos sobre la situación geográfica, económica y social de las comarcas leonesas se han obtenido en su mayoría del Atlas de León (García, 2000).

revelación –el concierto o la actuación realizada ante el público–, por lo que es posible que exista una diferencia de meses entre ambas fechas, siendo la memoria colectiva la guardiana de tales datos.

Dado que tratamos de conocer y presentar una panorámica general de la situación coral en la provincia, debemos aclarar que se ha realizado una selección de la información obtenida, aún mayor en la presentación de aquellos coros que poseen más historia, pues su antigüedad y amplia actividad complica, cuando no imposibilita, referirnos a ellas con mayor profundidad.

Los coros presentan diferentes grados de implicación en la actividad coral y consecuentemente, varía su repercusión en el ámbito de la cultura musical de la provincia. Aunque sus componentes son aficionados y no se requiere poseer estudios musicales, se observa que la presencia de Escuelas Municipales de Música en la localidad, impulsa y fortalece las agrupaciones corales.

En su conjunto, las agrupaciones leonesas muestran una gran semejanza en cuanto a la organización musical (objetivos, ensayos, etc.), gestión y financiación. Al mismo tiempo observamos una importante diversidad en cuanto a su repertorio, actuaciones, proyectos musicales, calidad vocal y coral, repercusión en el ámbito cultural, etc.

En cuanto a las fuentes de información, debemos precisar que hemos obtenido los datos que aquí constan, fundamentalmente, extrayéndolos de las entrevistas mantenidas con directores y representantes corales al inicio de la presente investigación, y que han sido plasmadas en las correspondientes fichas de datos, así como en los documentos aportados por ellos.

En este sentido debemos mencionar la amable acogida que todos ellos nos han dispensado –no exenta de cierta sorpresa e incluso agradecimiento– y la inestimable ayuda que nos han prestado para la realización del presente trabajo.

Dado que la mayoría de estos coros no tienen sede propia, sino que utilizan las instalaciones cedidas por alguna institución local, uso que es compartido con otras actividades, no resulta fácil mantener un archivo formal que podamos consultar y menos

que esté siempre actualizado. Incluso para su organización dependen de la buena disposición de los miembros del coro y en particular de sus representantes. En este punto resulta clarificador mencionar el hecho de que algún coro realizó el listado de partituras con ocasión de esta investigación, lista que incluso se nos entregó manuscrita.

Cada coro ha aportado los datos y documentos que ha tenido a bien; la información obtenida ha sido completada por nuestra parte con publicaciones, programas de mano, artículos o reseñas de prensa, consultas a las Webside de las agrupaciones o en su defecto, las de sus Ayuntamientos.

En el siguiente capítulo analizaremos los aspectos fundamentales de la actividad coral y la forma en la que aparecen en las agrupaciones leonesas, así como los factores que inciden en ella.

## CAPÍTULO VI

---

### **ANÁLISIS DE ASPECTOS COMUNES A LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.**



# **CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE ASPECTOS COMUNES A LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS**

## **INTRODUCCIÓN.**

En este capítulo vamos a tratar los aspectos esenciales de los coros leoneses, su origen y procedencia, objetivos, composición, actividad musical, recursos y repercusión social. Analizaremos la información obtenida con el fin de profundizar en el conocimiento de las características generales de estas agrupaciones, los puntos que tienen en común y las peculiaridades propias de cada coro. Haremos especial referencia a los componentes y directores, a la forma de iniciar y finalizar su relación con la agrupación, así como a la manera que tienen de organizarse para gestionar el coro. Otro punto importante es el estudio de la propia actividad coral, los ensayos, actuaciones y conciertos, repertorio musical y la repercusión que tiene, fundamentalmente, en la sociedad leonesa.

## **1. FUNDACIÓN Y PROCEDENCIA DE LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.**

Las agrupaciones corales surgen en diferentes ámbitos, al amparo de instituciones que acogen y favorecen el desarrollo de la actividad coral. Entre la institución y el coro se establece un vínculo de ayuda mutua; en ocasiones, además de

proporcionar un lugar dentro de sus instalaciones para que la agrupación tenga su sede, la institución impulsa una parte importante de sus proyectos musicales y por tanto puede ejercer, en algunos casos, una influencia sobre la elección del repertorio musical y orientar en cierta medida, la trayectoria del grupo. Por otra parte, debemos considerar que estos contextos no siempre se presentan en estado puro, sino que puede coincidir en una misma agrupación, el apoyo de más de una institución. Aún surgiendo en un ámbito concreto, con frecuencia los coros evolucionan y con el tiempo modifican el grado de dependencia o el ámbito en el que se desenvuelven. A continuación haremos una relación de los contextos que con más frecuencia promueven el nacimiento de las agrupaciones corales.

### **1.1. Ámbito religioso.**

La mayor parte de los coros leoneses han surgido en el contexto religioso en la cercanía de la parroquia, donde los feligreses forman pequeños coros con el propósito de realzar las ceremonias litúrgicas y en especial, durante la celebración de las festividades más enraizadas en nuestra tradición y más emotivas, como es el caso de la Navidad. El coro parroquial ofrece una continuidad en el tiempo y una periodicidad de actuaciones que se realizan en un lugar y ante un público que les es familiar; estos ingredientes ofrecen estabilidad al grupo y favorecen la adquisición de confianza en los cantores. En León, como en otras provincias, las directrices marcadas en aquel momento por el Concilio Vaticano II, cambiaron los usos seguidos hasta entonces en la música religiosa. Como ya hemos visto, los coros de iglesia se resintieron de tal manera que muchos de ellos llegaron a desaparecer y otros, los que continuaron como tal, adoptaron un repertorio litúrgico más simple, cercano al gusto popular y a la participación de los fieles (Bagües, 1993; Lasuen, 1987).

Sin embargo, algunos coros parroquiales se encuentran con circunstancias favorables como la de disfrutar de una dirección sensible y cualificada, la progresiva mejora de la calidad vocal de los cantores o el aumento en la proyección y valoración social. Los componentes llegan a percibir la actividad coral como una expresión artística estimulante y este sentimiento les impulsa a ampliar el repertorio, perfeccionar



su interpretación y mostrar los resultados fuera del ambiente habitual, ante un público más versado. Gracias al continuo esfuerzo, el grupo adquiere una personalidad musical y cultural relevante en la localidad. Aún cuando posteriormente se constituyen como coro independiente, la mayoría de ellos conserva una fuerte relación con la institución religiosa de la que proceden; continúan manteniendo la sede en sus instalaciones y a cambio participan en las celebraciones litúrgicas y en cuantos actos solemnes sean requeridos.

Se encuentran en este supuesto la Coral Isidoriana de León, Coro Santa Bárbara de Villablino, Coro Santa María de Mansilla de las Mulas, Coro Heriberto Ampudia de San Andrés del Rabanedo, Coral Polifónica Flores del Sil de Ponferrada, Polifónica Bembibre de Bembibre, Coral Excelsior de Astorga, Coral del Milenario de La Bañeza, Coral Aguas Blancas de Pola de Gordón y en general, la mayoría de los coros de la provincia.

## **1.2. Ámbito educativo.**

Los centros educativos de Enseñanza Primaria, Secundaria y Bachiller, así como las Asociaciones de Padres, desarrollan proyectos extraescolares en los que la actividad musical se convierte en un excelente medio de comunicación y convivencia entre alumnos, padres y profesores. En este sentido los Centros acogen a coros, inicialmente formados en la comunidad educativa, para que puedan desarrollar la actividad en sus instalaciones, fuera del horario lectivo. Con el tiempo, la incorporación de nuevos componentes ajenos al centro y su propia evolución, favorece que la agrupación, aún bajo el amparo y estrecha relación con la institución docente, adquiera una nueva dimensión musical.

En este sentido podemos señalar al Coro San Marcos (con sede en el Colegio de los PP. Jesuitas); Coro Vegazana (C.E.P. La Palomera); Coro Espiga (C.P. Las Anejas) y últimamente el Coro Peñacorada (Colegio Religioso Peñacorada). Normalmente estos coros nacen como un pretexto, una forma de reunirse los padres y madres del alumnado del centro, a veces los profesores, conservando esta relación social como importante motivación, tanto o más que la puramente musical.

El Coro León Gótico (actualmente sin actividad), el Coro Ordoño II, o el Coro Juvenil Ángel Barja, son agrupaciones juveniles que surgieron entre los alumnos de Secundaria o Bachiller de diferentes centros educativos leoneses. Como anunciábamos anteriormente, en ocasiones el ámbito educativo y el ámbito religioso confluyen en un mismo coro, como los Centros Educativos Concertados, tal es el caso de alguno de los coros anteriormente citados.

En el seno de la Universidad nació el Coro Universitario de León y el Coro Santa Cecilia y una vez desaparecido el primero de ellos, el Coro Ángel Barja ocupó su espacio en el ámbito universitario.

### **1.3. Ámbito social vinculado a instituciones públicas.**

Dentro de éste ámbito incluimos aquellos grupos que surgen como consecuencia del impulso ejercido por las administraciones locales. Los Ayuntamientos promueven la actividad cultural en general a través de las Concejalías de Cultura y de Asuntos Sociales, que promueven y coordinan actividades de tiempo libre, destinadas a los ciudadanos de todas las edades y en particular, para la juventud y la tercera edad. Formando parte del programa de animación socio cultural del Ayuntamiento de León destinado a las personas mayores, se encuentra el canto coral como una de las actividades de mayor aceptación; así surgieron los coros CEAS. El canto coral infantil encontró el extraordinario apoyo del Ayuntamiento de León con la formación de las Aulas Corales, bajo la coordinación de la Escuela Municipal de Música, que abarca gran parte de los centros educativos leoneses. Otros coros han recibido el empuje y la colaboración municipal, como el Coro Ángel Barja, que surgió para dar continuidad a los jóvenes cantores que por edad debían abandonar las aulas infantiles. Sin embargo este patrocinio se mantuvo de forma temporal, ya que con posterioridad tomó el relevo otra institución: la Universidad de León. El Coro Polifónico Virgen del Camino y el Coro Municipal Escarcha –que incluso hace alusión a este hecho en su denominación– y en general, muchos coros de la provincia cuentan con el apoyo de sus ayuntamientos, que les ceden el uso de sus instalaciones y sostienen económicamente los festivales y encuentros corales que organizan los coros.

#### **1.4. Ámbito de las entidades privadas.**

Aunque no es común, en determinados casos son las Empresas e Industrias privadas las que se erigen en promotoras de la actividad coral; en este supuesto se encuentra el Coro Voces del Bierzo que surgió con el apoyo de Endesa. En los últimos años también han emergido agrupaciones del interior de las Sociedades Recreativas de carácter privado, como el Coro de La Venatoria, que surge de la sociedad del mismo nombre y el Coro Torreblanca, en la S. R. “El Recreo Industrial”, así como lo tuvo en su momento, la “Casa de Asturias” en León.

#### **1.5. Ámbito musical.**

En menor medida, algunas agrupaciones se originan con el único motivo, por parte de sus componentes, de interpretar música coral, caracterizándose por la búsqueda de la calidad técnica e interpretativa así como de un repertorio cuidadosamente seleccionado. Nacen al margen de Instituciones que les amparen, aunque reciban su ayuda desinteresada y con posteridad establezcan lazos de unión y colaboración mutua. De esta manera aparecen la Capilla Clásica de León y el Coro Capella Lauda.

#### **1.6. Otros orígenes.**

En este apartado contemplamos dos coros en cuyo nacimiento concurren circunstancias especiales:

El decano de los coros leoneses, el Orfeón Leonés, nació a finales del siglo XIX, en el seno del Círculo Obrero Católico y de la enseñanza musical que se realizaba en el mismo, como actividad formativa y recreativa destinada a las clases más desfavorecidas de la época, fiel a lo que acontecía a finales del siglo XIX, y se revalidó en la segunda década del siglo XX. Las circunstancias que dieron lugar a su origen y la sociedad que le vio nacer, son tan distantes en el tiempo y presentan tantas diferencias con la actual que hacen preciso considerar esta peculiaridad.

Otra agrupación singular es el Coro ALLE por la especial composición de este coro, caracterizado por sus “cantores” laringectomizados, lo que hace que –aún surgiendo en el seno de una asociación– no pueda incluirse en esta categoría común, ni compararse con otras asociaciones o coros, debido al extraordinario componente terapéutico de la actividad y a las profundas diferencias que resultan en cuanto a su constitución y naturaleza, motivación de sus miembros, objetivos, trabajo vocal, musical y proyección social.

## **2. NATURALEZA JURÍDICA Y REGULACIÓN.**

Las sociedades jurídicamente más avanzadas son sensibles a la protección de los derechos culturales, que se encuentran enmarcados por una gran ambigüedad pues, a diferencia de los derechos humanos típicos, se encuentran mal identificados y habitualmente no están incluidos ni analizados entre los derechos sociales con los que están emparentados. Para Arroyo (2006) la Constitución Española de 1978 como ocurre con otras Constituciones de su generación, es plenamente deudora de la llamada doctrina de los derechos humanos. Muestra una clara predisposición a abordar la cuestión cultural en general y existe una valoración específica de los derechos vinculados a la cultura, con especial relevancia de los derechos a la educación o a la libertad de creación artística.

La vigente Constitución Española reconoce a los grupos y no sólo a los individuos, como una realidad subjetiva digna de protección, considerando a las asociaciones como uno de los instrumentos esenciales a la hora de promover las condiciones para que la libertad y la igualdad de los individuos y de los grupos en que se integran, sean reales y efectivos. El movimiento asociativo, como tendencia natural de las personas, constituye un importante instrumento de integración de los ciudadanos en la sociedad y construye la identidad social y cultural de una colectividad.

El nacimiento y el posterior desenvolvimiento social de las asociaciones presuponen la existencia de un derecho público subjetivo, como es el derecho fundamental de asociación, proclamado en el art. 22 de la Constitución Española y por

tanto se encuentra incluido sistemáticamente entre los derechos fundamentales en sentido estricto (Gálvez y Ruiz, 2005: 221).

Las asociaciones son personas jurídicas, creadas por un grupo de individuos que persiguen un objetivo de interés o bien común, altruista, no lucrativo. En los últimos años asistimos a una verdadera eclosión de asociaciones de este tipo, que representan un papel importante en los diversos ámbitos de la vida social y fundamental en el ámbito cultural. Como contraposición podemos hablar de otro sector que ha dado paso a una industrialización de la cultura, donde “muchos gestores culturales se interesan por el desarrollo en términos puramente económicos” (Yúdice, 2002), definiendo las industrias culturales como aquellas “empresas de producción y comercialización de bienes y servicios culturales, destinados a su utilización – reproducción, almacenamiento, difusión– en el interior de un país o a nivel internacional” (Getino, 1995:11).

Las asociaciones, entendidas como agrupamientos voluntarios, desarrollan acciones con la intención de solucionar problemas específicos e influir en la toma de decisiones sobre asuntos de diversa índole que, en muchos casos terminan siendo movimientos sociales, canalizados e incluidos en procesos de institucionalización (Cadena-Roa y Puga, 2005). Por otra parte, existe un panorama ambivalente y paradójico, en los que cultura y ocio se entremezclan, obligando a replantearnos los límites del “campo” cultural y su autonomía respecto a otros y a un solapamiento y coincidencia entre los tiempos y espacios de ocio y del trabajo (Rodríguez, 2011).

Las agrupaciones corales, aunque en principio surgen de manera ocasional –en torno a la figura de su fundador, en un contexto determinado o con un afán puramente musical–, en un momento determinado formalizan su existencia y se registran como asociaciones (aunque no todos los coros leoneses con los que hemos trabajado se establecen de esta manera). Para adquirir una identidad plena, darse a conocer y relacionarse con otras entidades, es fundamental cumplir con los requisitos legalmente establecidos, sobre todo si se pretende establecer relaciones económicas o contractuales con entidades culturales e Instituciones Públicas, o beneficiarse de convenios y

subvenciones económicas. Por este motivo, actualmente los coros se constituyen como asociaciones culturales con personalidad jurídica propia y sin ánimo de lucro, al amparo de la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo, que regula el derecho de asociación. A partir de esta fecha, algunos coros leoneses redactaron por primera vez sus estatutos o modificaron los anteriores, a fin de acomodarse a lo establecido en la normativa vigente. A través de los estatutos se establecen los datos esenciales de la asociación: denominación, domicilio, el ámbito territorial en los que desarrollan principalmente su actividad y su duración temporal –cuando ésta ya se encuentra establecida– o indefinida, que es el supuesto general. A lo largo de su articulado, quedan recogidas y delimitadas las pautas generales de actuación fundamental que, de ser necesario, se podrán concretar en los reglamentos o normas de régimen interno.

Aunque no hemos tenido la oportunidad de examinar los estatutos de todos los coros leonesas, sobre la base de los que hemos podido revisar y de las manifestaciones realizadas por los representantes corales, se infiere que la mayoría de los coros han elaborado sus estatutos siguiendo un modelo estándar, al que se han acomodado los datos y circunstancias de cada coro en particular.

### **3. OBJETIVOS.**

Las agrupaciones corales proclaman como objetivo principal de su actividad, el estudio y la divulgación de la música coral. En algún caso los estatutos establecen una mayor concreción de sus propósitos, como por ejemplo la Capilla Clásica de León, que en sus estatutos fundacionales de 1966, dispuso como objetivo la difusión de la música polifónica, primordialmente la polifonía española del siglo XVI, por medio de conciertos polifónicos, ejecutados por los miembros del coro. Esta disposición tuvo su influencia en los coros que se fundaron posteriormente, ya que incluyeron esta misma precisión (como el Coro Santa María de Mansilla de las Mulas), aunque en la actualidad, la mayoría de coros amplía su propósito a otros estilos y géneros musicales.

Además de los objetivos musicales, algunos coros también reflejan otros objetivos culturales y sociales tales como la participación en certámenes (Coro

Vegazana) o favorecer y promover el contacto con otros grupos semejantes (Coro Torreblanca), etc.

## **4. COMPONENTES DE LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.**

Desde los primeros capítulos de este estudio, hemos partido de la base de que las agrupaciones corales están formadas por un grupo de cantores, hombres y mujeres, mayores de edad como norma general, dada la categoría que nos ocupa y el director del coro. Nos acercaremos a la figura del director coral y a las características que en términos generales acompañan a quienes desempeñan su labor al frente de los coros leoneses, así como las de aquellos que como cantores, participan en la actividad coral. Del análisis sobre sus características personales, sociales, circunstancias y preferencias musicales de los cantores, entre otras cuestiones, nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

### **4.1. Los directores corales leoneses.**

Sin pretender hacer un estudio en profundidad de la totalidad de los directores de las corales leonesas, su formación, experiencia musical o trayectoria profesional, analizaremos aquellos aspectos que inciden directamente en la actividad coral, la formación musical y las relaciones que se establecen entre directores, componentes y coros.

#### **4.1.1. Algunas consideraciones previas.**

##### **a) Género.**

La mayoría de los directores de los coros adultos de León pertenecen al género masculino, porcentaje se ha mantenido durante los últimos años como puede verse en el gráfico, a pesar de los diferentes cambios de dirección que se han producido en este periodo.

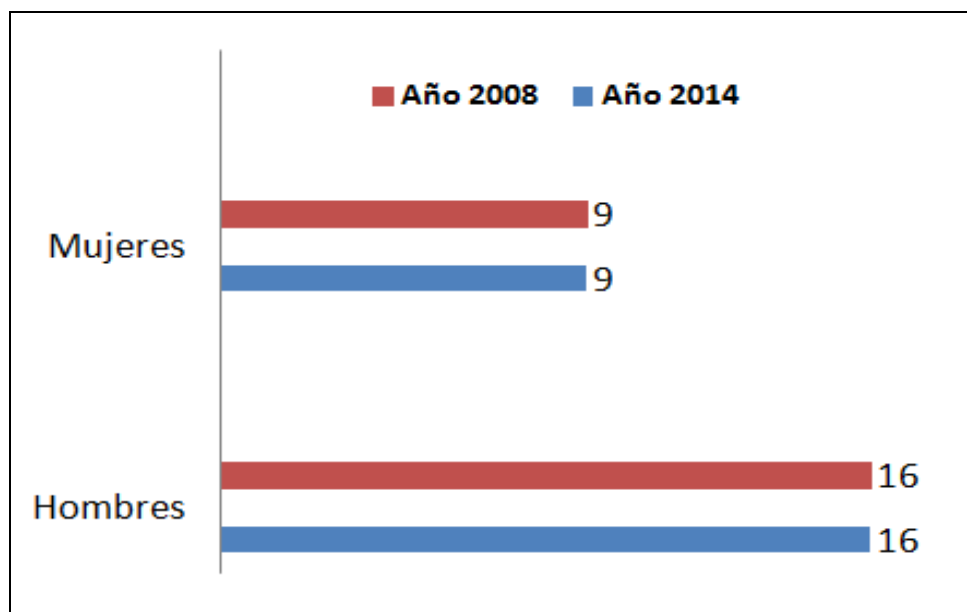


Fig. 10. Perfil de los directores corales según el género (Elaboración propia).

b) Edad.

En cuanto a la edad, podemos observar que en el momento actual concurren en el panorama coral leonés dos generaciones de directores, que se traduce en la mayoría de los casos, en una orientación musical diferente. Aunque lógicamente la edad del director no es el factor determinante o único interviniente en la personalidad del coro, sí que se percibe como un punto de inflexión en la manera de pensar y de actuar de los responsables artísticos.

En el primer grupo se encuentran los directores de cuentan con una edad situada en la franja de cincuenta a ochenta años y que en general se ocupan de los coros de más antigüedad de la provincia (Orfeón Leonés, Coral Isidoriana, Capilla Clásica de León hasta finales del año 2012, Coro Heriberto Ampudia, Coro Santa María, Coro Polifónico de la Virgen del Camino, Coral Torreblanca, etc.). Entre otras similitudes, estos coros veteranos, presentan un repertorio más tradicional, de música religiosa y profana de diferentes épocas y música popular armonizada por compositores locales; para cantar adoptan un modelo de colocación de sus cantores que podemos denominar tradicional, situados en tres o cuatro filas generalmente, hombres (tenores y bajos)



detrás de las mujeres (sopranos y contraltos) y en concierto muestran una presencia sobria y estática.

El resto de coros están dirigidos por otro grupo de directores cuya edad oscila en la franja de treinta a cincuenta años; muestran cierta tendencia a programar un repertorio de compositores contemporáneos junto a otros pertenecientes a épocas anteriores y se muestran flexibles en cuanto a la disposición y al movimiento de los cantores.

c) Formación musical y coral.

La formación musical reglada que han recibido los directores corales leoneses es variada, generalmente es de tipo instrumental (Título Superior o Grado Medio de instrumento); una mínima parte no tiene una titulación reglada musical, habiendo adquirido sus conocimientos de música durante su estancia en el Seminario, en Escuelas de Música y formación específica a través de los cursos de dirección. Sin embargo la mayoría de ellos tiene en común su aproximación a la actividad coral desde niños o jóvenes y como cantores recibieron su primera formación vocal, conocimiento del repertorio coral, forma de interpretación y en muchas ocasiones, también se iniciaron en la técnica de la dirección coral.

La formación del director coral debe ser continua y abarcar todos los aspectos que inciden en su labor; la evolución del director se reflejará en el grupo que dirige. Ello incluye el estudio de nuevos métodos de canto, dirección e interpretación, asistencia a cursos de dirección, talleres corales, conciertos, etc.:

“Bueno, yo me formo... me sigo formando para ello. Tengo mucho que aprender todavía. (...) Y el sonido del coro también. Yo, eso sí, lo voy viendo... a medida que voy siendo más maduro en muchas cosas, en muchos aspectos, sobre todo a la hora de mostrar interpretaciones de diferentes épocas y diferente música. O sea, lo que yo hacía hace cuatro o cinco años, no tiene nada que ver con lo que hago ahora, ni de planteamiento, ni la idea musical, (...) ni la manera de funcionar. Absolutamente nada” (Director Coral, julio 2009, párrafos 63, 64 y 65).

La formación vocal o musical que un coro imparte a sus cantores en forma de cursos o talleres corales con la presencia de directores o cantantes externos, es también

una fuente de conocimiento y renovación para su director y para aquellos otros directores que aceptan la invitación que se les brinda de asistir.

“En el curso que hemos hecho con Enrique te pregunté ¿Cuántos directores ves tú aquí de aulas o directores de otros coros? (...) esa gente está viendo continuamente cosas distintas. No está haciendo cursos, pero está viendo trabajar a Enrique, a David, a Sarasola... Te vas a un concurso con ese coro... tienes comparativas. Eso es formación también. No es una formación de dirección pero es una formación musical y de repertorio también. Entonces, también estás ofreciendo eso. Por eso tengo gente, tengo directores en el coro, tengo gente que dirige coros que están cantando (...) porque les estás ofreciendo algo que en ningún otro sitio les están ofreciendo: una formación, aparte de la posibilidad de cantar y un repertorio, les estás ofreciendo una formación” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 147).

d) Relación entre los directores y los coros que dirigen.

En este sentido podemos señalar algunos directores que han sido miembros cantores de un coro al que posteriormente han dirigido: por ejemplo D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. José Flecha en el Orfeón Leonés, D. Fernando García en la Capilla Clásica de León, D. Aitor Olivares en el Coro Ángel Barja o D. Romualdo Barrera en la Schola Cantorum, entre otros supuestos similares. También es frecuente que cantores que han pertenecido al cuerpo cantor de un coro, funden un nuevo grupo coral o se comprometan a dirigir otro preexistente. Este supuesto lo podemos observar en torno a las siguientes agrupaciones:

- Capilla Clásica de León, a la que pertenecen o pertenecieron en alguna época como cantores, los directores: D. Fernando García, D. Luis González Viñuela, D. Luis Mendaña Balsa, D. Teodomiro Álvarez, D. Saturnino López Cigales y D. Guillermo Alonso Ares, además de algún otro director que ejerce tal función fuera de la provincia de León.
- La Schola Cantorum Catedral de León ejerció un papel importante como formadora de directores corales. Así pues, antiguos miembros de la Schola Cantorum son o han sido directores de coros como D. José Vilval Ángel Sarmiento y D. Aitor Olivares, del Coro Ángel Barja; D. Romualdo Barrera Garzón, del coro Capella Lauda y del Coro Municipal Escarcha –además de la propia Schola Cantorum–; D. Jaime Palomero Cifuentes los coros San Marcos, Vegazana, Venatoria y aulas corales; D. David Ruiz, del coro Voces del Alba de la Robla y D. Carlos Alirio Salamanca, de los coros León Gótico y Espiga.

Además de estos directores y con la misma procedencia, han dirigido o dirigen las aulas corales infantiles D. Juan Carlos Oliveros Villareal, D. Jorge Suarez, D. David de la Calle, director del Coro Municipal Infantil “Ciudad de León”, etc.

- De las aulas corales infantiles –fruto de la labor pedagógica de la Schola Cantorum– surgieron años más tarde jóvenes músicos que tomaron el relevo en la dirección de las propias aulas corales, como D<sup>a</sup>. Natividad Barrio.
- Además, fruto de esta formación en la Schola Cantorum, encontramos directores fuera de la provincia de León, como por ejemplo, D. Marco Antonio García de Paz, director del coro “El León de Oro”.
- El Coro Ángel Barja ha albergado en algún periodo de su existencia, a directores entre sus miembros cantores, como D. Jaime Palomero, D. Juan Carlos Oliveros. D. Guillermo Alonso Ares y D<sup>a</sup>. Elena Fernández que de esta manera pueden participar también en la interpretación de canto.

e) Situación laboral.

En general, los directores corales no pueden dedicarse exclusivamente a este trabajo, sino que ejercen una profesión principal que compaginan con la dirección coral. Como norma general, son profesores de música, tanto en Centros de Enseñanza Primaria o Secundaria (D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado, D. José Ramón Mansilla Álvarez, D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. José Colín Pérez, D. Ángel Pérez, ya jubilado), como en Conservatorios o Escuelas de Música (D. Aitor Olivares, D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Mar García Tablado, D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Teresa Portela Insunza, D<sup>a</sup>. Noelia Pastor Girón, D. José Albito Ferranz, D. Luis Miguel Abello Blanco, D. Miguel A. Fernández Pastor, D<sup>a</sup>. Svetlana Krichtopova, etc.). Otros directores han ejercido como profesión principal, diversas tareas no vinculadas con la música.

“Para mí, el puesto de trabajo es la Escuela de Música ¿eh? Para mí. Y esto es mi hobby, mi... donde yo me realizo personalmente, donde yo trabajo con un grupo que no deja de ser el instrumento que te fabricas, que trabajas, con el que consigues cosas y otras no. Tienes que buscarte la vida..., que es lo que a mí me da alegría musical” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 153).

Antiguamente los directores se veían en la necesidad de realizar esta función por amor al arte; no recibían contraprestación económica ya que los componentes del coro aportaban su compromiso y su canto, los conciertos eran tradicionalmente gratuitos y no contaban con el apoyo de las instituciones. En consecuencia, la situación del puñado de coros que existían en León era, en general, de penuria económica y hacía impensable abonar un sueldo, por pequeño que fuese a su director que ejercía su función altruistamente. En las últimas décadas la tendencia que observamos en los coros es la de primar la dedicación de esta tarea, estableciendo una remuneración por su trabajo, cosa que también se ha convertido en una lógica aspiración por parte de los directores. No se puede decir que esta compensación económica sea la única valoración de su labor; con anterioridad, los directores gozaban del reconocimiento, admiración y respeto por parte de cantores y del público, aunque la sociedad no parecía considerar necesario abonar tal actividad artística que suponían fruto del interés musical y orientada al ocio de sus componentes. Actualmente la asignación económica del director coral constituye un complemento económico, que en ningún caso permitiría el desempeño de esta tarea como exclusivo modo de vida.

La tradicional naturaleza vocacional de la dirección coral unida al motivo económico –ya que no resulta posible vivir de la dirección de coros no profesionales– implica que, en numerosas ocasiones, además de su profesión principal, una misma persona dirija varias agrupaciones musicales simultáneamente. En este sentido D. José Zaldo dirigió simultáneamente a la Capilla Clásica de León (desde 1992 a 2012), la Coral de Benavente (desde 1991) y la Banda de Música y del Conservatorio de Celanova, en Orense (desde 1995) y con anterioridad dirigió como titular la Orquesta de Cámara de León (desde 1984 hasta 1993) y posteriormente la Orquesta Sinfónica Ciudad de León (desde 1993 hasta 1996) también como director titular. Pero este, no es el único caso, D. Jaime Palomero Cifuentes (dirige en la actualidad el C. San Marcos, C. Vegazana y C. de la Venatoria, dos coros CEAS y las Aulas Corales de San Claudio y de San Juan de la Cruz); así como D. Carlos Alirio Salamanca (C. León Gótico, C. Espiga, y cuatro aulas corales: las Anejas, las Agustinas, Divina Pastora y Ponce de León); D. Aitor Olivares (C. Ángel Barja, C. Juvenil Ángel Barja, el C. Capella Lauda y el C. Peñacorada); D. Romualdo Barrera (aulas corales Gumersindo Azcárate-Lope de

Vega, Agustinos, Dominicas de la Anunciata, Maristas San José y la Escolanía Antonio Valbuena, y con anterioridad el C. Capella Lauda y el C. Escarcha); D. Luis González Viñuela (C. Heriberto Ampudia, Camerata Ars Cantus, Coral Valderense y Coral Coyantina, hasta 2010, y un breve tiempo el Coro Facundino) y D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado (C. Voces del Bierzo hasta junio de 2013, C. de la Universidad de la Experiencia de Ponferrada, C. En Femenino Plural, codirección del C. Juvenil Ángel Barja y desde finales del año 2012, la Capilla Clásica de León); etc. (Consultar en Anexo II: 4-5).

También podemos observar que en ocasiones, un mismo director ha sido el promotor principal de la actividad coral en aquellas localidades donde debía desplazarse como profesor de música, debiendo destacar la labor de D. Ángel Pérez Rodríguez como fundador de coros en Astorga (Coral Excelsior, 1980-1994), Ponferrada (Coro Flores del Sil, 1994-1996), Fabero (Coral Faberense, 1998-2002), La Virgen del Camino (Coral Polifónica Virgen del Camino, 2003), entre otros grupos.

También es frecuente que los profesores de música dirijan de forma sucesiva, los coros creados con anterioridad o se encarguen de revitalizar un coro prácticamente extinguido, en aquellos lugares que son su nuevo destino profesional; se trata de tomar el relevo de otros profesores-directores que han debido ausentarse por los mismos motivos y una vez allí, toman el testigo del anterior director. Debemos precisar que estamos tomando en consideración, fundamentalmente, los coros fundados y dirigidos dentro de la provincia de León, aunque como ya hemos manifestado anteriormente, también han desarrollado su actividad en otras provincias limítrofes.

La labor de un director no trasciende al público inmediatamente, sobre todo cuando se hace cargo de la agrupación durante un periodo de tiempo tan breve, que incluso no ha tenido ocasión de ofrecer actuaciones relevantes y por tanto no se tendrán en cuenta.

Como ya hemos visto con anterioridad, el director es la figura emblemática de la agrupación coral, el conductor y el eje fundamental alrededor del cual se agrupan los coristas. A pesar de la trascendencia que esta figura tiene para el coro, la mayoría de los estatutos consultados que rigen los coros leoneses (realizados generalmente bajo el

modelo estándar de las sociedades culturales), no hacen ninguna mención sobre el director artístico o técnico. Por tanto se percibe la existencia de ciertas lagunas comunes en la redacción de los estatutos en torno a esta figura que, posiblemente y dada la naturaleza de los coros aficionados, los miembros no se hayan cuestionado ni siquiera la necesidad de su regulación.

#### **4.1.2. Adquisición de la condición de director, procedimiento y criterios de selección.**

En la mayoría de los estatutos no se regulan los requisitos que son necesarios para ser el director del coro, ni el procedimiento por el que un aspirante a director puede adquirir tal condición. En general, los coros surgen en torno a la figura de su fundador y primer director (el párroco de la localidad, un profesor de música, un corista avezado, etc.) y los cantores se sienten unidos a él por lazos de admiración y agradecimiento. Por tanto no se especifica la formación musical que debe tener el director, ni siquiera mínimamente, y que constituye garantía de la calidad del coro, sobre todo en aquellas localidades en las que no existe una oferta de profesionales adecuados a este cargo. Cuando el coro adquiere personalidad propia y diferenciada, no es ajeno a la continua renovación de sus componentes y por lo tanto, también del director, lo que hace imprescindible o al menos recomendable que se regule esta situación.

El aspecto negativo del actual estado de cosas es que, aún hoy día, se puede considerar a cualquier persona con un mínimo de conocimientos musicales o a un músico sin conocimientos específicos de voz y dirección, capaz de conducir un coro. También es cierto que en caso de cese o ausencia de director, el coro suele buscar rápidamente un sustituto, aunque sea de manera provisional, a fin de llevar a buen término aquellos compromisos adquiridos hasta que se haga cargo el nuevo director titular. Los estatutos tampoco especifican el procedimiento a seguir para la renovación del cargo, ni establecen quienes son las personas encargadas de buscar, seleccionar y nombrar al director coral. En la práctica suele hacerse de dos modos:

- En el primero de ellos la Institución promotora de la actividad coral es la encargada de nombrar al director o sanciona el propuesto por el coro. Así

ocurre por ejemplo, con la Coral Isidoriana, cuyo director debe ostentar el cargo de Canónigo y Maestro de Capilla de la Real Colegiata de San Isidoro.

- En el segundo supuesto, la Junta Directiva del coro correspondiente a ese periodo, se ocupa del proceso de búsqueda y elección, que debería ser confirmada por la Asamblea General. Dado que la mayoría de los componentes del coro son aficionados y posiblemente también los miembros que ocupan los cargos de gestión, hace que nos cuestionemos cómo y con qué criterios y garantías pueden estas personas seleccionar a un profesional de la música.

Como excepción a la falta de regulación, el Coro Santa María de Mansilla de las Mulas establece que el Director Técnico Artístico (Consultar en Anexo III: 3)

“Será elegido por la Asamblea General Extraordinaria de entre aquellas personas, asociadas o no, que presenten su candidatura a tenor de la convocatoria efectuada por la Junta Directiva” (Estatutos Coro Santa María de Mansilla de las Mulas, 2001, art. 22: 1).

Como vemos, también deja algunos interrogantes sin respuesta, pues no especifica los requisitos necesarios para optar al puesto, ni si la elección realmente es atribución de la Asamblea o únicamente ejerce una función sancionadora de la elección hecha previamente por la Junta Directiva. Dado que su actual director se hizo cargo en 1983, no podemos precisar que alcance tiene o tendrá la aplicación práctica de esta disposición en un futuro. Tampoco resulta inusual que sea el mismo director saliente quien busque su sustituto, a fin de que su cese no perjudique la buena marcha del coro y lo hace bajo su criterio, aunque lo más habitual es que la Junta Directiva y la Asamblea General den su visto bueno. En la mayoría de los casos, la Junta Directiva hace todos los esfuerzos posibles para buscar una persona idónea, pero cabe cuestionarse si esta buena voluntad es suficiente, pues tampoco se establecen claramente unos criterios base para realizar esta selección. Es posible que haya más de un interesado en ocupar el cargo; la provincia cada vez cuenta con más titulados en las diferentes disciplinas musicales, deseosos de interpretar música y conseguir una proyección profesional. En este caso y para resolver la situación ¿no sería aconsejable realizar un baremo de méritos en vez de simplemente designar a un candidato? Y en caso de hacerse de esta

manera ¿quién debería realizarlo? La Junta Directiva con sus hipotéticas carencias o alguna persona –miembro del coro o externo a él– con suficientes conocimientos musicales, aunque no sea parte de la Junta Directiva y ¿bajo qué normas?

Hecha la elección del director, por lo general se establece una relación contractual basada en consentimiento verbal, sin que medie la firma de un contrato que establezca los límites temporales y de dedicación en los que tal relación debe moverse, disponiendo los derechos y obligaciones a los que se comprometen ambas partes.

#### **4.1.3. Duración del cargo de director y finalización del mismo.**

Una vez nombrado el director, tampoco se establece el tiempo de duración del cargo y las causas de finalización. En esta ausencia, posiblemente esté presente el marcado cariz emblemático que rodeaba la figura del director, junto con la admiración hacia sus conocimientos musicales y el agradecimiento profundo de los cantores, que hacía impensable el establecimiento de condiciones o plazos. Sin embargo en la actualidad debería considerarse al director desde el punto de vista de un profesional que establece una relación contractual con el coro y que percibe unos emolumentos derivados de su actividad, aunque estos sean exiguos. Además debería tomarse en consideración el hecho de que esta relación es susceptible de ser disuelta unilateralmente o por ambas partes de común acuerdo.

Tanto el cese como la dimisión de un director, con independencia de la causa que origine tal separación del grupo, siempre se presenta como una situación traumática y constituye uno de los momentos más delicados por el que puede atravesar un coro; los cantores se enfrentan a un futuro incierto y en el mejor de los casos, a un periodo de adaptación al nuevo director. Esta frágil situación se ve acrecentada cuando el cese se debe a disensiones en el seno de la agrupación, entre los miembros o parte de ellos y el director. El conflicto acarrea en muchos casos la escisión del coro o un quebranto en la relación de sus componentes que va en detrimento de la propia actividad coral. Sin embargo, en los estatutos del coro Santa María de Mansilla de las Mulas se especifica al respecto que:



“La duración del cargo lo será por dos años desde la fecha de la elección al igual que el resto de la Junta Directiva, pudiendo ser reelegido sin límite alguno” (Estatutos Coro Santa María de Mansilla de las Mulas, 2001, art. 22: 2).

Esta es una medida ecléctica, pues si bien facilita la permanencia de un director de forma indefinida, es revalidada por la asamblea general y por tanto, proporciona estabilidad al coro y al propio director. Por otra parte, también permite evaluar el trabajo realizado por el mismo y que en caso de no dar satisfacción a los miembros del coro, se ofrece un mecanismo de solución.

#### **4.1.4. Funciones del director.**

Los estatutos no describen las funciones ni las obligaciones y derechos de los que es titular el director. En algunos aspectos, como los puramente artísticos, puede parecer obvia su función, así como la autoridad y libertad con la que debe ejercerla; sin embargo otros aspectos quedan más en el aire y sin acotar, como su intervención en la búsqueda y gestión de conciertos, admisión de nuevos miembros, organización de ensayos, etc. y la responsabilidad derivada del cargo, aunque sea puramente moral. Tampoco se especifica por tanto, una vía de resolución de conflictos que establezca la prevalencia, en el supuesto de que concurren posiciones o criterios opuestos entre la junta directiva y el director. Los estatutos del coro Santa María, nos vuelven a sorprender, pues regulan expresamente las funciones que debe desempeñar el director: funciones artísticas, de gestión, disciplinarias e incluso de armonización y transcripción de partituras. Sin embargo, repetimos que se trata de algo excepcional, pues como hemos visto, en la mayoría de los estatutos existe una gran laguna en torno a la figura del director, que incluso ni aparece nombrado.

Esté regulado expresamente en los estatutos o no, tenga consideración de miembro del coro o por el contrario, pueda considerarse como un profesional contratado para desempeñar un trabajo, lo cierto es que el Director es el *alma mater* del Coro y esta certeza nos conduce a contemplarlo como un agente activo del cambio cultural en el paisaje leonés. Cada director aporta al coro su trabajo, enseña cada voz –cuando no cuenta con la ayuda de jefes de cuerda–, corrige los errores, conjunta, dirige e interpreta las obras musicales.

#### 4.1.5. La formación continuada del director.

La medida de un coro es la medida de su director y viceversa; la calidad de un coro dependerá, en buena medida, de la formación y del trabajo que su director realice con él.

“A mí lo que siempre me ha preocupado es mi formación. Para mí, hoy en día, un coro es lo que es su director. Un coro es bueno si su director es bueno, un coro es mediocre si su director es mediocre, un coro es malo si su director es malo. Si un director bueno tiene entre sus manos un coro que le da unas limitaciones, siempre va a saber buscar y ensalzar; buscar música y buscar trabajo para ensalzar las cualidades de ese coro, por pocas que tenga. Para mí, ese es un buen director, el que sabe sacar el mayor partido a su coro, a la agrupación que tiene delante” (Director Coral, mayo 2012, párrafos 142 y 143).

Sin embargo, la preocupación por continuar formándose continuamente, con independencia de edad y posición profesional, no es un interés general entre los directores corales. La actitud que se observa en este aspecto es variada, pues frente al conformismo y poco interés que muestran algunos en la renovación de sus conocimientos, otros sin embargo, son conscientes de que el estudio continuado del repertorio, de la técnica vocal y de dirección, así como la actualización de sus métodos, constituya una necesidad para un director profesional y marca diferencias entre los coros leoneses.

“En este verano pasado he hecho cursos de dirección. Yo he hecho cursos, E\* también ha hecho cursos, dos; G\* ha hecho curso y J\* ha hecho curso. El resto de directores, que yo tenga conocimiento..., ninguno y... ¡Mira que hay directores!” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 148).

“Me parece muy triste que haya gente, compañeros y amigos ¿eh? que lleven diez años sin formarse, sin tener una actitud de ir a ver un concierto en León, que no tengan inquietud...” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 146).

La formación del director y la ilusión con la que realiza su trabajo, revierte directamente y tiene su respuesta en el coro.

“Hoy en día, para mí, el panorama coral de esta ciudad me entristece mucho, porque veo que la gente que hay, no se forma. Es decir, hay muchos coros en León, hay buen material humano, que puede ser más constante o menos constante, puede tener mejores cualidades o peores, pero... si esos grupos, esas agrupaciones no están dando el cien por cien, es porque las personas que están delante no se están preocupando en sacar el cien por cien de ellos” (Director Coral, mayo 2012, párrafos 144 y 145).

Un director, como cualquier amante de la música y como profesional, debe reservar un espacio de su tiempo para asistir a los conciertos corales, tanto de los grupos leoneses como de otros lugares. Conocer el trabajo que realizan el resto de directores con sus coros, es fundamental para su propia formación, aunque la realidad se nos muestra diferente:

“Yo cuando puedo y tengo oportunidad voy a ver conciertos. A día de hoy, ir a verme [mis] conciertos... R. ha ido a alguno, X también ha ido a alguno y... ¡ya!” (Director Coral, mayo 2012, párrafos 148, 150).

“Yo trabajo por las tardes y no puedo multiplicarme (...) Siempre que tengo oportunidad y puedo, voy a ver un concierto. Casualmente conozco gente que sí va a ver los conciertos y... a los directores de León... no los veo en los conciertos. Eso a mí me parece muy triste. Ni formación, ni audición, ni... entonces ¿Dónde puede llegar un coro con un director así? Para mí, la pregunta es esa. ¿Qué es lo que va a poder plantear?” (Director coral, mayo 2012, párrafo 151 y 152).

La ilusión es uno de los elementos fundamentales que el director coral debe poseer y que puede desaparecer con la rutina.

## **4.2. Los cantores.**

Con excepción de las agrupaciones de Valdesabero –eventualmente– y los coros En Femenino Plural y Vir Vox, que están formados por voces blancas y masculinas respectivamente, el resto de los coros siguen la distribución habitual en cuatro cuerdas: Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos. Casi todos los coros manifiestan estar integrados por menos componentes de los que les gustaría tener y que sería recomendable para su óptima sonoridad.

A diferencia de la figura del director, el resto de los componentes del coro –los cantores– forman parte del colectivo en situación de igualdad y tanto las obligaciones como los derechos que nacen de su compromiso, son contemplados por sus estatutos rectores, en mayor o menor medida.

### **4.2.1. Adquisición de la condición de componente del coro: la prueba de voz.**

La intención de integrarse en su actividad es un hecho voluntario que requiere –además de un interés previo– una capacidad de decidir y de obrar que de forma

genérica recogen todos los estatutos consultados. La pertenencia a una asociación puede ser requisito para la admisión de los cantores, como en el caso de algunas sociedades recreativas o empresas que patrocinan e impulsan un coro, regulando la permanencia en el grupo después de haber dejado de pertenecer a la misma durante un periodo de tiempo; bien para permitirlo o bien para acordar su cese, prevaleciendo un criterio de flexibilidad. Las referencias a las condiciones musicales del aspirante son escasas en los estatutos. El Coro San Marcos establecía en el artículo 23 de sus Estatutos de 1991 que los aspirantes además de la capacidad de obrar “...deben tener interés y condiciones musicales suficientes, a juicio del Director Artístico, para el desarrollo de los fines de la Asociación”. Nuevamente, el Coro Santa María establece una mayor concreción, pues estipula que:

“Todos los asociados serán necesariamente elementos activos en la ejecución de los conciertos. No obstante el Director Técnico-Artístico podrá prescindir, a su criterio, de la participación en conciertos de aquellos miembros que estime oportuno. Si existiera algún asociado menor de edad se precisa autorización del que ejerza la patria potestad sobre ellos” (Estatutos Coro Santa María de Mansilla de las Mulas, 2001, art. 26).

Estos artículos se aproximan a un aspecto que debe ser esencial para la admisión de un nuevo componente del coro, las aptitudes musicales que posee para poder participar en la actividad: sus cualidades para cantar, concibiendo la prueba de voz como el acto previo con el que comienzan su relación el coro y el aspirante. En general, los coros de adultos no establecen fechas determinadas para incorporar a nuevos miembros, en cualquier momento es bienvenido un nuevo cantor. Sin embargo, en los coros juveniles abre la admisión de nuevos miembros al principio de curso:

“La captación de voces... yo la suelo hacer todos los años por el boca a boca. Es decir, la gente del coro siempre conoce otra gente que, o ha estado cantando en otros coros –en León hay muchas aulas corales– o simplemente pues le apetece cantar; o bien de fuera, de otras ciudades que acaban en León y quieren cantar. También aceptamos gente Erasmus de la universidad –todos los años tenemos alguno– y allá en octubre, suelo hacer la prueba de voces. Siempre pides permiso y hacemos en la Facultad de Educación la selección de voces” (Director Coral, julio 2009, párrafo 2).

Se trata de realizar unos breves ejercicios mediante los que el Director clasifica la tesitura de la voz y la sitúa en la cuerda correspondiente, al tiempo que comprueba la

discriminación tonal, memoria rítmico-melódica y afinación. En realidad se trata de unos ejercicios sencillos: cantar una escala en sentido ascendente y reproducir combinaciones de sonidos a modo de eco; en la mayoría de los casos no se pretende hacer una auténtica selección de voces de calidad, sino que se trata de acomodar la tesitura de las que acuden con unas mínimas cualidades. Los cada vez más numerosos coros leoneses, deseosos de nutrir sus filas progresivamente más escasas, se muestran acogedores ante los solicitantes y agradecidos por su interés. De forma generalizada se tiende a relajar la prueba, que no es superada en casos verdaderamente excepcionales. Se produce una rebaja de la exigencia inicial, confiando en que las carencias naturales del aspirante se suplan en la formación posterior. Estamos en la creencia de que pocos coros se preocupan o se pueden permitir el lujo de seleccionar las voces en función de sus necesidades.

“Normalmente yo pruebo lo que venga y veo si me casa. Como tengo más o menos diez personas por voz, un coro de cuarenta o cuarenta y tantos, el coro está equilibrado. Todos los años pierdes gente ¿no? intentas siempre, si puedes, cubrir esas bajas” (Director Coral, julio 2009, párrafo 6).

“Y la premisa mayor es el equilibrio del coro, es decir que haya un equilibrio ahora mismo entre chicos y chicas, entre voces; van a salir unas diez personas por voz, excepto en las contraltos que hay alguna más, porque siempre es la voz que más se necesita y bueno, siempre sin romper ese equilibrio. Normalmente tengo que decir a muchas chicas que no porque no hay chicos.” (Director Coral, julio 2009, párrafo 3)

Es habitual que los coros, aunque no lo tengan expresamente regulado en su normativa interna, establezcan un periodo de adaptación, antes de que el aspirante adquiriera la condición de miembro de pleno derecho. Durante este tiempo, cuya duración oscila alrededor de los dos meses y que suele ser un periodo de preparación del repertorio, ambas partes pueden considerar su decisión: consolidar la relación adquiriendo un compromiso estable o por el contrario rechazar la situación interrumpiendo el vínculo. De esta manera, el candidato conoce y valora el alcance de su compromiso, sus propias capacidades y si el coro satisface sus aspiraciones musicales y personales, manteniendo estos aspectos en un equilibrio que compense el esfuerzo y avive su interés. El coro debe evaluar la asistencia, actitud e integración del aspirante en el grupo, así como su capacidad de aprendizaje musical, repertorio y otros contenidos técnico-vocales. Normalmente es misión del director valorar y decidir el

momento en el que el nuevo componente estará preparado para formar parte de los conciertos:

“Hombre, si me viene una voz muy válida, yo la permito entrar, siempre con los inconvenientes de que no va a ser capaz de dar conciertos, porque normalmente cantamos de memoria. Entonces, que se aprenda todo el repertorio de memoria..., el año pasado tuve un chico que entró allá a finales de noviembre y cantó en navidades. Ese se metió un palo... se aprendió todo el repertorio de memoria, entonces... depende de cada uno, es muy relativo ¿no? de las ganas que tenga...”  
(Director Coral, julio 2009, párrafo 4).

Aunque de hecho sean atributos del director, la decisión de incorporar definitivamente al nuevo socio corresponde a la Junta Directiva, pues así se encuentra regulada estatutariamente en la mayoría de los coros, como una de sus funciones junto con la disciplinaria y la decisión de decretar la separación de algún miembro. De la misma manera puede acordar no admitir definitivamente al aspirante, a causa del incumplimiento reiterado de sus obligaciones, por ejemplo la asistencia a los ensayos, aun siendo justificada su ausencia, acordando posponer su incorporación hasta que las causas de su absentismo desaparezcan.

Sin embargo, es posible que a pesar del interés e incluso ilusión manifestada por el postulante, durante los ensayos ponga de manifiesto una incapacidad que la prueba de voz –bien por la escasa dificultad propuesta o por excesiva generosidad del director–, no puso de manifiesto en su día. Es frecuente que personas con afición a la música o con necesidad de incorporarse a un grupo para abrir un nuevo espacio en su vida, estén convencidos de que cantan bien por el mero hecho de conocer canciones populares, participar en los cantos de la liturgia, o en grupos que no ejercen ningún tipo de control sobre el canto. Y efectivamente, cuando se trata de algunas piezas conocidas del repertorio de navidad o de la música popular de la región, conocen la melodía principal, pero su sorpresa llega cuando tienen que aprender la voz de bajo, tenor o contralto, o incluso de soprano, la melodía que se interpreta no es exactamente como ella recordaba y se ven incapaces de aprender la melodía que les corresponde.

Hay que tener en cuenta que en un coro aficionado, por norma general, un nuevo miembro comienza a cantar desde el mismo momento en el que se le admite; no

existe un periodo previo de formación vocal y auditiva, ni de lenguaje musical. El aprendizaje se realiza en el ensayo gracias a las indicaciones del director, a la repetición continuada, la memoria auditiva y al apoyo visual que ofrece la partitura. Por este motivo, cuando el aspirante no ha tenido una formación o una experiencia musical previa, es posible que tenga un timbre sucio, exceso de expulsión aérea y una extensión vocal reducida, amén de las patologías vocales que pueda presentar el sujeto, ya que en caso de sospecha, tampoco se solicita un examen médico previo. En otros casos, la falta de oído y memoria musical –sobre todo en personas de la tercera edad que se enfrentan a su primera experiencia con el canto coral–, les imposibilita para la afinación y la justeza rítmica, amén de otras consideraciones que hacen imposible su incorporación a coros con una trayectoria musical de calidad, debiendo ser derivados a coros donde puedan desarrollar su afición en condiciones más favorables para sus pretensiones y cualidades.

Detectar en su justa medida estos casos, dilucidar cuándo se trata de una situación temporal o permanente, –incluso en los supuestos en los que el recién incorporado no se atreve a comenzar a cantar o su canto es inaudible– y saber valorar cuándo se trata de inseguridad o prudencia en el canto, es labor del director del coro fundamentalmente, aunque puede obtener ayuda del jefe de cuerda, si existe, más que una función propiamente dicha de la Junta Directiva.

En ocasiones y ante casos excepcionales, son los propios componentes de la cuerda, quienes muestran el descontento ante la situación creada por la nueva incorporación, si bien lo manifiestan de forma indirecta; una voz desafinada, que sobresale tímbricamente o que tiene errores rítmicos o melódicos de forma habitual, equivale a la confusión de la cuerda y a prolongar la repetición del fragmento innecesariamente y por tanto, obstaculiza el proceso de aprendizaje. Una vez detectada la situación, es el Director quien debe encauzarla, trabajando de forma individualizada con el cantor. Cuando no quede más remedio será el director quien hará saber al interesado su decisión; en último caso, se encargará la Junta Directiva si así se establece en la normativa, primando el bien común del coro sobre el interés individual.

Un coro puede avanzar en su trabajo cuando existe un equilibrio entre la renovación y la permanencia de sus voces, cuando se produce una estabilidad:

“Hombre, hay de todo. Ya es el quinto año que llevo con el mismo grupo y ahora eso es una ventaja porque puedes tener una progresión. Es cierto que si un año te quedas sin una voz de repente, te quedas sin... y no puedes hacer...; o buscas un repertorio muy raro, que vas a encontrar muy pocos; pero bueno, yo de momento la verdad es que se está manteniendo bastante bien. Con sus pros y sus contras, sus más y sus menos, pero bueno, como todos los demás” (Director Coral, julio 2009, párrafo 7).

Una vez considerado miembro del coro, adquiere los derechos y las correlativas obligaciones genéricas que –como en cualquier asociación– le confieren los estatutos. Dada la naturaleza de la agrupación, el componente ha aceptado voluntariamente un compromiso que implica asistir a los ensayos, aprender el repertorio, participar en cuantas actuaciones y conciertos sea requerido el coro y al uso correcto de las partituras y del uniforme si es propiedad de la agrupación, en caso de que exista.

Cada integrante debe responsabilizarse de aportar no solo la voz, sino su esfuerzo en la búsqueda de un continuo perfeccionamiento y disfrutar de la interpretación. Alcanzar el mayor nivel de calidad posible es una tarea conjunta del director y de cada componente de la agrupación:

“Porque al final, lo que define a un coro profesional de uno no profesional es cobrar. Así de fácil. Tú puedes llegar a funcionar de una manera profesional si el planteamiento es serio. Esa es la creencia que yo tengo y el conocimiento de algunos coros que lo han conseguido, sin necesidad de cobrar y que están funcionando a un nivel muy alto; pero porque la gente cumple y hay unas reglas y son para todos, y quien no las cumple, sabe que tiene la puerta abierta para irse cuando quiera” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 93 y 94).

#### **4.2.2. Finalización de la condición de miembro cantor. El relevo generacional.**

La relación del cantor con el coro puede terminar de forma voluntaria, a petición propia, o bien de manera obligatoria, cuando la decisión es tomada por la representación del coro, en virtud de su facultad sancionadora. Aunque el



incumplimiento reiterado de sus obligaciones puede conllevar la pérdida de la condición de miembro, esta sanción es del todo inusual.

En general los asociados se separan voluntariamente del coro o se toman una baja temporal hasta que desaparece la situación personal que les impide atender la actividad coral. Las causas más habituales de cese voluntario total o parcial en la actividad coral, las encontramos en la situación laboral –por desplazamiento a otra localidad o incompatibilidad horaria con su trabajo– sobre todo en los miembros más jóvenes de las agrupaciones corales, por obligaciones familiares o por alteraciones de su salud:

“D\* está en Estados Unidos. Vuelve ahora, acaba ahora, a finales de mayo, de terminar varias cosas y luego vuelve. El año que viene estará otra vez porque está dando clase, tiene la plaza aquí. Entonces bueno. Luego tengo gente que se ha ido a hacer un máster a Madrid Tengo otra chica que está ahora mismo en Oslo, porque hizo Historia del Arte y está allí, en un museo. Le han ofrecido una beca y una oportunidad y está allí, lleva ya tres meses. Volverá en agosto o septiembre, para el curso que viene” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 20).

“Pero es normal, son cosas que son normales (...) son unas causas. Luego hay otras causas de trabajo. Hay gente que ha terminado y encontrado trabajo fuera. Un chico de económicas acabó y está ahora mismo trabajando en el BBVA en Galicia. Pero es normal, es ley de vida” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 21).

De esta manera, los coros se renuevan continuamente. La necesidad de un relevo generacional se aprecia en dos dimensiones. En los coros jóvenes este relevo se presenta en un espacio de tiempo a veces muy breve.

Esta renovación cíclica también se aprecia en los coros adultos, aunque las causas varíen. Sin embargo, adquiere mayor importancia y gravedad en cuanto a la propia edad de sus componentes, ya que existe una tendencia hacia el envejecimiento de la población coral.

### **4.3. Órganos de representación y gestión del coro.**

Las sociedades corales se regulan y gestionan como asociaciones culturales sin ánimo de lucro y por tanto se rigen según la normativa vigente, encargándose sus miembros de la organización, representación y realización de las tareas necesarias para su funcionamiento, a través de dos órganos de gobierno, la asamblea general y la junta directiva.

#### **4.3.1. La asamblea general.**

En los documentos relativos a la organización de los coros leoneses, se remiten a la normativa vigente. La asamblea general, órgano supremo de la asociación está integrada por todos los socios, que toman los acuerdos por el principio de mayorías, reuniéndose en juntas ordinarias y extraordinarias y que son convocadas por la junta directiva.

Forma parte de sus funciones el nombramiento de los miembros de la junta directiva, aprobación de presupuestos, cuentas anuales y gestión de la junta directiva, así como tomar la mayoría de decisiones que afecten al coro.

#### **4.3.2. La junta directiva.**

La Junta Directiva, cuyos miembros son elegidos por la Asamblea General (reunida en Junta Ordinaria), ejerce las funciones de representación, gestión y administración de la sociedad. La L.O. 1/2002 establece que las Juntas Directivas se constituyen por Presidente, Vicepresidente, Secretario, Tesorero y por un mínimo de 2 vocales, así como sus respectivas funciones. Los cargos tienen una duración que oscila entre 2 y 4 años. Los coros leoneses constituyen sus Juntas conforme a estos preceptos legales, aunque se observan algunas diferencias entre ellos, pues acomodan el número y la función de los cargos en base a sus necesidades. Por ejemplo, algunos grupos fijan unas funciones concretas para estos vocales, como el Orfeón Leonés, que establece un Vocal de Coro y un Vocal de Viajes; el Coro M. Escarcha tiene un vocal representante de los miembros mayores de edad y otro de los menores de edad; el Coro P. Virgen del Camino sólo establece un vocal de imagen. En otros casos, se establecen 4 vocales en representación de las 4 cuerdas, es el caso La Capilla Clásica de León durante un breve periodo de tiempo y el Coro Espiga entre otros.

En algunos supuestos, la Junta Directiva no existe como tal, independiente, pues la mayoría de sus miembros pertenecen al órgano de gobierno de la Sociedad Recreativa, que es quien realmente gestiona la agrupación coral; por ejemplo, el Coro de la Venatoria. El Coro Ángel Barja, que además de los cargos principales

pertenecientes a la asociación cultural del mismo nombre y que son externos al coro, incorpora a la Junta Directiva 8 vocales componentes cantores. El Coro Universitario de León, establecía como órganos de dirección, en su Reglamento (Acuerdo de Junta de Gobierno de 9 de setiembre de 1995 de la Universidad de León), una Comisión Permanente constituida por el Vicerrector de Extensión Universitaria y Relaciones Internacionales, que presidía con voto de calidad, el Director de Secretariado de Actividades Culturales, el Técnico de Actividades Culturales, que actuaba como Secretario de la Comisión, el director del Coro, un jefe de cuerda y un miembro del coro, limitándose en esa época la capacidad de decisión y de autonomía respecto de la Universidad.

Realmente, la mayoría de los coros leoneses tienen pocos componentes y en la práctica carecen de patrimonio que administrar y escasa demanda de conciertos, al menos remunerados, lo que hace innecesaria una junta amplia, tanto en el número de sus cargos como de sus funciones. Nos parece relevante destacar la diferencia de criterios que muestran los estatutos en relación a la presencia del Director como miembro no electo de la Junta Directiva, pues unos coros los incluyen expresamente (Coro San Marcos, Coro Santa María, Coro Torreblanca, etc.) y en otros casos el Director queda al margen de la responsabilidad de gestión, búsqueda de conciertos y administración, para dedicarse exclusivamente a la actividad artística y musical. Este hecho adquiere cierta trascendencia en algunos supuestos; por ejemplo, entre las facultades conferidas a la Junta Directiva de la Capilla Clásica de León se establece la facultad de resolver sobre la admisión de los nuevos asociados (Estatutos CCL, 2005, art. 10), por lo que, de haber discrepancia entre el Director y la Junta Directiva en algún caso concreto, estatutariamente debería prevalecer la decisión de la Junta Directiva sobre la del Director Técnico (Consultar en Anexo III: 2).

#### **4.3.3. La Junta Técnica.**

La Junta Técnica, como su propio nombre indica, desarrolla su ámbito de acción en los aspectos puramente musicales de la asociación, colaborando con el director en aquellos aspectos que solicite, como en la búsqueda y elección del

repertorio, elaboración de programas, etc. pero su actividad fundamental radica en la preparación de las obras musicales. Está compuesta por el Director Artístico, el subdirector del coro si lo hubiere y los Jefes de Cuerda, generalmente cuatro, uno por cada voz. Pocos estatutos hacen referencia a la Junta Técnica en general, quizá porque no existe en gran parte de los coros leoneses, bien porque no tienen personas que puedan desempeñar esta función o porque el director no considera necesario o bien porque, aun existiendo, no se reúnen periódicamente ni adquieren entidad como junta técnica. Los escasos coros que los tienen, tampoco reflejan la existencia de una Junta Técnica o las funciones que se les encomienda en los estatutos (con excepción del Coro Santa María de Mansilla o del estatuto del Coro Universitario del año 1995), dejando su cometido a disposición de lo establecido por el director, las necesidades del coro, y sobre todo, al buen saber hacer y capacidad de compromiso del jefe de cuerda.

## **5. LA ACTIVIDAD CORAL.**

Aunque el objetivo principal de la actividad es la interpretación de las obras musicales, debe existir un equilibrio entre la preparación de las mismas y su ejecución, entre los ensayos y las actuaciones para que el coro goce de una buena salud. De no ser así, cuando se carece de conciertos y por tanto de motivación, los ensayos pueden convertirse en algo tedioso, repetitivo y poco estimulante, lo que a la larga llevará a los miembros más interesados y con más inquietudes musicales a buscar un nuevo grupo que colme sus aspiraciones. En sentido inverso, teniendo en cuenta que los coros aficionados tienen un proceso de aprendizaje más lento y costoso, demasiadas actuaciones obliga a repetir una y otra vez el mismo repertorio o llevar las obras nuevas con inseguridad, arriesgando el resultado del concierto.

### **5.1. Los ensayos.**

Los coros desarrollan su actividad siguiendo el curso lectivo, es decir, hasta junio. Después de las vacaciones estivales reanudan su ocupación en el mes de septiembre si la agenda de actuaciones del coro lo requiere, de lo contrario, suelen retrasar el comienzo de los ensayos para el mes de octubre. En el primer caso

encontramos a los coros más representativos por veteranía o por los numerosos proyectos en los que participan.

### **5.1.1. Frecuencia y duración de los ensayos.**

El tiempo de que disponen para el aprendizaje es un factor decisivo a la hora de diseñar un programa, ya que sin tiempo para ensayar, poco repertorio se puede aprender y por tanto, quedan limitadas las actuaciones en número y alcance. Pocos son los coros que tienen ensayo un solo día a la semana con una duración que oscila entre una y dos horas (Coro Espiga, Coro Voces del Alba y Coro San Marcos, Coro Vegazana, o por turnos hombres y mujeres como el Coro de la Venatoria, etc.). Por el contrario, otros grupos establecen ensayos de una hora y media, alternando los días (uno de ellos con las voces femeninas y otro con las voces masculinas, conjuntando un tercer día). Los coros juveniles como el Coro León Gótico o el Coro Ángel Barja requieren, además, otro tipo de formación: control y expresión corporal, movimiento, coreografía, etc.

“Que un coro sepa expresarse, sepa moverse, sepa tener agilidad en el escenario, es muy importante. Con un coro de gente más mayor lo tienes, porque la gente mayor tiene otra seguridad habitualmente. Y si lo trabajas, pues más todavía. Pero con un coro de gente joven,... la gente normalmente es mucho más nerviosa, les cuesta más estarse quietos, estar concentrados; están a otras cosas, son más inquietos. Entonces... bueno, ese tipo de cosas como que a ellos les gusta, normalmente, todo lo que son movimientos, algún baile en una colocación, coreografías también hacemos, pues siempre llama la atención del público y también del cantante” (Director Coral, julio 2009, párrafo 26).

Algún coro ha modificado su disposición semanal, reuniéndose viernes y sábados para poder dar cabida a los componentes que se encuentran desplazados fuera de León y se han suprimido las clases externas de técnica vocal, que se practicará dentro del ensayo, perfeccionándose con talleres y cursos realizados en fin de semana.

“Ese trabajo siempre lo hago, ese entrenamiento vocal y... que tengan cuidado con las tensiones, de respiración, de... siempre lo trabajo en el coro. Siempre, porque a la hora del trabajo hago técnica vocal al principio del ensayo, pero intento que esa técnica vocal tenga que ver con el ensayo que voy a plantear y la pueda utilizar. Pero todo lo que trabajas en esa técnica vocal, si luego puedes hacer referencia mientras tú estás trabajando la obra, es un trabajo que ya has hecho, que no tienes que parar y...: ‘¿Os acordáis de lo que hemos estado haciendo en la técnica? ¿Si? Pues igual.’ Entonces es muy rápido. Eso sí suelo intentarlo porque es muy

productivo. Cosas que te va enseñando la gente que da cursos o vas viendo tú; al final son cosas que te dan velocidad, te dan rapidez, efectividad, que es de lo que se trata” (Director Coral, mayo 2012, párrafos 134-135).

En los coros restantes, el número de los ensayos se adapta siguiendo sus intereses, entre dos y tres días a la semana, aunque el cómputo total de las horas semanales varía poco de unos grupos a otros que se sitúa entre tres y cuatro horas semanales. También se produce una fluctuación en función de las necesidades del coro que ocasionalmente debe aumentar el tiempo de ensayo (ante la cercanía de un concierto) o disminuir o modificar los días (por decisión del director a fin de compatibilizar todos los compromisos adquiridos o a causa de la disponibilidad del local donde se realizan los ensayos). En todos estos casos el coro debe adaptar la frecuencia de sus ensayos a las circunstancias sobrevenidas. En este sentido, el Coro Torreblanca que en sus comienzos fijó los ensayos para los días lunes y viernes, en la actualidad ha modificado las fechas a tres días a la semana, lunes, martes y jueves. En sentido inverso, La Capilla Clásica de León, que tradicionalmente ensayaba precisamente esos tres días, en los últimos tiempos los ha reducido a dos.

En cuanto el horario que presentan los ensayos, éstos ocupan una franja que va de las 20 a las 22 horas, cuando el periodo laboral común ha finalizado, con excepción de los Coros Santa Bárbara y la Coral Aguas Blancas que comienzan su actividad a las 22 horas.

### **5.1.2. Organización del ensayo y metodología.**

Los coros precisan un tiempo de aprendizaje y fijación de los elementos musicales por cuerdas separadas y que sus miembros aprendan correctamente su voz antes de conjuntar con las otras cuerdas, sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de los cantores carecen de estudios musicales. La diferencia estriba en la forma de realizar este aprendizaje, aunque la mayoría de los coros se decantan por dos modelos. El primero de ellos es el que realiza ensayos simultáneos “por cuerdas”, es decir, el coro debe separarse físicamente para que los miembros de cada cuerda aprendan su melodía, estudiando frase por frase y repitiendo las dificultades hasta completar la obra. Cuando

el coro tiene los cuatro jefes de cuerda, estos son los encargados de enseñar a sus compañeros, integrando correctamente el texto con la melodía, señalando las respiraciones más convenientes, etc. Para que puedan desarrollar su función, el coro debe de tener un lugar adecuado para los ensayos, a fin de que existan los espacios necesarios para acoger a las cuatro cuerdas por separado. En este sentido son escasos los coros leoneses que pueden trabajar de esta manera, como La Capilla Clásica de León, La Coral Isidoriana y el Coro Torreblanca.

En los demás coros, segundo modelo, el director del coro ensaya personalmente con cada cuerda, haciéndolo en días o en horas alternas. Una vez que cada cuerda ha ensayado por separado su parte de la obra, se realiza el ensayo conjunto, en el que se unen las voces, se corrigen posibles errores y se realiza la interpretación de la misma. Así pues, mientras un coro perteneciente al primer grupo, por ejemplo, puede preparar una obra musical o un fragmento en un ensayo, primero por cuerdas de manera simultánea y conjuntarla posteriormente, otro coro puede tardar una semana o dos para conjuntar la misma pieza, dependiendo de la frecuencia del ensayo. Los directores, a falta de cantores autosuficientes, se ven en la necesidad de proporcionar herramientas para que por sí mismos puedan realizar parte del aprendizaje. En general los coros van incorporando el sistema de estudio individual mediante el uso de audios grabados con la melodía correspondiente que, aunque inicialmente supone un trabajo adicional para el director, facilita la preparación del repertorio.

“- L: Pues, al principio repasando canciones del año pasado, que yo no me las sabía todas, me las tuve que estudiar así... de sopetón, haciéndome el Director un Cd para estudiármelo todo y... nada, en los conciertos de navidad cantamos bastantes de esas.. También ayuda, sobre todo para la gente que igual no sabe tanto. Yo lo tengo un poco oxidado y entonces, me viene bien. O si no, colgarlo en el foro, que también lo hacemos, está bien...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos L: 1, 2 y 3).

Sin embargo, cuando algún director, de forma extraordinaria, se ofrece a enseñar a los cantores unos rudimentarios conocimientos de lenguaje musical, no suele encontrar buena acogida:

“Hace unos años les di la posibilidad de enseñarles educación musical. Yo doy clases de lenguaje musical en la Escuela de Música de (...) y no tengo ningún problema para, además, dirigirlo directamente hacia el canto. O sea, que no me hacía

falta ni que hagan dictados, ni todas estas cosas. Se trabajan una serie de aspectos que mejorarían. Empecé con una afluencia media de unas doce o trece personas y a los dos meses estaba con cuatro o cinco; a los cuatro, lo dejé; porque como todo el mundo, yo no tengo tiempo para perderlo ¿no? Si tú quieres aprender algo, tienes que ir... es como el que va a clase de inglés... ya sabes que tienes que tener una continuidad, que tienes que hacer unos estudios, es muy simple.

Hubo gente que después me lo volvió a proponer: oye, esas clases y tal... Yo se lo dije: yo no tengo ningún problema, pero organizarlo vosotros. Nadie se puso de acuerdo. O sea, tú organizas cosas y cuando no funcionan, fuera. Yo caí una vez ahí, pero no caigo otra vez. Ni os hago perder el tiempo ni me lo hacéis perder a mí. Encontré una web el año pasado por estas fechas....y viene muy bien. Viene todo explicado clara y cristalinamente” (Director Coral, julio 2009, párrafos 10 y 11).

La formación en el Lenguaje Musical tiene importancia y ayuda en gran medida a los cantores, sin embargo, la mayoría de los coros suplen esta carencia con el desarrollo del oído y memoria musical que la experiencia aporta a sus componentes.

“Respecto a la formación de lectura musical, pues si la tuvieran sería genial. Pero yo he visto trabajar al León de Oro y el sesenta por ciento de la gente no sabe música, pero claro, están a la que salta. Hay gente tiene facilidad y se aprenden antes las obras que ellos, porque están con esto al doscientos por cien. ¿Cómo es esto? Vale, es así, lo cantan dos o tres veces y se les queda, es una cuestión también de costumbre ¿no? Tú te acostumbras a un trabajo de una manera..., serio y todo va funcionando bien... Casi prefiero hacer más hincapié en este aspecto de técnica vocal” (Director Coral, julio 2001, párrafo 117).

En general, los coros adoptan para el canto una posición tradicional, en varias filas, sopranos y contraltos, con los hombres (tenores y bajos) detrás. Los coros jóvenes o con menor número de miembros utilizan el semicírculo como posición básica del coro. También se ha incrementado el movimiento, tanto gestual de acompañamiento de la música, como el desplazamiento de los solistas o de parte de los cantores. De la misma manera, algunos coros se desplazan mientras cantan o sus componentes se separan envolviendo al público asistente, haciendo de esta forma más visual el concierto y modificando la sonoridad del coro.

### **5.1.3. Local de ensayo.**

Las agrupaciones corales realizan su actividad en los locales que les ceden las Instituciones. De esta manera encuentran acogida en el Conservatorio Provincial de



Música (Capilla Clásica de León); Colegios Públicos o Concertados (los Coros San Marcos, Coro P. Virgen del Camino, Coro Espiga, Coro Vegazana, Coro Voces del Bierzo, Coro de Valdesabero, etc.); Escuelas Municipales de Música (Orfeón Leonés, Coral Excelsior, Coral del Órbigo); Centros Culturales o de Usos Múltiples (C. Escarcha, C. Coyantina, C. Aguas Blancas, Coral Faberense); Hogar del Jubilado (Voces del Alba, C. del Milenario); Centros Universitarios ( C. Ángel Barja, C. Santa Cecilia) y por último las parroquias o centros religiosos (C. Isidoriana, C. Heriberto Ampudia, Coro Santa Maria, Coro Santa Bárbara, etc.).

Para los componentes del coro y por tanto para el coro mismo, es importante poder considerar la sede del coro como propia, sentir cierto arraigo en el grupo y hemos observado una serie de circunstancias que están relacionados con el local de ensayo y que repercute en su funcionamiento:

- Los locales cedidos, en su mayoría, están diseñados para otra función diferente que suele ser la de su uso principal, por lo que no siempre reúnen unas condiciones acústicas, de espacio y aislamiento, idóneas para el canto coral.
- Siempre resulta favorable que el lugar de ensayos esté ubicado en una zona de fácil acceso; tener que desplazarse en transporte público o privado después de la jornada laboral, puede convertir la asistencia a los ensayos en una complicación innecesaria para ellos, dada la variedad de actividades y entretenimientos que se ofrece a los ciudadanos.
- Incluso para muchos componentes, debido a su edad o circunstancias particulares de salud, subir varios pisos de escaleras significa un auténtico impedimento.
- Los coros comparten las aulas o salas que utilizan para sus ensayos con otras actividades, lo que implica tener un espacio privado muy limitado para conservar sus archivos, partituras y guardar sus pertenencias en general. Esta ocupación múltiple también repercute a la hora de establecer los ensayos, su frecuencia semanal y horario. De la misma manera, el

espacio disponible condiciona la posibilidad de separar el coro por cuerdas, para realizar los ensayos aislados y posteriormente en conjunto, e incluso puede limitar el número de componentes.

Cada comienzo de curso, los coros afrontan esta situación de precariedad, su estabilidad se encuentra a merced de las necesidades de espacio de la institución que les acoge, que en algún caso son cada vez más acuciantes. Esto implica que el coro debe subsistir con esta incertidumbre sobre su futuro.

## **5.2. Actuaciones y conciertos.**

Aunque los ensayos, conciertos y repertorio musical son aspectos que forman parte de la actividad coral y están íntimamente unidos, son las actuaciones las que condicionan en mayor medida, tanto el número, procedimiento y ritmo de los ensayos, así como el repertorio musical, pues todo gira en torno a la cantidad, tipo y demás circunstancias de la actuación.

### **5.2.1. Actuaciones.**

La mayor parte de los coros ofrecen sus actuaciones en la propia localidad de origen, donde acompañan celebraciones, fiestas homenajes y ceremonias litúrgicas (concretamente las nupciales) con las que se han financiado principalmente muchos coros. Diferenciamos las actuaciones de los conciertos, pues si bien ambos se hacen ante el público asistente, en las actuaciones, podríamos decir, el evento se centra en la ceremonia, homenaje, etc. que de forma accesorio o ilustrativa se acompaña de música, en este caso coral. Por ese motivo se programa un repertorio breve, cuatro o seis obras musicales sencillas adecuadas al acto, que sean del gusto de los contrayentes u homenajeados y del público asistente en general.

### **5.2.2. Conciertos ordinarios.**

Tradicionalmente, Ayuntamientos, Juntas vecinales y otras Instituciones Locales y Provinciales, como la Diputación Provincial de León, cuentan con la

actuación de los coros para realzar las fiestas patronales y actos solemnes. El Instituto Leonés de Cultura, programó en el pasado 2013, 282 conciertos de música<sup>68</sup> en la provincia para 225 localidades leonesas<sup>69</sup>; de los cuales, gran parte fueron interpretados por agrupaciones corales leonesas, destacándose los conciertos de la Capilla Clásica, la Coral Isidoriana, el Memorial Ángel Barja, los Veranos Culturales, la Música Coral en la Navidad entre otros.

“Nosotros notamos que hay mucho interés en arropar –en muchas ocasiones en actos de tipo representativo, de tipo institucional o de tipo cultural–... que vaya arropado con la intervención de las corales, en concreto. La música... ahora empieza a haber grupos, pequeños grupos de cámara, instrumentales y demás, que están también empezando a despegar. Pero hasta ahora, la accesibilidad mayor era hacia las corales, porque las había; porque han sido en los últimos veinte años, unas instituciones que se han prodigado bastante y debido a que, efectivamente, hay un interés social por oír este tipo de música” (Director del Instituto Leonés de Cultura, enero 2009, párrafo 2).

Las Agrupaciones Corales están social y culturalmente muy arraigadas en la provincia leonesa durante muchas décadas, esencialmente porque era lo que existía, además de los pequeños conjuntos de música popular, los conjuntos instrumentales y la orquesta. Fuera de la capital leonesa y de otras localidades como Ponferrada, Astorga, etc., no había muchas oportunidades de ver actuaciones musicales en directo de otro tipo, y menos en los puntos más alejados de esta amplia provincia. Por otra parte, el tipo de música interpretado por las corales era cercano al público que acudía con gusto, permaneciendo esta afición en la actualidad:

“Efectivamente, nosotros captamos aquí –a través de muchos contactos con Entidades Locales, con Juntas Vecinales, con Ayuntamientos, con Asociaciones Culturales y demás–, que hay un interés, en mi opinión creciente, sobre la música en general y especialmente –quizá por proximidad o porque es un lenguaje que la gente entiende más fácilmente–, por la música coral; que a veces tiene y está muy ligado a la música folklórica, a la música tradicional, a los cancioneros populares y son, evidentemente, de una honda tradición y de una expectativa bastante importante” (Director del Instituto Leonés de Cultura, enero 2009, párrafo 1).

A veces, la invitación para dar un concierto, llega con poca antelación o el coro está enfrascado en la preparación de un repertorio específico. Para estas ocasiones se elige un repertorio musical variado, en el que sin duda abundan las canciones populares,

---

<sup>68</sup> Diario de León (2014a, 8 marzo).

<sup>69</sup> Diario de León (2014b, 8 marzo).

habaneras, folklore leonés y de otras provincias, en general obras poco complicadas que, dentro de las posibilidades del coro se combinan con otras que requieran más preparación, de modo que en su conjunto agraden a la mayoría de público.

“- L: Siempre tenemos unas obras en cartera que las conocemos y están incluso un poco viciadas y de las que siempre se tira en caso de...” (Grupo de Debate I. marzo 2009, párrafo L: 7).

### **5.2.3. Conciertos ordinarios y extraordinarios con relación al repertorio interpretado.**

Nos referimos en este apartado a aquellos conciertos para los que se selecciona expresamente obras musicales pensando en una fecha y programación concreta, que como norma general se centran en tres tipos de repertorio:

El primero de ellos coincide con la Navidad, fechas en las que la mayoría de los coros ofrecen un repertorio de villancicos propio de estas fiestas.

“Hemos insistido a las corales que participen a ser posible con villancicos y con villancicos de la tierra. Con eso también lo que hacemos es que se difunda la tradición musical y oral que hay tan rica en León” (Director Instituto Leonés de Cultura, enero 2009, párrafo 6).

En efecto, durante los últimos años, el Instituto Leonés de Cultura ha dado un fuerte impulso a la música coral en la Navidad, organizando numerosos conciertos corales por toda la provincia leonesa, circuito que lleva el nombre de “Música para la Navidad”. Los coros leoneses ofrecen sus villancicos y dinamizan musicalmente las fiestas navideñas de toda la provincia (sin perjuicio de los conciertos que a título particular sean interpretados en la capital leonesa o en otras localidades). A estos conciertos se refieren las palabras del actual director del Instituto Leonés de Cultura que también busca dar impulso a todas las corales mediante este proyecto:

“...Si, sí, sesenta y tres, me parece que son. Esto es un impulso que le hemos dado a la música coral en las navidades, específicamente en las navidades del 2008, porque queríamos de alguna forma significar precisamente ese interés social que hay por la música coral y llevarla a muchos lugares. Pero también llevarla a muchos lugares donde a veces es difícil que llegue otro tipo de concierto. Nos han interesado sobre todo los ayuntamientos pequeños, entidades menores donde hemos proyectado la actuación de estas agrupaciones y en muchos casos nos han dicho: ¡a este pueblo hace que no viene una actividad musical... no sé cuantos años! Entonces lo que

queríamos era: por un lado animar un poquito a las corales, a todas las corales, hemos intentado que estén todas; por otro lado, dinamizar con un reconocimiento público la acción de la propia coral, es decir, que se sientan arropados, porque hay una institución que vela por ellos. Que tengan esa salida, que es muy demandada, también es verdad” (Director Instituto Leonés de Cultura, enero 2009, párrafo 4).

En concreto para el año 2009, el Instituto Leonés de Cultura programó 52 conciertos por toda la provincia, más un concierto extraordinario a cargo de la Capilla Clásica de León y la Coral Isidoriana en el Auditorio Ángel Barja de León. Son tan numerosos los conciertos ofrecidos en estas fechas, que en ocasiones coinciden hasta cinco conciertos corales en la misma tarde. En la Navidad de 2013 y de 2014 participaron 32 coros leoneses que ofrecieron 74 conciertos en otras tantas localidades de la provincia. Los coros acogen de buena gana esta iniciativa del Instituto Leonés de Cultura que les aporta actuaciones, aunque a veces, el número de conciertos y las fechas se acumulan, provocando un gran esfuerzo en sus cantores.

También ocurre que, tras un largo desplazamiento del coro, se encuentran con que los cantores superan en número al público asistente, debido a la despoblación de los núcleos más pequeños de la provincia:

“A mí me parece algo positivo. De hecho la Diputación hace años que no lo hacía, hace cinco años o así dejó de hacerlo. Antes lo hacía y me parece positivo porque, hombre... positivo hasta cierto punto. Hay veces que vas a un pueblo en el que hay cuatro personas, o sea, es una manera de hablar, pero es así..., físicamente, y dar un concierto a esas cuatro personas... igual te lo agradecen más que si hay cien ¿eh? porque también he visto la situación; pero bueno, también es un poquito descorazonador el ir a un concierto, estar preparando un trimestre entero un concierto de Navidad y encontrarte con cuatro personas. Yo creo que eso si es algo que se podría, se debería de mirar” (Director Coral, julio 2009, párrafos 10 y 11).

Los conciertos navideños, aunque son muy emotivos, representan un importante esfuerzo para el coro, que debe preparar obras específicas de uso puntual.

“Nunca montamos más de dos o tres villancicos porque también queremos exponer otro repertorio, se trabaja más... Los villancicos es algo muy puntual y que no tiene más uso” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo L: 6).

El Instituto Leonés de Cultura es quien fija y coordina las fechas y lugares donde se celebran estos conciertos, que no siempre se ajusta a la programación realizada por los coros, dándose la circunstancia de que muchos cantores se desplazan durante

estas fechas para reunirse con su familia, lo que puede situar al coro en una posición difícil:

“Aún así lo de este año... la oferta está muy bien, yo creo que sesenta conciertos... si no recuerdo mal. El problema es que ha sido todo como un poco... demasiado tarde, demasiado atropellado. Ha llegado todo como... No ha sido algo preparado, previsto; había que situarse para dar sesenta o sesenta y cuatro conciertos en Navidad; si lo preparases en septiembre u octubre... tienes tiempo. El problema es que ni teníamos programas, dos semanas antes nos estaban diciendo dónde íbamos a cantar ¡hombre! Eso, a la hora de programar un grupo grande, es complicado. Es complicado porque todo el mundo te está preguntando:

–“Oye...”

–“Sí, sé que hay dos conciertos pero no sé dónde son. Y sé que son estos días, porque yo he indicado estos días, porque estos ya no estoy... Pero no sé cuáles van a ser. O sea, este tipo de cosas, de fechas y de sitios, que son importantes”  
(Director Coral, julio 2009, párrafos 12 y 13).

El segundo lugar lo ocupa el concierto de Semana Santa aunque se ofrece en menor medida, ya que implica preparar a la mitad de temporada un repertorio de música religiosa en su totalidad. Es tradicional el concierto del Sábado Santo en la Basílica de San Isidoro interpretado por la Coral Isidoriana.

También tiene gran arraigo el Pregón de Semana Santa que se celebra anualmente en Astorga y en el que se alternan la Capilla Clásica de León y la Coral Isidoriana. El Coro Heriberto Ampudia, la Camerata Ars Cantus, etc. también suelen ofrecer un concierto en estas fechas, basado principalmente en obras de Tomás Luis de Victoria. El Coro CantArte en su corta vida ha ofrecido dos conciertos de Semana Santa precisamente, en el año 2013 que sirvió de presentación del coro, que tuvo su continuidad el concierto del año 2014 e intervino en el concierto de clausura del Festival de Música Antigua Ciudad de León, en septiembre de 2013. Sin embargo, la mayoría de los coros no realizan un concierto específico de música religiosa. También son escasas las agrupaciones corales que además de estas actuaciones pueden permitirse, por cuestiones técnicas o económicas, ofrecer conciertos extraordinarios; bien porque se interpreten obras con acompañamiento instrumental, orquesta de cámara u orquesta sinfónica, bien porque dedique un concierto monográfico a un compositor concreto, una época histórica, etc. En este sentido podemos señalar algunos ejemplos:

El Coro Ángel Barja participó en el XXVII Festival Internacional de Órgano Catedral de León, con música recuperada del archivo catedralicio, concierto integrado por obras de los maestros de capilla de la catedral del siglo VII. Las tres formaciones musicales vinculadas a la Universidad de León, programan con frecuencia conciertos conjuntos y de manera tradicional el concierto fin de curso de la Universidad. Así pues, el pasado 2012, ofrecieron tres importantes eventos para la clausura del curso y en todos ellos contaron además con la participación de la Orquesta y Coro de la Universidad de Munich, bajo la dirección de Theodor Schmitt. La Capilla Clásica de León tradicionalmente ha ofrecido a lo largo de su trayectoria, conciertos con acompañamiento de orquesta o, por señalar alguna de las actuaciones realizadas en los últimos años, conciertos monográficos sobre Bach en 2009 y Victoria en 2011.

De carácter extraordinario también podemos citar los conciertos que tienen lugar con ocasión del aniversario de los coros más veteranos.

#### **5.2.4. Festivales, encuentros e intercambios corales.**

Para los coros aficionados, participar u organizar encuentros corales y sobre todo la práctica de intercambios entre coros, es la manera de darse a conocer fuera de su población, al tiempo que amplían conocimientos sobre interpretación y repertorio musical. El Coro Torreblanca, por ejemplo, recoge en su normativa como objetivo de la actividad el de establecer vínculos de amistad entre sus componentes y los de otros coros, nacionales y de otros países. Sin duda, el viaje y la experiencia en conjunto, que incluye conocer a miembros de otros coros, el compañerismo y la sana competencia, constituyen para los cantores un estímulo favorable. Como contrapartida, los gastos de desplazamiento, hospedaje y manutención que originan, superan las posibilidades económicas de algunos coros y por tanto limita su participación en ellos y la aspiración de sus componentes. Los encuentros e intercambios corales se han erigido en el recurso más importante y al alcance de la mayoría de los coros que, con independencia de la calidad musical de los grupos, proporciona conciertos, experiencia musical y currículum.

También debemos recordar en este apartado, que la mayoría de los coros de la provincia de León, han fundado sus propios Encuentros o Jornadas Corales, enriqueciendo la vida cultural de la localidad y logrando establecer una corriente de comunicación entre los coros leoneses. Se constata la existencia en la provincia leonesa de diversos eventos musicales, iniciados y gestionados por los coros locales y en los que todos participan activamente, como los siguientes Encuentros y Muestras Corales: “Muestra Coral del Ayuntamiento de Valdepolo” “Villa de Pola de Gordón”, “Villa de Fabero”, “Muestra de Coros Leoneses” que se celebra en diversas localidades, “Muestra Coral del Ayuntamiento de Valdepolo”, “Muestra Coral Villa de Bembibre”. “Muestra Coral Villa de Sahagún”, “Muestra Coral del San Andrés del Rabanedo”, “Muestra Coral de La Venatoria”, “Otoño Coral de La Bañeza” y también participan en la “Semana Cultural de la Robla”, y “Otoñada Cultural de Villablino”.

El Memorial Ángel Barja tiene el propósito de dar a conocer la música –tanto instrumental como vocal– de este compositor, en el que entre otras relevantes formaciones musicales, vocales e instrumentales, participa cada año la Capilla Clásica de León, grupo que fue dirigido por el compositor hasta su fallecimiento y que ha estrenado gran parte de su obra coral. También se invita a intervenir a otros coros leoneses o grupos vocales como el Orfeón Leonés, el Coro Ángel Barja, la Coral Aguas Blancas, Coral del Órbigo, el Coro Heriberto Ampudia, el Coro Facundino, etc. El Memorial ha celebrado, en 2012, su XXIV edición y además se ofreció un Memorial Extraordinario en octubre del mismo año, para conmemorar los 25 años transcurridos desde el fallecimiento del compositor. El Memorial XXV de 2013, se celebró en setiembre y octubre coincidiendo con los 75 años del nacimiento de Ángel Barja<sup>71</sup>.

El Festival Internacional de Órgano de León, fundado por D. Adolfo Gutiérrez Viejo que también fue su primer director (Cureses, 1999), se ha consolidado como uno de los más importantes en su nivel, acogiendo la música coral en sus diversas ediciones. Aunque dos décadas antes y como precedente de éste, ya había sido ideado y puesto en práctica un festival con la Capilla Clásica de León, que así relata Adolfo Gutiérrez Viejo su nacimiento en la entrevista hecha por Alonso (1986):

---

<sup>71</sup> Diario de León (2013, 24 septiembre).



“El festival comenzó casualmente. Yo iba a dar un concierto encargado por el Ayuntamiento y Antonio Fernández Polanco sugirió la idea del Festival en lugar del Concierto. Y así fue. (...) El objetivo era que se convirtiera en un foco cultural para León. El pretexto, la base, era la hermosa catedral que tenemos, pero teníamos un problema: el órgano de la catedral no sirve, es malo y había que conseguir uno a nivel europeo. Pensamos que había que combinar su música con otros instrumentos, aumentar sus posibilidades” (Alonso, 1986: 23).

Fuera de la provincia de León, la mayoría de los coros han realizado numerosos encuentros corales, acudiendo significativamente –por razones de afinidad y proximidad– a los celebrados en Asturias (Mieres, Avilés, Gijón, Oviedo, Cudillero, etc.); Cantabria (Los Corrales de Buelna, Suances, San Vicente de la Barquera, Polanco, etc.); Galicia (A Coruña, Monforte de Lemos, Miño, Viveiro, Ribadeo, etc.) y Castilla y León (Cervera de Pisuerga, Laguna de Duero, Guardo, Ampudia, Aguilar de Campoo, Villalón, Briviesca, Medina del Campo, etc.).

#### **5.2.5. Concursos y certámenes.**

Cuando un coro joven pretende alcanzar un lugar dentro del ámbito musical, una forma de luchar para obtener el reconocimiento dentro y fuera de León, es la de participar en concursos.

Algunos coros se presentan a estos concursos o a sus fases iniciales aunque no se clasifican, simplemente el hecho de participar, de interpretar el programa en directo ante un público instruido, lo que aporta una dimensión social al montaje del repertorio, acicatea la responsabilidad individual y grupal, y contribuye al perfeccionamiento de la formación. El certamen de mayor concurrencia entre los coros leoneses es el Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja que, desde que acudiera la Capilla Clásica de León en 1967 y obtuviera el primer premio, ha sido frecuentado por otros coros como el Aguasblancas de Gordón, Solera Berciana, Voces del Bierzo, León Gótico, etc.

Además del nombrado, los certámenes de Habaneras de La Coruña, de Coros de Castilla y León, y el de San Vicente de la Barquera son los que han tenido mayor participación de los grupos leoneses. Algunos grupos desarrollaron una intensa

actividad de preparación que, como resultado, se traduce en la obtención de un premio que, dependiendo del ámbito, alcance e importancia del concurso, les proporciona una importante proyección musical. En este supuesto se encuentra la Capilla Clásica de León (primera época) y actualmente el Coro Ángel Barja. Los concursos implican tiempo de preparación y un gran esfuerzo para alcanzar una calidad tanto en la sonoridad del coro como en la interpretación del repertorio.

“Ten en cuenta que cuando vas a un gran premio tienes que llevar todas las obras lo más dormidas posible. Dormidas en el sentido de que la gente se las sepa y sea capaz de disfrutar, de hacer música, de pasárselo bien cantándolas. Con todas las cosas que tienen que tener en cuenta y que tienen que andar pendiente... pero aún así, llegan a disfrutarlo. Si tú llegas con las cosas inseguras, la gente ni te da..., ni disfruta..., dependes del día que tengas y como estén los astros y que todo funcione como tiene que funcionar. Entonces, intentas siempre que todo vaya lo más arreglado posible” (Director Coral, julio 2009, párrafo 18).

Además de estas actuaciones y concursos reseñados, dos coros leoneses fueron elegidos para ostentar la representación española en el Festival Internacional “Europa Cantat”: el primero de ellos, El Coro Universitario de León, participó en 1985 en el “Europa Cantat IX” celebrado en Estrasburgo (Francia). En 1989 fue la Capilla Clásica de León quien ostentó la representación española dentro del marco de dicho festival, en los Actos Conmemorativos del Bicentenario de la Revolución Francesa y de la Declaración de Derechos del Hombre, celebrado en París (Francia).

#### **5.2.6. Lugar de los conciertos.**

Sin duda, el lugar donde se ofrecen los conciertos corales tiene gran importancia, pues las condiciones acústicas y de espacio son factores que comúnmente indican en el buen desarrollo de la interpretación musical. Como hemos visto, gracias al impulso del Instituto Leonés de Cultura, se les asigna conciertos navideños a la totalidad de coros, si así lo desean, para cantar a veces en puntos recónditos de la provincia y en los más variados escenarios, donde estas condiciones no suelen ser muy favorables. En la mayoría de estos casos, los coros no conocen los lugares a los que van a cantar ni pueden decidir la población o el escenario de la actuación. Únicamente cuando son ellos mismos quienes tienen la iniciativa de celebrar un concierto

extraordinario, buscarán el lugar que les parece más apropiado para el canto y que les sea posible acceder a ellos.

a) Auditorios y teatros

Los Auditorios, como es lógico dada su finalidad, son lugares idóneos para la representación musical, con buenas condiciones acústicas y de espacio, así como de visibilidad, tanto para los intérpretes como para el público. El Auditorio Ciudad de León, dependiente del Ayuntamiento de León, por el gran aforo y la repercusión que tiene, hace que sea el lugar preferido de algunos coros para celebrar sus efemérides. En noviembre de 2012, La Coral Isidoriana ofreció en el Auditorio el concierto conmemorativo de su cincuenta aniversario y el Orfeón Leonés celebrará en septiembre del presente año 2013, los 125 años de su nacimiento. El Auditorio Ángel Barja, es el escenario habitual de los conciertos del Conservatorio Provincial de León y del Memorial Ángel Barja. Lo mismo ocurre con el Auditorio Carmelo Gómez de Sahagún y el Teatro Bergidum de Ponferrada. Estos locales tienen buena acústica para el público, aunque es diferente para las sensaciones propioceptivas de los cantores, que perciben sus voces de manera individual y tienen la sensación de no oír bien a las otras cuerdas, lo que requiere un mayor cuidado en la impostación de la voz y en la justeza interpretativa.

b) Iglesias

Los coros se sienten a gusto cantando en las iglesias, las condiciones de la mayoría de ellas son las más adecuadas para la interpretación coral, la colocación de los cantores se ve beneficiada por la disposición de las escaleras que suben al altar; ofrece un escenario natural y cuando tienen buena acústica, facilita la emisión de la voz que el cantor siente fluir y empasta las voces. En este sentido los coros sienten preferencia por las Iglesias de San Martín, San Marcelo, Santa María del Mercado, PP. Capuchinos Franciscanos de León, Iglesia de San Francisco en Villafranca del Bierzo, Convento de Gradefes, etc. Como contrapartida, en ocasiones los grandes edificios como la Iglesia de Jesús Divino Obrero (León) o aquellos que han sufrido reformas, pierden en parte su magnífica acústica original y producen una reverberación excesiva, como en el caso de

la Iglesia de Santa Marina la Real de León, sobre todo en aquellas actuaciones que tienen poca asistencia de público.

A finales de 1987 se publicó un documento vaticano que prohibió celebrar en las iglesias consagradas todo tipo de conciertos que no sean de música sagrada, normativa que, según la prensa nacional, causó estupor y sorpresa en los medios eclesiásticos españoles; pues a pesar de haber estado siempre vigente, siempre se hacía la vista gorda con ella. La prohibición supuso la exclusión de los conciertos de música moderna y música clásica y la renuncia a ofrecer un servicio a la comunidad: el uso del único sitio donde en muchas poblaciones se podía escuchar música con unas condiciones acústicas decentes. Aunque el documento abrió en cierta medida una puerta a la discrecionalidad de los obispos, quienes tendrían la responsabilidad de decidir si un concierto reunía las garantías necesarias para ser considerado música sacra. La gran mayoría de los expertos eclesiásticos opinan que puede resultar difícil la distinción entre música profana y la sagrada sólo viendo el programa, más cuando algunos autores han compuesto todo tipo de música e incluso las marchas nupciales tienen un origen claramente profano. En cualquier caso, la opinión que resaltó la prensa de la época, fue prácticamente unánime, señalando que se trató de un paso más en ese enquistamiento y giro sobre sí misma de la Iglesia (Pistolesi, 1987). El mismo documento impidió además organizar en las iglesias conciertos pagando entrada, todos deberán tener carácter gratuito, así como la organización de festivales o ciclos completos de conciertos, pues los permisos para conciertos solicitados por otras entidades se concederán sólo ocasionalmente. Esta situación se mantiene hoy día, aunque con cierta discrecionalidad.

“(...) El [concierto] de la Catedral, que además fue muy especial, porque yo hacía... hacía mucho que no cantaba en la Catedral sólo con el coro. Pues mira, fue algo que tuve que mover, en ese enero, para conseguir dar el concierto. Se hace la petición, hablar con (...), que es el encargado musical de la Catedral. Ya no está la persona que estaba el año pasado y quizá, pues... por ahí estuvo más sencillo para acercarme a (...), conociendo su trabajo y conociendo también un poco también el nuestro y nos echó una mano con la jerarquía eclesiástica” (Director Coral, julio 2009, párrafos 41 y 42).

c) Otros escenarios.

Así pues, en muchas ocasiones el coro se encuentra cantando en los más variados locales, teatros, casas de cultura, edificios de usos múltiples, en el mejor de los

casos, pero también en polideportivos, bares, cafeterías, plazas al aire libre, carpas, etc..., lugares en los que no solo las condiciones acústicas son desfavorables, sino en los que además el coro no puede colocarse correctamente, hay escasez de luz, no pueden ver al director e incluso sufren la poca atención de algún sector del público, todo ello sin mencionar las condiciones acústicas o de temperatura que influye en el canto, en el ánimo de los cantores y en definitiva, en el buen resultado del concierto.

“- D: Eso si lo tengo claro. El último concierto de Navidad de este año... ¿Cual fue?... ¿dónde fue?... En Valencia de Don Juan ¿puede ser? Ese salió muy bien. Además veníamos de dar dos conciertos, creo, en otros dos pueblos antes y el coro no había terminado de sonar bien. Sobre todo el primero fue bastante desastre ese concierto. Si, hubo... no sonó bien el coro, en definitiva. Hubo ocasiones en que... una voz se bajó y otra entró tarde.

- S: Fue porque estaba la iglesia como los pies de Cristo. Estaba la iglesia fría, fría, no había calefacción. Es que también te influye ¿eh? No es por poner excusas, pero yo, los conciertos en los que... por ejemplo, uno que pusieron la calefacción... y estaban todos los tenores así..., rojos, rojos, rojos, pues...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos D: 32 y 33; S: 12 y 13.)

### **5.2.7. Discografía y uso de nuevas tecnologías.**

Una de las maneras más comunes que en la actualidad tienen los compositores y los intérpretes para hacer llegar su música (también la coral) y darse a conocer al mayor número de aficionados posible, es la grabación de un disco; de esta manera queda recogida para ser escuchada de forma voluntaria y por tiempo indefinido. Solo un puñado de coros leoneses tiene grabaciones con sus interpretaciones: la Coral Excelsior de Astorga (en 2005); Coral Coyantina-Valderense (1991); Coro San Marcos (1994); Coro Ángel Barja (2009); Coral Torreblanca (2010). Todos ellos incluyen varias obras de diversos estilos y autores, y que forman parte de su repertorio habitual. El Orfeón Leonés grabó un LP (1981) y un CD (2013) y el Coro Solera Berciana presenta cinco LP y un CD, fundamentalmente de música popular de la comarca berciana. La Capilla Clásica de León tiene en su haber doce discos y la Coral Isidoriana cuarenta y cuatro, fundamentalmente de música religiosa y popular.

Sin embargo, en los últimos años los coros han incorporado rápidamente las ventajas de las nuevas tecnologías de comunicación. Muchos coros tienen su web

(aunque la mayoría sin actualizar) y están presentes en las redes sociales Facebook y Twitter, desde donde entran en contacto con otros coros, directores, aficionados de todo el mundo, publicitan sus conciertos y muestran los vídeos de sus actuaciones.

### 5.3. Repertorio coral.

Los coros desde el primer momento se plantean la consecución de una serie de objetivos musicales principales, como puede ser la difusión de la Polifonía del Renacimiento Español del siglo XVI, como en el caso de la Capilla Clásica de León; la música folklórica leonesa, en el Orfeón Leones, la música religiosa como en el supuesto de la Coral Isidoriana o la música actual como el Coro Ángel Barja. Pero la realidad es que todos ellos integran en su repertorio obras sacras y profanas de diferentes estilos, épocas y compositores, en un intento de promover el desarrollo cultural y musical, tanto de sus componentes como del resto de la población, aumentando con ello el interés del público en general por la música coral.

El repertorio de las agrupaciones corales se basa fundamentalmente en obras interpretadas *a capella*. No solamente porque para algunos coros forma parte de una imposición a causa de la situación económica y de su capacidad técnica; también porque es esencial para el desarrollo de sus cualidades auditivas y vocales, además de que existe un amplio repertorio de estas características.

“Los coros, sobre todo, que tienen que cuidar la música *a capella*. Es su vida vocal y estilística. Y si no se hace masivamente este tipo de música, un coro que sólo nace apoyado por el piano y pensando en un sueldo... el Coro (...) que estuve dirigiendo un tiempo... tienen problema hasta la afinación ¿eh? Sí, porque confían siempre en el trombón, que es el que va a entrar, a dar el tono, no afinan el oído, la emisión..., descuidan la técnica de emisión, hay muchos problemas... Por ejemplo, el calar en un coro amateur es lo normal, porque no tiene técnica vocal ¿no? es fundamental, ya te digo, pero en un coro profesional, eso no debía de existir. Existe y es un problema gordo” (Director coral, marzo 2010, párrafos 66 y 67).

Los coros que pueden, económica y técnicamente también, reservan sus escasos recursos para financiar algún concierto extraordinario, en el que incluyen obras con acompañamiento instrumental e incluso orquestal, que si bien representa un nivel importante de esfuerzo –económico y vocal–, también motiva a sus cantores para

continuar en la actividad. Existe una gran diferencia entre los coros y sus directores cuando analizamos la cantidad de obras interpretadas y preferencia musical, aunque observamos que todos ellos poseen un amplio repertorio musical. Los coros preparan anualmente, al menos tres tipos de programas: el primero de villancicos, un programa religioso con el fin de incorporarlo a la liturgia de diferentes festividades religiosas, en ceremonias solemnes, o conciertos de Semana Santa y por último, un programa variado de música profana de diferentes estilos y géneros, canción amorosa, zarzuela, coros de ópera, madrigales, canción heroica, himnos, etc., y por supuesto, canción popular leonesa.

Igual que ocurre en otros lugares, los directores leoneses componen obras corales que se acomodan a la ocasión y a las características de su propio coro. Incluso los coros muy especializados en un determinado género o actividad musical, incluyen habitualmente en su repertorio algún arreglo coral de música popular leonesa (Manzano, 1991, 44-48). En este sentido, tenemos que señalar algunos compositores que han alcanzado una especial relevancia y cuyas obras siguen figurando en el repertorio de los coros en la actualidad, aunque ciertamente cada vez de manera más escasa; nos referimos a Joaquín Manceñido, que dirigió al Orfeón Leonés en su primera época, Manuel Uriarte, maestro de capilla de la Catedral de León entre 1911-1944, Ramón González Barrón, Rafael Benedito. Mayor presencia en los programas tiene la obra de Eduardo González Pastrana, director de los coros del SEU, Odón Alonso, director del Orfeón Leonés, Fernández Luaña, Ricardo Guirao, Felipe Magdaleno, fundador y director de la Coral Isidoriana, sobre todo en aquellos coros que dirigieron. Tampoco debemos olvidar la importante labor de divulgación realizada por los coros leoneses, dando a conocer la música popular leonesa dentro y fuera de la provincia.

Mención aparte debemos hacer del compositor Ángel Barja y director de la Capilla Clásica de León, que por su relevancia a nivel nacional e internacional, es considerado la máxima figura musical de esta provincia. Su obra figura en el repertorio de todos los coros leoneses, fundamentalmente las canciones del Reino de León y alguno de los madrigales de más sencilla interpretación, aunque el Coro Heriberto Ampudia y la Coral Coyantina interpretan una amplia relación de obras de este compositor y el Coro Ángel Barja, en la última época ha incorporado a su repertorio

obras suyas, religiosas y profanas. Pero es la Capilla Clásica de León, el coro que más obra coral de Barja interpreta, ya desde los años en que el compositor dirigió a la agrupación y con quien estrenó gran parte de ella y continúa haciéndolo en cada “Memorial Ángel Barja” y en la mayoría de sus conciertos.

## **6. PATRIMONIO Y RECURSOS ECONÓMICOS.**

Los estatutos establecen en su articulado el patrimonio fundacional con el que la Agrupación Coral comienza su andadura que, por lo general, es inexistente; es decir, que nacen sin aportación económica alguna, debiendo buscar por sí mismos sus recursos. El ejercicio económico será anual y en los estatutos se establecerá la fecha del cierre económico. La rendición de cuentas a la Asamblea General por parte de la Junta Directiva se realiza en la Asamblea General ordinaria. No se puede hablar de una única forma de financiación, pues todos los coros leoneses necesitan acudir en busca de la mayor cantidad de ingresos posible; se autofinancian con actuaciones remuneradas, apoyos institucionales o empresariales y en último lugar, mediante las cuotas de los componentes.

### **a) Actuaciones y conciertos remunerados.**

Los recursos económicos provienen en primer lugar de la remuneración de los conciertos contratados y de otras actuaciones de menor importancia musicalmente hablando (normalmente ceremonias nupciales), pero que para algunos coros constituyen la base de su actividad y de su economía, al igual que el 47% de los coros españoles (Fernández, 2014: 201).

### **b) Convenios y subvenciones.**

La aportación de las Instituciones en forma de convenios suscritos, concesión de subvenciones ocasionales o de encargo de conciertos remunerados, proporciona a los coros la mayor provisión de fondos y por tanto, constituye para todos ellos una lógica aspiración que no todos pueden alcanzar. Para un coro, firmar un convenio supone mantener una situación de seguridad, pues le permitirá sufragar los gastos de la sede (en



su caso) y los derivados de la propia actividad, como fotocopias, transporte y sueldo del director, siendo además previsible una continuidad en el caso de prorrogarse el convenio.

c) Cuotas de los socios

Algunos coros cuando no pueden contar con otro tipo de ayuda, establecen una cuota entre sus miembros como fundamental fuente de ingresos (C. Vegazana, C. León Gótico, C. P. Virgen del Camino, Coro Solera Berciana, C. Faberense, C. Valdesabero, C. del Milenario, C. Voces del Alba, C. Aguas Blancas, C.M. Escarcha, C. Coyantina, C. Santa María). Se trata de una pequeña cantidad con la que se colabora al sostenimiento de las cargas de la actividad por lo que, a la dificultad de que se acerquen voces para renovar los coros, se puede añadir la de tener que pagar la actividad. Los resultados obtenidos por Fernández (2014: 201) ponen de manifiesto que un 54% de los coros, a nivel nacional, se financian con las cuotas de sus miembros, frente al 35% que carece de financiación interna y al 12% que es financiado por la institución a la que pertenece. Así pues, uno de los problemas que la gran mayoría de las agrupaciones corales no profesionales deben afrontar para desarrollar su actividad es la carencia de recursos materiales. Dadas las dificultades que encuentran para obtener financiación exterior procedente de la solicitud de actuaciones, contratos o donaciones de empresas y benefactores particulares, sus aspiraciones se concentran en conseguir subvenciones de las administraciones públicas.

## **7. RELACIÓN CON LAS INSTITUCIONES PÚBLICAS.**

Las Instituciones Públicas que, en cierta manera, amparan la actividad de los coros leoneses, son los Ayuntamientos y la Diputación Provincial de León, a través del Instituto Leonés de Cultura. Las agrupaciones corales no dudan del interés que estas Instituciones tienen en desarrollar el ámbito cultural leonés, aunque los recursos empleados y la dispersión de los medios, dificulta que las agrupaciones corales puedan llegar a alcanzar proyectos de importancia. Los Ayuntamientos de la provincia colaboran normalmente con el coro de la localidad, cediéndoles el uso de sede y

servicios en alguna de sus instalaciones (normalmente Casa de Cultura o Centro de Usos Múltiples) y otorgando pequeñas subvenciones y ayudas ocasionales.

Diferente es la situación de aquellos coros que surgen en Ayuntamientos de mayor entidad y actividad cultural, como el Ayuntamiento de León, que canaliza su ayuda a través de la Escuela Municipal de Música (sede del Orfeón Leonés y centro coordinador de las Aulas Corales Infantiles) y de la Concejalía de Familia, Bienestar Social y Mayores (en el caso de los Coros CEAS). La actividad subvencional de las administraciones públicas se desarrolla en el marco de una relación jurídica que se establece entre dos sujetos, por un lado la Administración concedente y por otro, el perceptor. La Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones (LGS) distingue dos tipos de perceptores: el beneficiario y la entidad colaboradora, ésta última con funciones de intermediación entre los beneficiarios y la administración.

Entre las administraciones públicas y las agrupaciones corales –como asociaciones que se rigen sin especialidad alguna por la ya mencionada Ley Orgánica del Derecho de Asociación (Ley 1/2002, de 22 de marzo) –, se establece una relación jurídica subvencional, regulada por la Ley General de Subvenciones. Los sujetos son, por una parte la Administración concedente, que gestiona el gasto subvencional y quien soporta un decremento de su patrimonio neto cuando surge la obligación del pago de la subvención, y por otra el perceptor, el beneficiario. Por gestión de subvenciones se considera todos aquellos actos administrativos de recepción de solicitudes y su verificación, tramitación, resolución de los expedientes y pago de los importes concedidos, así como el control del cumplimiento por parte de los beneficiarios de las actuaciones subvencionales. El artículo 11.1 de la Ley 38/2003 (LGS), define al beneficiario como “la persona que haya de realizar la actividad que fundamentó su otorgamiento o que se encuentre en la situación que legitima su concesión”, aclarando en su art. 13.1 que “podrán obtener esta condición las personas o entidades que se encuentren en la situación en la que fundamenta la concesión de la subvención o en las que concurren las circunstancias en las bases reguladoras y en la convocatoria”. El beneficiario de la subvención, según el art. 11.1. de la LGS, es la persona que ha de realizar la actividad que fundamentó su otorgamiento o que se encuentre en la situación

que legitima su concesión, tiene por tanto, como obligación principal, cumplir el objetivo, ejecutar el proyecto o realizar la actividad vinculada a la concesión de la subvención, así como las obligaciones accesorias como justificar ante el órgano concedente el cumplimiento de los requisitos y condiciones. Por tanto, es importante que los coros cumplan con los requisitos legalmente establecidos, constitución y registro, para poder optar a las ayudas que otorgan las administraciones. La gestión de subvenciones y ayudas que realizan las administraciones, implica la recepción de las solicitudes y su verificación, así como el proceso que incluye la tramitación y resolución de los expedientes, y el pago de los importes concedidos entre otros cometidos, y por tanto comporta un decremento de su patrimonio neto a favor de la obligación contraída por el benefactor. De la tramitación del correspondiente procedimiento, se produce la entrega de una determinada cantidad de fondos públicos y a la persona, natural o jurídica, que los recibe para aplicarlos al fin establecido por la administración (Bueno, 2004) y a quien rendirá cuentas.

La Capilla Clásica de León y en los últimos años también la Coral Isidoriana tienen suscrito un convenio con el Instituto Leonés de Cultura que, como contrapartida a la cantidad obtenida, se comprometen a realizar un número determinado de conciertos para la Diputación de León, que los programará durante el año natural por diferentes puntos de la geografía leonesa y que incluye, al menos, un concierto extraordinario. Los gastos de desplazamiento a las poblaciones de actuación, serán detraídos por los coros de la cantidad subvencionada. Además, deben rendir cuentas anualmente a la Administración, justificando tanto los conciertos dados como el destino de los fondos recibidos.

“El Instituto Leonés de Cultura mantiene convenios con dos corales: una es la Capilla Clásica, que viene desde hace muchos años y otro con la Coral Isidoriana, que empezó el año pasado, 2008 y que en el 2009 vamos a continuar y, seguramente en los sucesivos años también. ¿Por qué? Pues porque el Instituto Leonés de Cultura necesita tener, digamos, una institución musical a mano, un grupo de intérpretes (probablemente lo ampliamos a otros ámbitos musicales) pero lo más inmediato, o lo que te piden inmediatamente es una coral” (Director Instituto Leonés de Cultura, enero 2009, párrafo 7).

La Diputación Provincial de León, a través del Instituto Leonés de Cultura apoya el canto coral de toda la provincia. Todos los coros obtienen una ayuda

económica, un impulso y un reconocimiento mediante de la concesión de conciertos y actuaciones que, como norma general, se concentran en las fechas navideñas (fundamentalmente a través del circuito “Música en la Navidad”) y que a su vez dio respuesta a las peticiones que llegaban desde el mundo coral y las de los ayuntamientos y sus poblaciones:

“En muchas ocasiones han venido corales o directores o responsables de las corales diciendo que porqué no se hacía algo de esto. Y por otro lado, la demanda que he dicho antes que hemos captado en la Provincia de que esto se haga así. Entonces lo hemos hecho un poquito... no es la primera vez que la Diputación hace una cosa de estas, ha habido hace ya años iniciativas de este tipo y no sólo en Navidad, pero nosotros queríamos concentrarlo para, también tengo que decirlo, para dignificar un poco musicalmente las navidades” (Director Instituto Leonés de Cultura, enero 2009, párrafo 5).

En el ánimo de esta administración está mantener la continuidad de este ciclo, al menos así ha sido hasta el presente año 2013-2014:

“Me preguntabas antes si se va a continuar con esto, pues yo creo que sí... dependiendo... Ahora vamos a hacer una evaluación de la actividad, como solemos hacer habitualmente y en función de los resultados pues se programarán nuevos ciclos, música coral y a lo mejor de otros tipos de música” (Director Instituto Leonés de Cultura, enero 2009, párrafo 10).

El proyecto también dependerá de los presupuestos económicos de los que pueda disponer la Institución lo que, actualmente, no da mucha garantía de estabilidad:

“Vamos a ver. Nosotros lo que tenemos fijo es el gasto de los convenios con cada coral, con las que tenemos el convenio. Pero lo que nosotros tenemos a veces son remanentes de ejercicios anteriores que a veces nos sobra dinero y por eso podemos hacer este tipo de... O sea que no lo tenemos presupuestado. Probablemente si se consolida, se consolidará también en los presupuestos sucesivos. Pero intentamos, de alguna forma sacar dinero para hacerlo” (Director Instituto Leonés de Cultura, enero 2009, párrafo 11).

Si las aportaciones de estas Instituciones (Diputación Provincial y Ayuntamientos) son cada vez más escasas actualmente, las procedentes de otras Instituciones han dejado de existir. Por ejemplo: la Junta de Castilla y León anteriormente organizaba unas jornadas de música coral (con ocasión de la festividad de Santa Cecilia), alternando la actuación de un pequeño número de coros cada año, generalmente cuatro. De la misma manera, la Obra Social de Caja España, aportaba una

ayuda subvencionando la actuación de algunos coros. Estas ayudas han desaparecido en la última década. La visión que las agrupaciones tienen sobre la ayuda prestada por las Instituciones es de queja, por considerarlas insuficientes.

## **8. RELACIÓN ENTRE LAS DIFERENTES AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.**

Las agrupaciones corales desarrollan su actividad de forma independiente y por lo general, al margen de las otras agrupaciones, aunque se sienten interesados por sus trayectorias. Las relaciones entre los coros son de cordialidad y ocasionalmente de colaboración, que surge de la afinidad o amistad existente entre sus directores. También los cantores mantienen lazos afectuosos con miembros de otros coros, produciéndose un entorno de camaradería. A pesar de todo, el rasgo que impera es el de la individualidad; no existe una federación o asociación de coros leoneses, ni se mueven, actualmente y en general, dentro del marco de otras federaciones.

## **9. REPERCUSIÓN SOCIAL.**

En 1985 se redactó un informe sobre “La situación de la música en León” que fue elaborado por un grupo de diecisiete músicos leoneses<sup>72</sup>, directores, compositores, intérpretes y profesores de música en su mayoría, con el afán de hacer una reflexión sobre la situación de la música en León y sobre los problemas que tenía planteados. Para ello partían del análisis de varios hechos, entre ellos:

“1. La gran demanda musical tanto en la ciudad, como en localidades importantes de la provincia, así como la sensibilidad que, una parte considerable de los leoneses está mostrando hacia todo lo relacionado con la música.

---

<sup>72</sup> El grupo de músicos leoneses que redactaron el informe, estaba constituido por las siguientes personas: Ángel Barja Iglesias, Esteban Belinchón Belinchón, Julio Ferreras Díez, Jesús Manuel Gallardo Mayo, José Antonio González Merino, Manuel González Pérez, Daniel Gutiérrez Sanz, Agapito Toral González, Adolfo Gutiérrez Viejo, Arminda Luengo Fernández, José Ramón del Llano Martínez, Manuel Martín Martínez, Antonio Ochoa Rey, Fernando Pariente Arias, Samuel Rubio Álvarez, Roberto Sirvent Tolsá y Manuel Uruña Cuadrado. También fue invitado José Zaldo García, aunque no acudió a ninguna reunión.

2. La preocupación existente por el futuro de otras entidades musicales leonesas, como la Orquesta de Cámara y Agrupaciones Corales” (AAVV, 1986: 67).

En cuanto a las agrupaciones corales, en 1985 ascendían a un total de doce coros<sup>73</sup> en León y provincia, a las que se unían los coros infantiles y las cuatro primeras aulas corales. El informe resalta dos aspectos fundamentales:

- a) La importancia de los grupos corales como vehículos de transmisión musical para las poblaciones pequeñas y medianas, así como en el mantenimiento de la tradición del canto popular. En ellos se realizan las vocaciones musicales de miles de personas, actuando como “auténticas escuelas de formación musical y humana” (AAVV, 1986: 80).
- b) La problemática común de los coros, que se localiza principalmente en la precariedad económica, la carencia de directores de coros “pues en su mayoría dedican a este trabajo sus ratos libres y deben hacerlo en medio de grandes dificultades materiales, técnicas y humanas” (AAVV, 1986: 80), la carencia de lugares apropiados para su trabajo y de ayudas necesarias para llevar a cabo actividades importantes.

Desde esta década hasta la actualidad se ha producido una evolución y expansión de las agrupaciones corales, pero la problemática común a todos ellos subsiste sin apenas modificaciones y debemos añadir el progresivo envejecimiento de los coros. La música coral continúa teniendo mucha aceptación en León y los coros encuentran entre los leoneses un público aficionado y fiel, que acoge afectuosamente cada nuevo coro que surge de sus ciudadanos.

“Y con respecto al público; pues hombre, lo que sí vas viendo es que nos hemos ido haciendo un público cada vez mayor y un poco [más]... asiduo ¿no?, que cuando el coro da un concierto en la ciudad pues va a verlo y sabes que, por lo menos,

---

<sup>73</sup> Relación reseñada de los coros de León y Provincia en 1985:

Orfeón Leonés, Coral Isidoriana, Capilla Clásica de León, Coro de Cámara “Ars Nova”, Coro Universitario de León, Schola Cantorum Catedral de León (todos ellos en la capital leonesa) Solera Berciana (Ponferrada), Coral Santa Bárbara (Sabero), Coral San Guillermo (Cistierna), Coral Valderense (Valderas), Coral Rectivia (Astorga), Coral Coyantina (Valencia de Don Juan); coros infantiles de León y Ponferrada y cuatro coros Municipales infantiles de León.

la gente de León sí conoce el coro, sabe lo que está haciendo, va a verlo” (Director Coral, julio 2009, párrafo 122).

Sin embargo su actividad no encuentra demasiada repercusión en las páginas culturales de los medios de comunicación locales, o al menos no reflejan la misma intensidad con la que los coros trabajan y actúan, ya que solamente de forma ocasional y a instancias de los grupos, incluyen la reseña de sus actuaciones; las escasas páginas culturales están dedicadas a recoger las actuaciones de intérpretes más famosos que pasan por la ciudad.

## **SÍNTESIS.**

Una parte de los coros leoneses han surgido, inicialmente, como coros parroquiales o en el seno de los centros educativos, donde músicos y profesores de música han iniciado la actividad coral como la manera más natural de impulsar la formación musical y artística de su entorno, aunque también inciden otros factores.

Los coros acomodan las normas por las que se rigen a la legalidad vigente, regulando tanto las relaciones entre sus miembros, la organización y sus órganos de decisión y representación, aunque se detecta la existencia de aspectos contemplados de forma deficiente.

Hemos descrito algunos aspectos generales de los componentes cantores y de sus directores, formación, funciones y relevo en el cargo. La distinta formación e intereses de los directores, son los factores que marcan fundamentalmente la calidad y trayectoria de los coros, sin olvidar la frecuencia y metodología de trabajo que se adopta en los ensayos. Esto se traduce en las metas que los coros se proponen alcanzar, repertorio y actuaciones públicas, así como en la trayectoria y relevancia social que adquieren.





## CAPÍTULO VII

---

### **ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS PRINCIPALES ASPECTOS DE LOS COROS LEONESES DESDE LA PERSPECTIVA DE SUS COMPONENTES.**



# **CAPÍTULO VII. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS PRINCIPALES ASPECTOS DE LOS COROS LEONESES DESDE LA PERSPECTIVA DE SUS COMPONENTES.**

## **INTRODUCCIÓN.**

La mayoría de las personas que integran los coros leoneses sienten una gran afición a la música y han encontrado, precisamente a través de estas formaciones, la manera de aproximarse al mundo de la interpretación musical. Los miembros de las agrupaciones corales son los sujetos principales sobre los que recae la formación musical que en ellas se realiza. A través de los cuestionarios hemos recibido la información necesaria sobre aspectos relacionados con las personas que las integran, sus motivaciones, circunstancias y la formación que reciben. De la misma manera, conoceremos la percepción que tienen sobre la actividad coral y sus propias vivencias, tanto en los ensayos como en los conciertos y que conciernen tanto al ámbito del aprendizaje musical, como al personal o de las relaciones sociales.

Hemos considerado sumamente enriquecedor unir a los datos registrados en los cuestionarios, los comentarios que en los mismos han consignado libremente los miembros de los coros leoneses, junto con las opiniones directamente vertidas por los interesados, a través de las entrevistas y grupos de debate. De esta manera conoceremos en profundidad, aquellos aspectos de la actividad coral y de sus protagonistas, que forman parte de la vida coral leonesa.

## 1. CARACTERÍSTICAS DE LOS COMPONENTES DE LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.

Comenzaremos este capítulo analizando las características de los miembros cantores de los coros leoneses. A fin de contextualizar y conocer la tipología de la población que compone las agrupaciones corales, incluimos en este apartado circunstancias personales, formativas y laborales que ejercen su influencia a la hora de incorporarse a esta actividad.

### 1.1. Características socio-demográficas de los componentes de los coros leoneses.

En primer lugar vamos a hacer referencia a las características demográficas de la población coral, para lo que analizamos los datos de identificación personal, relativos al sexo y edad, así como al lugar de procedencia de los cantores.

#### 1.1.1. Lugar de origen.

La primera cuestión que nos planteamos indagar es sobre el arraigo que el canto coral tiene entre los leoneses y la influencia externa que componentes de otras partes pudieran ejercer. Para ello necesitamos conocer el lugar de origen de sus componentes; si proceden de las localidades leonesas o si por el contrario provienen de otras provincias de la comunidad, de otras comunidades o incluso, si son personas procedentes del extranjero.

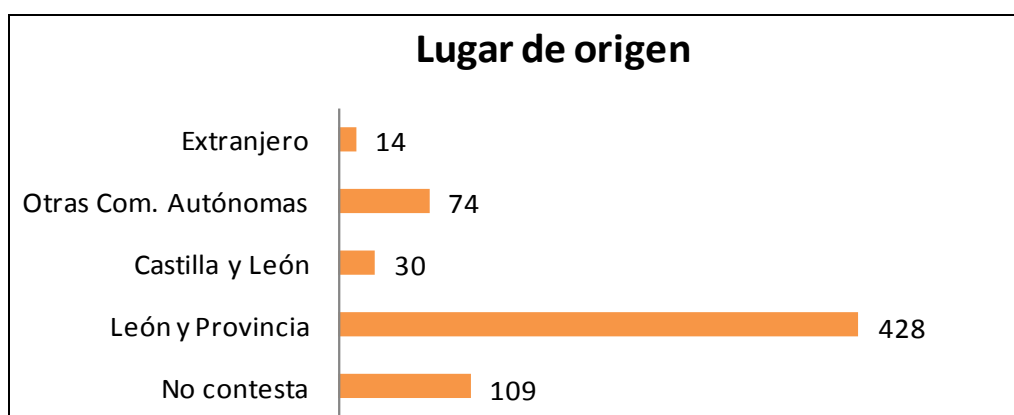


Fig. 11. Composición por el lugar de procedencia de los cantores (Elaboración propia).

Los resultados obtenidos en los cuestionarios muestran claramente que las agrupaciones corales están integradas fundamentalmente (65.3%) por componentes de origen leonés. Procedentes de otras provincias de Castilla y León se ha incorporado el porcentaje del 4.5% y un 11.2% de los cantores son oriundos de otras Comunidades Autónomas.

Menor incidencia tiene la presencia de cantores de origen extranjero (2.1%). Desde hace siete siglos, la Comunidad Castellano Leonesa se ha caracterizado por la emigración de su población, convirtiéndose este fenómeno en endémico hasta hace dos décadas (García Zarza, 2003) y que en estos últimos años, se ha vuelto a reactivar. Por el contrario, es una de las comunidades que tiene menor presencia extranjera (Almarcha, 2002) y si bien ha experimentado un incremento de población procedente de la inmigración, no ha sido tan acentuada, proporcionalmente, como en otras Comunidades Autónomas (Carrasco y Ortega, 2006).

Además de los miembros con residencia estable en nuestra provincia, también se incorporan a la actividad coral estudiantes de la Universidad de León, procedentes de otros países mediante los programas de movilidad universitaria, que encuentran en el canto coral una continuidad en sus aficiones musicales y una manera de establecer relaciones sociales y lazos de amistad en nuestra tierra. En este sentido, vemos el comentario recogido en un cuestionario:

“Canto aquí solo este año (soy Erasmus). En Eslovenia los coros tienen mucho éxito y cantar en uno es bastante normal. Claro, depende del entorno en que te mueves, pero creo que tenemos bastantes oportunidades para entrar en algún buen coro si nos interesa” (Documento: comentarios 1, sección 4, párrafo 45).

En este sentido, también los cantores se refieren a la integración de los compañeros procedentes del Programa Erasmus de intercambio universitario, haciendo mención de las ventajas que estos estudiantes aportan al coro, a pesar de la limitada y en ocasiones breve duración de su permanencia:

“M: (...) Los Erasmus siempre son... pues eso, de un año, como es universitario... pero la verdad es que la gente que viene tiene muchos conocimientos, aportan mucho y aunque se vayan dejan su metodología, que es muy importante. Gente europea... nosotros muchas veces seguimos en contacto con ellos y musicalmente he podido comprobar... Tuvimos una Erasmus el año pasado de

Eslovenia; hemos ido a verla y claro, los coros..., ¡increíble! y la música... Ellos tienen mucho conocimiento musical y es estupendo. Sabemos que se van pero... aportan su granito” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo M: 21).

En cuanto al ámbito donde se desarrolla la actividad coral, se establece una diferencia en las características y dificultades que deben afrontar según el medio en el que estén situadas, distinguiendo si se trata de un medio rural o urbano:

“Considero que este tipo de actividades en las zonas rurales son muy difíciles y de mucho mérito. Es muy difícil tener continuidad”(Documento: comentarios 2, sección 13, párrafo 100).

Un importante grupo de participantes (16.9%) no ha contestado a la pregunta.

### 1.1.2 Edad.

Dentro de los coros, una de las características personales fundamentales, pues incide en la propia personalidad del coro y en su sonoridad, es la edad de sus componentes. Teniendo en cuenta que pueden incorporarse y pertenecer a un coro adulto desde que el cantor tiene una estabilidad vocal, es decir, que ha adquirido su voz adulta –después de la muda de la voz, sobre todo en la voz masculina–, y que los coros no establecen una edad de jubilación, existe una gran variedad en la edad de los cantores.

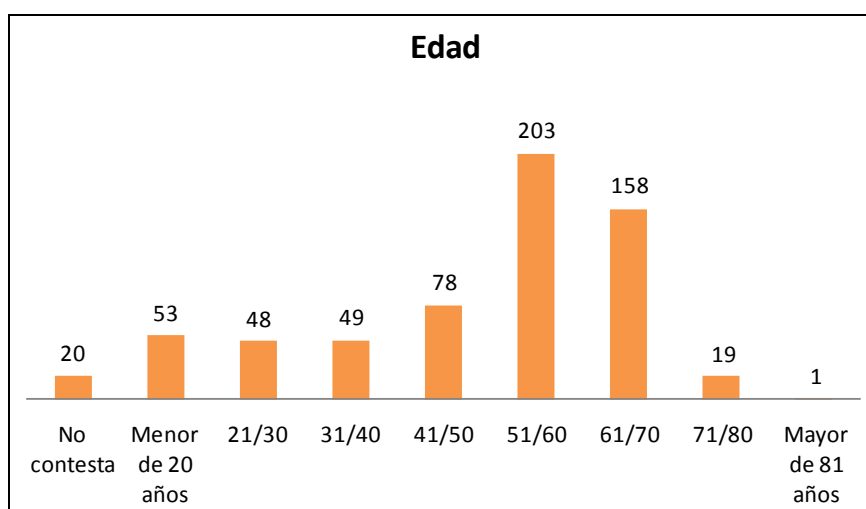


Fig. 12. Composición de los coros leoneses por la edad de sus componentes (Elaboración propia).

El escrutinio de los cuestionarios nos indica que ese trata de una actividad que se practica durante todos los periodos de la vida. Los resultados analizados sitúan las edades de los componentes de los coros distribuidos en dos amplias franjas. A parte del 3% de cuestionarios en los que no se ha consignado respuesta alguna a esta pregunta, observamos que el 8% son menores de 20 años<sup>74</sup>, el 7.3% oscila entre los 21 y los 30 años, el 7.4% se sitúa entre los 31 y los 40 años, y el 11.8% de componentes tienen una edad que fluctúa entre los 41 y los 50 años. Por tanto advertimos una primera zona en la que los miembros jóvenes y adultos, en plenitud vital y vocal significan alrededor de un tercio del total de miembros con que cuentan los coros estudiados.

En comparación, es notablemente alto el porcentaje de participación que se da entre personas de 51 a 60 años de edad (asciende al 32.4%) y entre 61 a 70 años (el 24.8%). Sin duda, se trata de un periodo estable en la vida, tanto a nivel laboral como familiar, que permite a los aficionados participar y disfrutar libremente en la actividad coral, llegando a constituir más de la mitad del total de los cantores. En varios cuestionarios se hace mención a esta situación de los coros en la actualidad, por ejemplo:

“Somos 30 aficionados y la mayoría gente mayor” (Documento: comentarios 2, sección 15, párrafo 117).

Menor es el porcentaje de personas que se sitúan entre los 71 y los 80 años y que continúan cantando, tan solo el 2.8%. A pesar de que el dato no sea muy significativo dentro de la estadística, sí que lo es a nivel testimonial. Es difícil la permanencia en el coro de personas con una edad que supera los 80 años y que conserven las condiciones físicas y audio vocales necesarias, pero más sorprendente puede ser que el individuo conserve el interés en la actividad y la energía necesaria para llevarla a cabo; por todo ello nos hace presuponer que les resulta altamente satisfactoria.

A la vista de todos estos datos, podemos hablar de un importante envejecimiento de los coros leoneses, siendo el porcentaje de jóvenes incorporados

---

<sup>74</sup> Recordemos que entre los Coros que contestaron los cuestionarios se encuentran el Coro Ángel Barja y el Coro León Gótico, ambos considerados como coros juveniles.

manifiestamente inferior a lo deseable para poder asegurar una renovación de voces.

Los cantores son conscientes de esta situación y lo expresan con cierto pesar:

“¡Qué pena que los viejos no podemos y a los jóvenes no les guste!”  
(Documento: comentarios 2, sección 9, párrafo 72).

Los propios cantores atribuyen a la edad los aspectos negativos que advierten en sus capacidades o en el resultado de su actividad, como las dificultades en el aprendizaje y el sentimiento de inseguridad que sienten a la hora de cantar:

“Me he incorporado al coro cuando alcancé mi jubilación como funcionario hace escasamente 3 años. Por esta razón a veces, me siento insegura, con miedo a desentonar...” (Documento: comentarios 2, sección 15, párrafo 123).

“Me he reencontrado con la música después de cincuenta años. Es demasiado de tiempo, y por eso no he podido avanzar, aunque lo estoy intentando”  
(Documento: comentarios 2, sección 12, párrafo 96).

### **1.1.3. Género.**

En la actualidad, las agrupaciones corales leonesas, por preferencia y por disposición, son coros de voces mixtas<sup>75</sup>, por lo tanto es necesaria la coexistencia de los dos géneros no en forma de paridad numérica, sino acústicamente equilibrada, para que la sonoridad del conjunto sea la deseable. En lo referente a la variable sexo, los resultados obtenidos de los coros leoneses, nos explican que están integrados por un 62% de mujeres, mientras que los hombres a penas llegan al porcentaje del 38%.

Si lo comparamos con los resultados obtenidos a nivel nacional, vemos que son prácticamente coincidentes, pues Fernández (2104: 195) registra un 61% de mujeres, frente al 39% de hombres. Tenemos por tanto un fuerte desequilibrio, al menos en lo que al número de voces se refiere, a favor de la presencia femenina. Por ese motivo se puede presuponer la existencia de un desequilibrio en el balance de las voces; sin embargo, como en la sonoridad global de un coro pueden confluir varios factores, no podemos asegurar que se aprecie auditivamente tal desequilibrio, sin analizar cada coro por separado.

---

<sup>75</sup> Con la excepción del Coro En Femenino Plural, creado con posterioridad a esta fase de la investigación.



## 1.2. Características personales, educativas y laborales.

A fin de contextualizar y conocer la tipología de la población que compone las agrupaciones corales, incluimos en este apartado una serie de circunstancias personales, educativas y laborales que ejercen influencia a la hora de incorporarse a esta actividad.

### 1.2.1. Estudios generales

Los estudios realizados por los componentes pueden ofrecernos una visión general del nivel sociocultural de sus miembros, aunque no es nuestro propósito averiguar en profundidad los estudios reglados cursados por los cantores, sino de forma general, a fin de no provocar el rechazo de los encuestados.

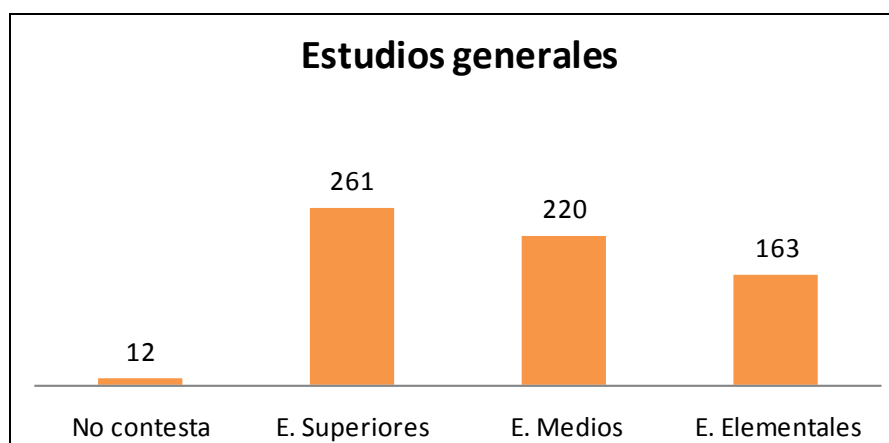


Fig. 13. Estudios generales (Elaboración propia).

Al margen del 1.8% cuestionarios que no presentan una respuesta a esta cuestión, la mayor parte de los cantores nos indica que únicamente han realizado estudios elementales, el 39,7%, seguido del grupo con estudios medios, el 33.5%, tan solo el 24.8% ha recibido estudios superiores. Hemos de tener en cuenta el amplio porcentaje de personas mayores de 50 años que conforman la población coral leonesa y que en su mayoría pertenecen a una época en que la enseñanza media y superior no era una opción factible para gran parte de la población leonesa. Además, los escasos centros de estudios superiores que en aquellos momentos existían en nuestra ciudad, obligaba a parte de la población a estudiar fuera de la provincia y por tanto, suprimía esta posibilidad a las familias con menos recursos económicos.

A este factor debemos añadir el amplio porcentaje femenino que integra los coros y que, en general, antiguamente la mujer accedía en menor medida a las enseñanzas medias y superiores. Otro elemento significativo que debemos resaltar es que gran parte de los coros analizados están situados en zona rural y por tanto, este hecho también tiene su incidencia en la formación recibida por sus componentes.

### 1.2.2. Situación y actividad laboral.

En este apartado analizaremos de forma conjunta la situación laboral de los componentes, así como la actividad que desarrollan y que consideramos como un factor que incide a la hora de realizar una actividad como ésta, desarrollada durante el tiempo libre. En este sentido, no todos los trabajos tienen los mismos horarios o tienen la posibilidad de disponer de este tiempo libre.

Tabla 4. Situación y actividad laboral (Elaboración propia).

<b>COMPONENTES DE LOS COROS ADULTOS LEONESES</b>					
<b>SITUACIÓN LABORAL</b>	<b>Jubilación</b>	<b>37.5%</b>	<b>ACTIVIDAD LABORAL</b>	<b>N.C.</b>	<b>37.5%</b>
	<b>Activa</b>	<b>57%</b>		<b>Empleados</b>	<b>20.2%</b>
				<b>Funcionarios</b>	<b>12.3%</b>
				<b>Industriales</b>	<b>3.6%</b>
				<b>Prof. Liberales</b>	<b>5%</b>
	<b>N.C.</b>	<b>5.4%</b>		<b>Otros</b>	<b>21.1%</b>

La situación laboral que nos muestra los resultados obtenidos, al margen del 5.4% que no han respondido a la pregunta, es un porcentaje alto de personas, el 37.5%, que están jubiladas o en situación asimilada frente al 57% de miembros que se encuentra en activo, lo que concuerda perfectamente con los datos obtenidos de la variable edad. En muchos casos, las personas cuando afrontan la situación de jubilación, encuentran el momento para continuar, retomar e incluso iniciarse en esta actividad como alternativa a las horas de ocio que les ha dejado la jubilación, a veces de forma involuntaria y que facilita una mayor disponibilidad de tiempo en su vida cotidiana.

En cuanto a la variable sobre la actividad laboral que realizan, complementaria de la anteriormente analizada, un alto porcentaje de encuestados (el 37.5%) no contesta a la pregunta, porque no precisan responderla ya que se desprende que pertenece al amplio porcentaje de personas jubiladas y que ciertamente, ya no realizan ninguna actividad laboral.

Al margen de esto, según los datos recogidos la actividad desarrollada por la mayoría los componentes en situación activa, es la de empleado por cuenta ajena (20.2%) o funcionarios (12.3%). Este tipo de trabajos aportan una mayor estabilidad laboral, al menos en cuanto a la organización y disponibilidad de horario, lo que les permite practicar esta afición con la regularidad necesaria. Correlativamente, los trabajadores por cuenta propia, autónomos, industriales (3.6%) o profesionales liberales (5%) son minoritarios. El resto de ocupaciones, además de otras situaciones como desempleados, becarios, estudiantes, significan el 21.1% restante.

### **1.3. Estudios y preferencias musicales de los cantores.**

En este apartado examinamos los datos relativos a los aspectos musicales de los cantores que, siendo paralelos o incluso previos a la adquisición de la condición de miembro de una agrupación coral, revelan la existencia de condiciones que favorecen su pertenencia, como los estudios musicales realizados, influencia familiar, afición a la música, los gustos y preferencias, etc.

#### **1.3.1. Estudios musicales previos.**

Los estudios musicales realizados por los cantores, adquieren gran importancia, porque presuponen tanto una actitud como una aptitud del cantor hacia la música. Aunque no siempre un instrumentista tiene buenas condiciones para el canto, pero se sobreentiende que posee conocimientos de lenguaje y una práctica musical que será de gran ayuda dentro de la agrupación coral. Establecemos unas categorías genéricas, incluyendo el aprendizaje autodidacta o los conocimientos elementales que se imparten en la enseñanza obligatoria.

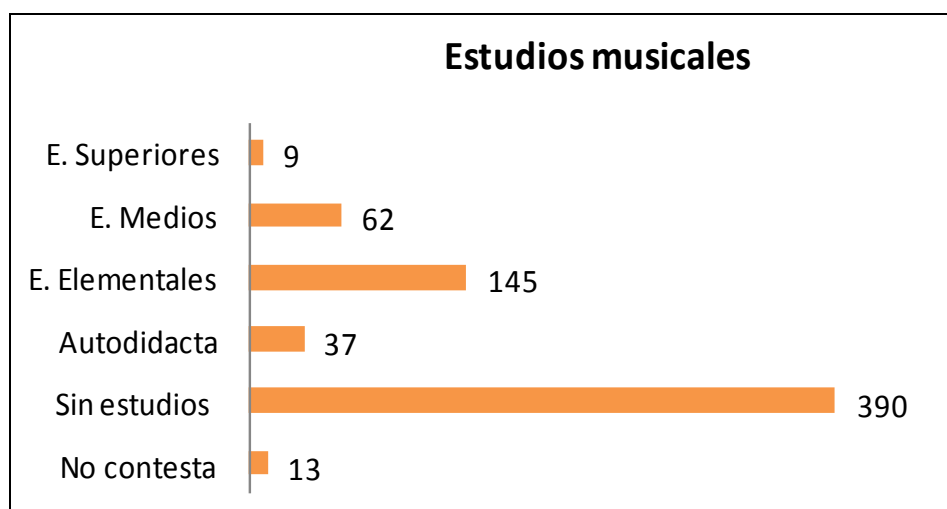


Fig. 14. Estudios musicales (Elaboración propia).

De todos los cantores encuestados, nada menos que el 59.4% no ha cursado estudios musicales de ningún tipo, lo que nos indica que no saben leer una partitura, ni tienen conocimientos musicales básicos. Así lo reconocen en sus comentarios:

“Somos un coro en el que las personas somos muy principiantes y sin estudios musicales” (Documento: comentarios 2, sección 8, párrafo 86).

“Mi experiencia, como miembro de la “Coral Voces del Alba” es muy buena; me enriquece mucho ir a ensayar y cantar a pesar de mis limitaciones con respecto a estudios musicales. Me satisface el empeño de nuestro director para que cada vez seamos mejores” (Documento: comentarios 2, sección 10, párrafo 82).

Existe además un porcentaje del 5.6% que confiesa ser autodidacta musical y el 22.1% de los componentes afirman tener conocimientos musicales elementales. Teniendo en cuenta que el 1.9% de los encuestados no responde a la pregunta, nos encontramos con que el 5.6% de los restantes componentes poseen estudios medios y tan solo el 1.3% tiene estudios superiores de música. Estos conocimientos favorecen y agilizan el aprendizaje y en ocasiones, la exceso de confianza:

“Y bueno, he estudiado violín, así que las partituras las llevaba a la vista, si no me daba tiempo de estudiarlas” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo L: 2b).

Todos estos datos nos lleva a hacer una reflexión. Por una parte, solamente el 6.9% de todos los cantores leoneses encuestados tiene los estudios musicales suficientes para poder leer y comprender una partitura musical, lo que les conducirá a convertirse

en pilares fundamentales de sus respectivos coros. Además de la ayuda desinteresada que estos componentes ofrecen a sus compañeros, a su vez se ven reforzados en sus estudios a través de la práctica coral, que también constituye una puerta hacia nuevos ámbitos del conocimiento musical y a establecer lazos personales, como apuntan estos comentarios:

“Mi experiencia coral me ha servido para crecer en muchos aspectos musicales, que en principio desconocía y me ha servido igualmente para que crezca en mí un profundo gusto por el canto clásico. También he conocido personas que comparten este gusto por la música y que inexplicablemente tienen una sensibilidad especial (debe ser la música)” (Documento: comentarios 1, Sección 4, párrafo 55).

“El canto en este coro me ha ayudado mucho en mi vida personal y musical y me ha apoyado a seguir con la música” (Documento: Comentarios 1, Sección 11, Párrafo 131).

Prácticamente el 90% de los encuestados no tiene capacidad de aprender por sí mismos el repertorio coral, por tanto estos cantores necesitan que les enseñen la melodía que corresponde a su voz y no tienen otro remedio que aprender de oído. Este factor, inevitablemente condiciona el método de aprendizaje y ensayo a todos los coros.

Por otra parte, también encontramos en este punto una importante razón para la promoción de estas agrupaciones corales, pues ofrecen la posibilidad a todas estas personas sin estudios específicos, de poder expresarse a través del canto y de participar activamente en la experiencia musical. Los propios componentes son conscientes de esta oportunidad y de que la carencia de estudios musicales no es ningún obstáculo para cantar en un coro. De esta manera nos lo refiere un componente, consciente de la reticencia que existe entre las personas ajenas al mundo coral al respecto:

“Tan solo reseñar la idea equivocada que tienen algunas personas, a quienes les gusta la música y que creen que hay que tener una gran voz o grandes conocimientos musicales para pertenecer a un coro. Nada como integrarse en uno cualquiera, para crecer espiritualmente y descubrir la belleza de la música” (Documentos: comentarios 1, sección 3, párrafo 29).

Tanto los directores como los cantores saben que aunque los estudios musicales no son imprescindibles, con unos conocimientos básicos permitiría que los coros evolucionaran con rapidez, mejorando considerablemente el panorama coral

leonés. Sin embargo, sigue siendo una asignatura pendiente la formación musical de los componentes.

“R: Ahora, la gente nueva, sí que es verdad que han venido con estudios musicales; pero hasta no hace muchos años había muy poquita gente que sabía música, poquita. Y de todos modos, eso ha sido un tema de debate con la gente que no sabía música, con el Director, por ejemplo, lo hemos debatido muchas veces...; que quizá eso sería una forma de evolucionar y ellos nos han rebatido, la gente que no sabía... que tampoco era tan necesario, cuando muchos coros han ascendido... Bueno, pues ahora es un ejemplo el nuestro, que si que ha ascendido y ha evolucionado exponencialmente y no saben música la mayoría” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo R: 1).

### **1.3.2. Experiencia musical.**

De la misma manera constatamos que para 394 encuestados, o sea, el 61.5% del total de los participantes, la pertenencia al coro es la única experiencia que poseen dentro del campo musical. Este porcentaje es consecuente con los resultados analizados en la anterior variable, pues la carencia de estudios musicales imposibilita a la mayoría de los coristas encuestados para tener otro tipo de actividad musical que no sea coral o la de realizar estudios musicales. Incluso, el hecho de pertenecer simultáneamente a dos coros implica una dedicación temporal y un esfuerzo adicional en el aprendizaje de dos repertorios; esta exigencia personal no resulta fácil de acomodar en la vida cotidiana de los cantores. Por el contrario, 237 miembros, que significan el 36.5%, afirman que participan o han participado en otro tipo de actividad musical. No contesta 14 cantores o un 2.1%.

### **1.3.3. Influencia familiar.**

Como hemos visto, la mayoría de los miembros de las agrupaciones corales carece de estudios musicales y en general, de experiencia musical, por lo que buscamos en el ambiente familiar, la predisposición que presentan al canto coral. Un amplio porcentaje de personas encuestadas (el 40.7%) declara tener familiares que se dedican a la música o una gran afición musical, factores que sin duda han influido positivamente en su propio interés, frente al 57.3% que carece de este ascendente. El 1.9% no nos responde.

### 1.3.4. Afición musical

La actividad de las agrupaciones corales, como en el caso de otras asociaciones culturales, conlleva aspectos atractivos que invitan a sus miembros a participar en la actividad, como puede ser las excursiones culturales, relaciones sociales, etc...

Sin embargo y dado que su finalidad primordial es el canto, aunque a simple vista parece indispensable que para incorporarse a un coro previamente sus aspirantes sientan interés, atracción e incluso fascinación por la música, hemos querido constatar el nivel de esta afición.

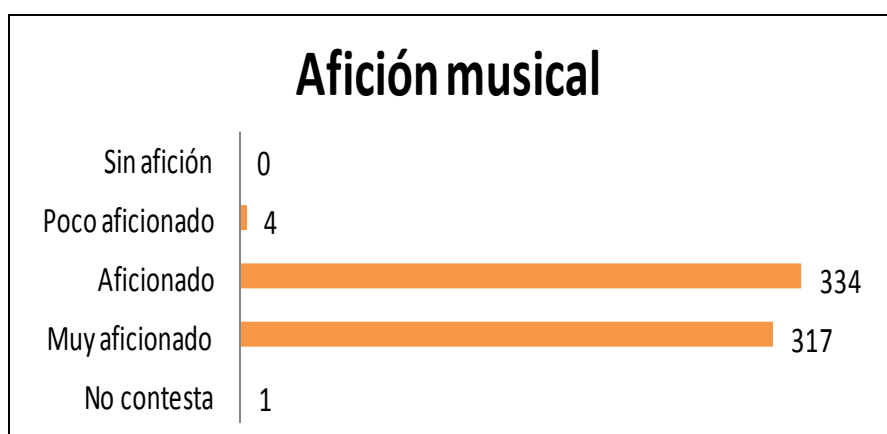


Fig. 15. Afición musical (Elaboración propia).

En este aspecto Confirmamos, que el 50.9% se sienten aficionados y el 48.3% de los componentes se consideran muy aficionados a la música, frente al 0.1% que no contesta o al 0.6% que se considera poco aficionado. La afición música, previa a la experiencia coral se ve transformada con esta actividad y adquiere nuevas dimensiones:

“Mi afición por la música comenzó hace mucho tiempo, pero las experiencias corales me han hecho, no solo apreciar, sino vivir la música y compartir esta experiencia con personas a las que les gusta y disfrutan tanto a nivel técnico como personal. El resultado es altamente satisfactorio” (Documento: comentarios 1, sección 6, párrafo 70).

#### a) La escucha musical: frecuencia.

Como la mayor parte de la población carece de estudios musicales, ante la dificultad de participar activamente en la música, se acerca a ella a través de la escucha

de las obras musicales, bien en directo asistiendo a conciertos, y audiciones, bien a través de las grabaciones discográficas. En este sentido observamos que el 74.2% de sus miembros opina que escucha música con mucha frecuencia y el porcentaje del 24.3% lo hace de forma ocasional. Por el contrario, un 0.4% confiesa que no escucha música y un 0.9% no responde a la pregunta.

#### **b) Preferencias musicales.**

Una vez que tenemos la constancia de que prácticamente la totalidad de los cantores escuchan música, indagamos de forma abierta sobre sus preferencias musicales. Constatamos nuestra inicial idea, pues los cuestionarios nos hacen saber que los cantores no escuchan un único tipo de música. Frecuentemente alterman diferentes estilos y géneros musicales, no escuchan solamente música coral, aunque sin duda, son especialmente sensibles a la música que comúnmente se denomina “clásica”, seguida de la folklórica y de la música actual de grupos y cantantes españoles. A continuación se sitúa la música rock y pop. Menos frecuentada es la música de Jazz y otros estilos.

Tabla 5. Preferencias musicales (Elaboración propia).

<b>PREFERENCIAS</b>	<b>N.C.</b>	<b>Actual Española</b>	<b>Folklórica</b>	<b>Rock. Pop.</b>	<b>Clásica</b>	<b>Jazz</b>	<b>Otros</b>
<b>Nº Cuestionarios</b>	<b>17</b>	<b>258</b>	<b>285</b>	<b>175</b>	<b>385</b>	<b>80</b>	<b>83</b>

### **1.4. Participación en la agrupación coral.**

En este apartado analizamos los datos referentes a la incorporación al coro de sus componentes; los motivos que les lleva a incorporarse a un coro en concreto, la forma de establecer contacto, y antecedentes, así como el tiempo que permanecen cantando en la misma agrupación coral.

#### **1.4.1. Contacto inicial con la agrupación coral.**

Formulamos esta cuestión movidos principalmente, por el interés en conocer de qué manera se acercan al coro estas personas, en nuestro afán de comprender las



motivaciones que les lleva a integrarse en el ámbito coral y, en concreto, conocer la razón por la que lo hacen en una formación en particular.

De los datos recogidos al respecto, la influencia de los amigos parece ser la circunstancia más frecuente de todas aquellas por las que una persona entra en contacto con un coro, con el propósito de formar parte de él. Sin duda también es la más atractiva, dado que el total asciende a un porcentaje del 59.7%.

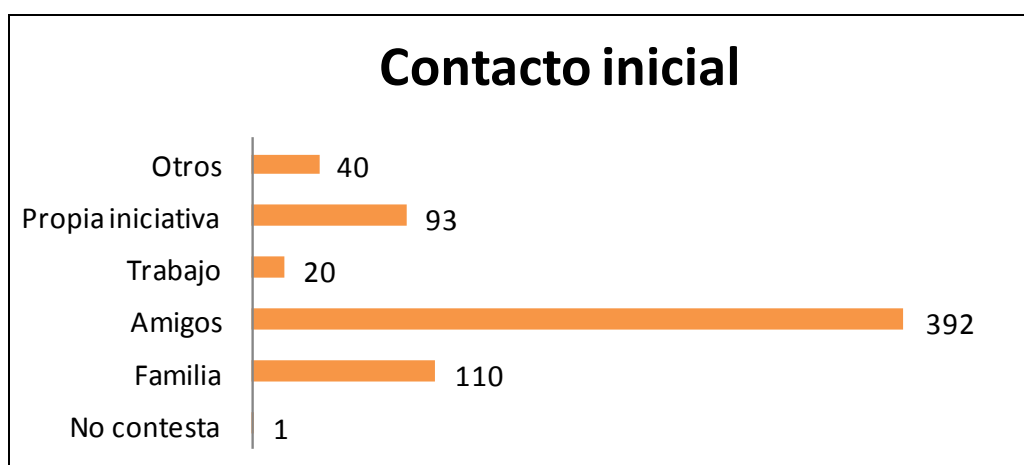


Fig. 16. Contacto inicial con la agrupación coral (Elaboración propia).

A mucha distancia encontramos que el impulso familiar significa el 16% y el porcentaje del 14.1% corresponde a la personas que entran por propia iniciativa.

Por último, el 3% toma la decisión motivados por el ambiente en el que desarrollan su trabajo y el 6% lo hace impulsado por otros factores. Un 0.1% no nos ha contestado a la pregunta. Al margen de los datos obtenidos, nos inclinamos a pensar que raramente se da una motivación en forma pura. Aunque los amigos o los familiares insistan para que les acompañen a los ensayos corales, si no tienen una mínima inclinación hacia la música resultaría extraña su incorporación a una actividad que conlleva un alto nivel de compromiso. Por el contrario, en la mayoría de los casos la intención quedaría en eso, en intención, si no fuera por el apoyo e incluso el empuje que ofrecen personas cercanas y que sirve del estímulo necesario para armar la determinación.

### 1.4.2. Permanencia en el coro.

El tiempo que permanecen los componentes en el coro, es un dato de interés en sí mismo, pero que además nos aporta una información valiosa sobre el conocimiento que el encuestado tiene de la actividad coral.

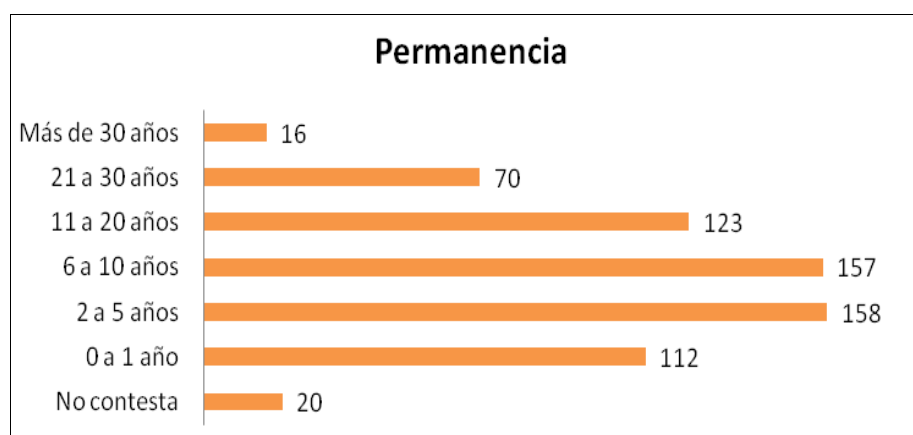


Fig. 17. Tiempo de permanencia en el coro (Elaboración propia).

El 17% de los encuestados son miembros de reciente incorporación, que no han cumplido un año de permanencia, por lo que podríamos decir que se encuentran prácticamente en periodo de adaptación, sobre todo teniendo en cuenta que hablamos de coros de adultos, que tienen una mayor expectativa en cuanto a la continuidad de sus miembros. Según los datos obtenidos, el 24% de los cantores permanecen en la actividad coral de 2 a 5 años y de 6 a 10 años, el 23.9%, lo que proporciona cierta estabilidad al coro. Un 18.75% del total de los cuestionarios manifiesta que ha pertenecido a la misma coral entre una y dos décadas, el 10.6% ha permanecido de 21 a 30 años y finalmente, el 2.4% lo ha hecho durante más de 30 años. Teniendo en cuenta que se trata de una actividad de carácter voluntario, desarrollada en el tiempo libre y que prácticamente un tercio de los cantores cultivan durante muchos años, es un hecho que nos indica la obtención de una amplia compensación por ello. Así nos lo explica este comentario:

“Mi experiencia en mi Coral es excelente, llevo 20 años en ella y he aprendido mucho, vengo a los ensayos con más ilusión cada día, mis compañeros son estupendos, hay una cordialidad extraordinaria entre nosotros. Del Director tengo que decir que es genial, recto pero agradable, con él se aprenden las obras con mucha facilidad y es muy educado” (Documento: comentarios 1, sección, 3, párrafo 25).

El 3% de los encuestados no contesta a la pregunta.

Tanto los coros juveniles como los universitarios se renuevan constantemente; la edad o el hecho de finalizar los estudios condiciona su estancia en el coro e incluso la localidad de su residencia. Es posible que la composición en estos coros varíe drásticamente de un año a otro:

“Lo que decía antes M. de la gente, que había cambiado mucho, y que ahora se está manteniendo. Desde que yo estoy aquí, la gente más o menos se ha mantenido, pero justo un año antes de que yo entrara, tenían muchas fotos porque estuvieron en San Vicente; yo de más de la mitad del coro no conozco. Ese año, hace cuatro años, el coro cambió como la mitad” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo R: 6).

La estabilidad de un coro en cuanto a la permanencia en el mismo de sus componentes, depende de muchos factores y también de la orientación artística del grupo que depende, fundamentalmente, de la propia dirección técnica del grupo:

“Y el cambio comenzó cuando Aitor volvió a cogerlo. El comienzo siempre es duro, siempre es duro... hasta que se estabilizó, porque bailaba mucho el coro. Lo que pasaba es que tras que llegó Aitor había mucho: “...me voy, vuelvo, entro”. Siempre gente nueva, y ahora no sólo la gente permanece sino que hay nuevas incorporaciones, bastantes y con calidad. Entonces... bueno, quizá el resurgir ¿no?, de la fama, de esa fama entre muchas comillas” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo M: 16).

### **1.4.3. Pertenencia a otro coro.**

El 56.9% de los coristas ha pertenecido a un coro únicamente, existe un fuerte sentimiento de fidelidad a la agrupación a la que se han vinculado y en la que se sienten satisfechos y arraigados. Por el contrario, y en menor medida, (el 39.1%) ha pertenecido o pertenece a otro coro. No contesta el 1.8%. En muchos casos se ven obligados a dejar el coro por diversas circunstancias ajenas a su voluntad: laborales, familiares o de otro tipo, que impiden su participación en él.

“Comencé en el Orfeón Leonés con 16 años, siendo Director D. Odón Alonso González en 1956. Posteriormente en 1965, por motivos profesionales, fui a Galicia donde canté en la Coral de Monforte de Lemos, hasta 1983 en que regresé a León y volví al Orfeón hasta hoy” (Documento: comentarios 1, sección 2, párrafo 21).

En este breve párrafo, su autor nos cuenta con sencillez toda una vida, en la que los coros tienen un peso importante, ya que comienza su actividad en la adolescencia y continúa hasta la actualidad, durante más de medio siglo. También nos transmite las dos realidades expuestas: por una parte que las circunstancias le obligan a abandonar un coro, pero no la actividad; por otra parte, su fidelidad al coro con el que comenzó su andadura, a pesar de que en 1983, fecha de su regreso a León, existen ya diversos coros en los que integrarse.

En otras ocasiones se busca un nuevo coro en sustitución del anterior, bien por imposibilidad o dificultad en el desplazamiento, de coordinación horaria o bien porque desean cambiar de formación y tipo de exigencia musical.

Como hemos comentado con anterioridad es menos frecuente encontrar cantores que puedan compatibilizar dos coros en la misma época, por cuestiones prácticas, ya que existe una gran coincidencia en los horarios de ensayo establecidos en la mayoría de los coros, lo que a la larga resulta incompatible; pero también supone una dificultad a la hora de adaptarse a la metodología de cada director:

“M: Es lo que comentaba del tema de compaginarlo con otro coro, el Director no está muy de acuerdo el ello. No está de acuerdo, sobre todo porque la dedicación es..., nosotros tenemos muchas horas de ensayo y hay veces que estamos...; por ejemplo, el nacional nos ocupa mucho y el Director también lo dedica mucho y yo entiendo que cada director tenga su metodología. Entonces dice: a eso no puede faltar nadie” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo 18).

#### **1.4.4. Antecedentes corales: pertenencia a un coro infantil.**

En este sentido observamos que el 57% del total encuestado (394 cantores) carece de esta experiencia, ya que no pertenecieron a ningún coro infantil. Muchos componentes debido a su edad, corresponden a un periodo de tiempo en el que los coros infantiles no eran habituales en la ciudad leonesa y los que existían, estaban generalmente localizados en centros educativos religiosos. Menor porcentaje, el 39.1% de los encuestados (237 componentes), afirma tener este precedente. En general, las vivencias infantiles relacionadas con la música y en particular con el canto, cuando constituyen recuerdos agradables de esta etapa de la vida, son una excelente base para que, pasado el tiempo, se impliquen nuevamente en la actividad.

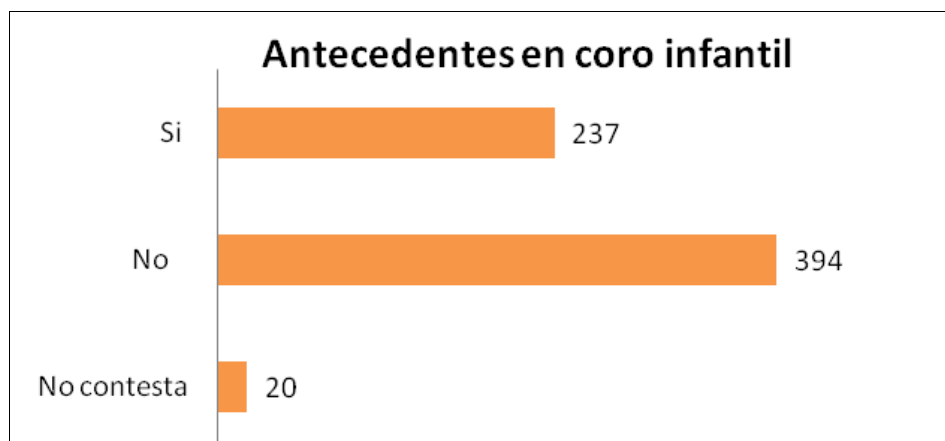


Fig. 18. Pertenencia a un coro infantil (Elaboración propia).

La trayectoria de los jóvenes cantores leoneses ha modificado este aspecto, como se desprende de los siguientes testimonios:

“M: llevo en este coro quince años y he conocido a dos directores, el primero y el fundador. (...) Y anteriormente, pues llevo desde los cuatro años cantando con las otras corales anteriores. Estuve en el Coro Antonio Valbuena. Bueno, no era realmente de las aulas corales en sí, pero era partícipe de todo lo que hacían las aulas corales” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafos 1,4 y 5).

“L: Soy de las pequeñas del coro. Tengo diecisiete años y entré este año. Estuve en las aulas corales. Después, a los doce años entré en el [Coro] Municipal, (...) y éste año entré en el Barja” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafos L: 1 y 2).

“S: Tengo 22 años y empecé a cantar cuando tenía siete años que entré en las aulas corales, en el aula coral de Ponce (...). Y luego cuando tenía once –me parece–, entré en el Coro Municipal, que justo ese año se hizo femenino, o sea mixto y hasta los dieciocho. Luego dejé un año, desde que empecé la carrera, el primer año y dejé de cantar y fue como si me hubieran arrancado la vida, porque pensaba que no iba a poder con todo y luego sí, ya vi que podía y cuando llamé para venir, ya no quedaban plazas. Entonces, al año siguiente me puse las pilas y ya me puse desde septiembre y entré” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo S: 1).

“F: Tengo quince [años] de momento, pero cumplo los dieciséis. Pues entré por N., que me daba clases de baile y a raíz de que le dijo mi madre: que mi hijo no sé... que cantaba en un coro cuando estudiaba música... Y de eso me dijo:¡ah!, pues vente para un coro que estoy cantando yo, y... ¡de ahí me metió para aquí! (...) No. Cantaba en la escuela Contrapunto. Como yo estudiaba música, claro pues me pedían también cantar en un coro y fue ahí” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos F: 2,4 y 5).

Como se pone de relieve, se establece un camino natural desde las aulas corales infantiles hasta el Coro Ángel Barja, aportando jóvenes que poseen una formación coral

y experiencia musical. También podemos considerar como una lástima el hecho de que sólo continúe una pequeña parte de estos cantores, de tantos como participan en las agrupaciones corales infantiles de León. El 3% no contesta a la pregunta.

#### **1.4.5 Distribución por voces.**

La mayoría de los coros leoneses se constituyen como coro mixtos, con excepción del Coro En Femenino Plural, y ello requiere que exista un equilibrio tímbrico en la sonoridad del coro. Sin embargo la realidad puede diferir de la idoneidad, y alterar este balance. Hemos comprobado que la cuerda más nutrida corresponde a la voz de soprano (32.6%) que supera a la cuerda de contraltos (28.6%). Esta diferencia a favor de la voz aguda, no sólo es habitual en los coros no profesionales, sino que en muchos casos resulta responder a la preferencia del director, que busca reforzar con la cantidad de voces, la sonoridad de la melodía principal. A mayor distancia se sitúan las cuerdas masculinas de tenores (18.9%) y de bajos (19.8%). Aunque estos datos no informan sobre la calidad vocal de los cantantes o su distribución dentro los respectivos coros; tampoco nos dice que esta proporción inclinada hacia las voces femeninas sea fruto de la intención de los directores corales, sino de la menor afluencia que, a simple vista, los hombres registran en el canto coral.

La clasificación de las voces es una de las tareas de más responsabilidad que, además de los conocimientos del director, depende de la madurez tímbrica que conlleva la edad del cantor o al desarrollo y evolución que sufre la voz gracias al estudio y la técnica vocal, al trabajo continuado y al buen criterio del director para su correcta acomodación.

“Y después, a nivel vocal, también explorando nuevos registros, porque yo siempre fui contralto y ahora estoy en las sopranos (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo L: 17).

## **2. ASPECTOS RELATIVOS A LA ACTIVIDAD CORAL.**

A continuación analizamos los datos recibidos de los cuestionarios que aportan información sobre aquellos aspectos relativos al desarrollo de la propia actividad coral. Se trata de las observaciones y de las opiniones que los componentes se han formado

sobre el repertorio, ensayos y actuaciones que realizan en su agrupación coral. No se trata de analizar desde el punto de vista objetivo las características del repertorio o del proceso de aprendizaje, sino desde la subjetividad del cantor, que estudia e interpreta la música.

## 2.1. El repertorio musical.

El repertorio de las obras que se interpretan en un coro, puede ser el elemento determinante para que una persona interesada se decante a la hora de elegir ingresar en una agrupación o en otra. De la misma manera, el gusto personal por un estilo, la diversidad o la dificultad que presente, pueden constituirse en un elemento decisivo para permanecer en el coro o incluso tomar la decisión de abandonar la actividad coral.

### 2.1.1. Variedad del repertorio.

Los coros desarrollan su tarea a lo largo de los años y durante este tiempo van ampliando su repertorio. Así pues, debemos tener en cuenta que las respuestas van en función, por un lado, de los años de permanencia en el coro de sus miembros y por otra parte de la propia antigüedad del coro.

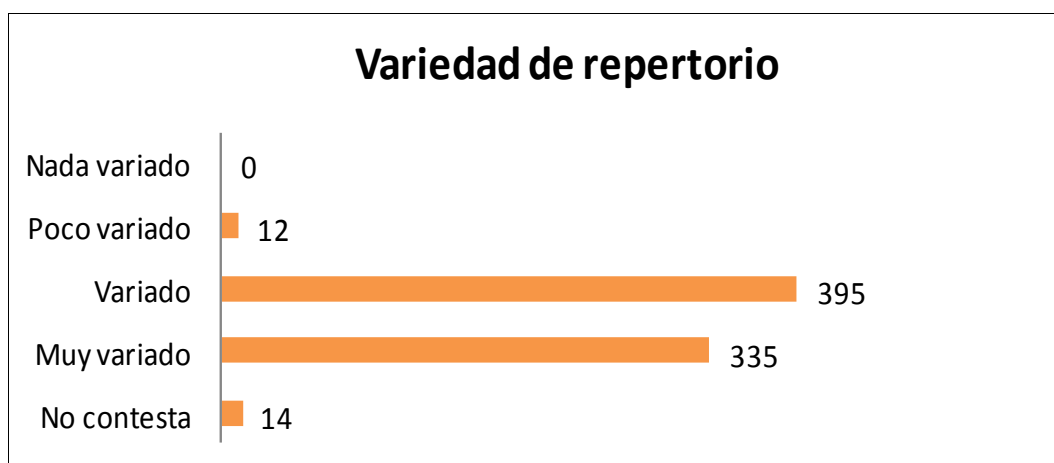


Fig. 19. Opinión sobre el nivel de variedad del repertorio coral (Elaboración propia).

En este punto nos encontramos con una gran aproximación en las respuestas dadas a la pregunta; algo más de la mitad de los cantores entrevistados, concretamente

el 51% del total considera que el repertorio interpretado en su coro es muy variado y el porcentaje del 44.9% que es variado; se puede decir que es una amplísima mayoría la que mantiene esta opinión, frente al 1.8% que valora su repertorio como poco variado. Ningún cantor ha marcado la última opción de nada variado. El 2.1% no contesta a la pregunta.

Otro factor que contribuye a la formación de una opinión, son los conocimientos musicales que el componente tenga sobre música en general y coral en particular. Es perfectamente posible que, para un recién llegado al coro o con uno o dos años de permanencia, el repertorio interpretado por su grupo le resulte poco variado, si él tiene experiencia coral previa. Por el contrario, un puñado de sencillas canciones puede descubrir un nuevo mundo musical al recién iniciado. El cambio de coro, sobre todo cuando es del nivel infantil al adulto, significa un gran salto cuantitativo y cualitativo en el repertorio de obras interpretado:

“L: Y a nivel de repertorio pues, completamente distinto; porque otros años, en el Municipal era todo el año para montar una obra, tipo “Requiem”... lo que sea, pero estábamos todo el año para la misma obra y para un concierto que era el de final de curso y ahora hay muchísimos más conciertos, más obras que montar y también está bien tener un poco de variedad. No estar siempre con lo mismo” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo L: 17c).

Según lo expuesto y aunque estos datos sean relativos, nos dan la pauta de que tras esa opinión, se toma contacto con un número importante de obras corales de diferentes compositores y épocas, y por tanto existe correlativamente, un aprendizaje musical amplio. Siempre existe un grupo de obras muy ensayadas e interpretadas por los coros y que se suelen incorporar en los conciertos ordinarios, a fin de aligerar el esfuerzo del aprendizaje de las obras nuevas. Su programación durante el curso resulta cómoda, pero su inclusión reiterada, a la larga cansa a los cantores, que pierden el interés y, en ocasiones, la concentración necesaria para su interpretación.

“L: Hay algunas [obras] que se acaban haciendo un poco pesadas ¿no?, por ejemplo ahora cantamos una que es muy resultona, que se llama (...) y además de tenerla un poquito viciada, la gente está un poquito harta de ella y quiere cambiarla..., aunque la gente va al concierto esperando escucharla; yo sé de varias personas que están esperando escucharla, pero nosotros estamos un poquito hartos” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo L: 8).



### 2.1.2. Dificultad del repertorio.

Pretendemos conocer la posición que tienen los cantores ante el aprendizaje del repertorio coral y en cierta manera, la actitud con la que enfrentan al aprendizaje de las obras. Interrogados sobre la dificultad que para cada uno de ellos tiene el repertorio coral, con independencia de la complejidad real de las partituras interpretadas, el 44.2% responde que lo consideran complejo y el 3.2% lo consideran muy complejo, lo que al sumar estos dos resultados nos da el 47.4%. Por el contrario, el 43.2% afirman tener un repertorio sencillo y para el 3.5% es muy sencillo, en total el 46.7%. No contesta el 5.7%.

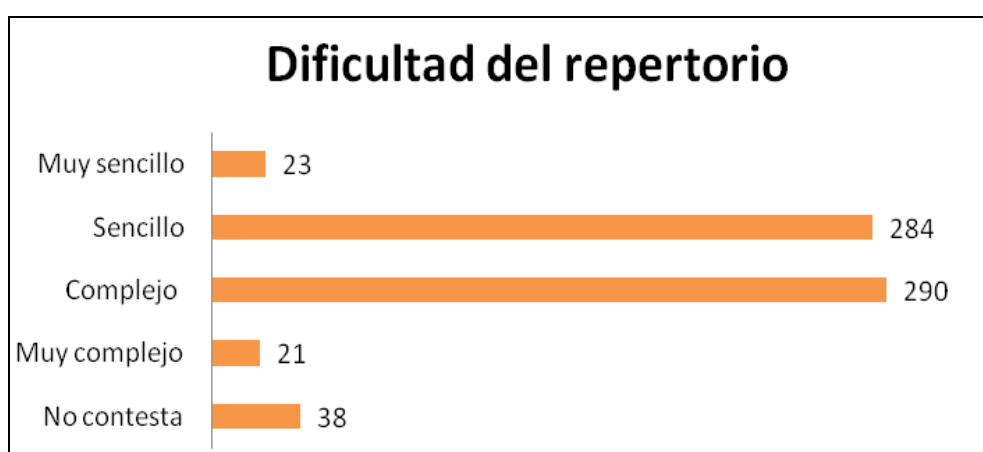


Fig. 20. Opinión sobre el grado de dificultad del repertorio (Elaboración propia).

Observamos que existe un equilibrio entre las opiniones contrapuestas, tan sólo diferenciadas por un 0.5%. Sin duda, estas respuestas están dadas en función de las capacidades personales y musicales de los encuestados y por supuesto, del propio repertorio del coro, que debe plantearse en función de las posibilidades de sus miembros, incluido el director y que inevitablemente establece diferentes niveles entre coros. Sin duda, para el cantor que es consciente de la dificultad que tiene el repertorio, implica que debe realizar un mayor esfuerzo para su estudio e interpretación, bien por la obra en sí o bien por las propias carencias del cantor. La dificultad también sirve de acicate y se aborda con un mayor entusiasmo.

“Pero a nivel de repertorio... yo ya sabía las obras que íbamos a montar. Bueno, hay obras que son muy comprometidas, la verdad. Y el coro ha sabido cogerlas muy rápido y muy bien desde el principio. A mí eso me ha sorprendido muy

positivamente. Yo no contaba ¿eh?...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo D: 18).

“Para mí, vamos, el repertorio de este año está bien. Hay alguna así... que cuesta pillar el tranquilo en algunas cosas, pero está bien” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo F: 10).

En ocasiones lo que más gusta del repertorio, no es el aspecto estético de las obras en sí mismo, sino el proceso de aprendizaje en la interpretación y la superación a nivel vocal; el crecimiento personal que significa su preparación.

### 2.1.3. Ampliación del repertorio.

Consecuentemente con la anterior cuestión, hemos indagado la opinión de los cantores ante la posibilidad de ampliar el repertorio y de manera indirecta, sobre la progresión del coro en el aspecto musical. De esta manera nos haremos una idea del espíritu innovador de los cantores, si están deseosos de ampliar sus conocimientos sobre la música coral o si por el contrario, se muestran conservadores y acomodados al canto reiterado de obras ya conocidas que implican menos esfuerzo. Aunque la responsabilidad sobre la elección del repertorio es del director, la opinión de los cantores, puede pesar en la decisión que se tome al respecto.

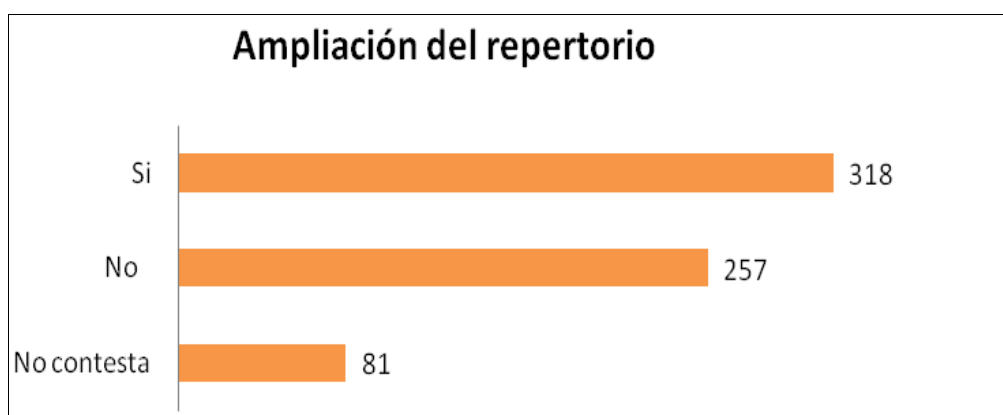


Fig. 21. Opinión sobre la posibilidad de ampliar el repertorio coral (Elaboración propia).

Los datos nos revelan que el 48.4% considera que se debería ampliar el repertorio, mientras que el 39.1% opina que no se debe ampliar. Si relacionamos esta variable con las anteriores nos encontramos con que prácticamente la mitad de los

encuestados prefieren seguir ampliando su repertorio y por tanto, conocer obras y compositores diferentes, antes que tener que interpretar repetidamente obras ya conocidas. Sin embargo, cabe pensar que otro sector importante como hemos visto, considera que además de variado, el repertorio estudiado es complejo o muy complejo para él, de ahí que opten por no ampliarlo. También resulta significativo el amplio porcentaje de personas (12.3%) que no han dado una respuesta, acomodándose a lo dispuesto en el coro.

El estudio del repertorio va unido a otros aspectos de la actividad coral de la que no puede separarse, como por ejemplo, a las actuaciones y conciertos, sin los cuales no existe una motivación en el aprendizaje de las obras.

“Considero que deberíamos hacer más conciertos y mucho más repertorio”  
(Documento: comentarios 1, sección 11, párrafo, 131).

También se debe tener en cuenta que la elección del repertorio y la incorporación de obras nuevas se hace en función del tipo de concierto y del público al que van dirigido. Estas son sus opiniones:

“Hombre también se intenta, claro, se intenta buscar un repertorio. Hay que tener en cuenta que estos conciertos suelen ser en pueblos. La gente de los pueblos, no es por menospreciarlos ni muchísimo menos, pero te van a agradecer muchísimo más que les cantes una habanera, canciones más movidas que canciones así... más complicadas, más contemporáneas. Por eso también el Director suele buscar ese repertorio, que el público lo disfrute un poco más, porque al fin y al cabo... Yo siempre he dicho que el público de estos sitios es el público más agradecido que hay (...). Para un concurso o cosas así... pues son muy buenas, pero...no pegan en un concierto...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo D: 3).

#### **2.1.4. Preferencias en el repertorio interpretado.**

Con el fin de aproximarnos a las preferencias de los cantores sobre el repertorio coral, hemos querido aproximarnos en primer lugar, al tipo de repertorio, ya que como hemos visto, los coros programan anualmente su repertorio atendiendo a tres temporadas: conciertos de Navidad, conciertos de música sacra y conciertos de música profana.

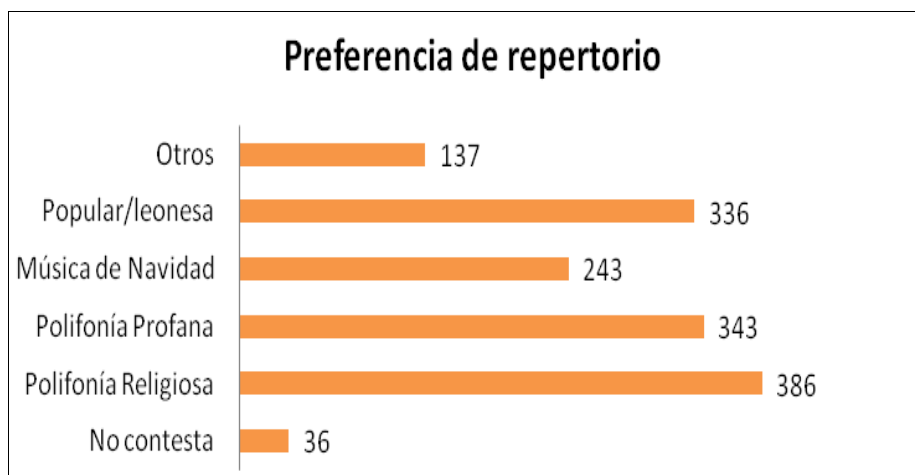


Fig. 22. Preferencias en el repertorio coral interpretado (Elaboración propia).

En cuanto a sus preferencias, los encuestados han contestado libremente eligiendo una o dos opciones dadas. Vemos que es la polifonía religiosa, seguida de la profana y de la música popular, la que más agrada a los cantores. Más distanciada se encuentra la música de Navidad y aún más otros tipos de repertorio.

Aunque los coros, en mayor o menor medida, nos han aportado el repertorio coral que tienen registrado en sus archivos, nos interesa conocer en este apartado en el que nos encontramos, no las obras que en algún momento de su existencia han sido interpretadas por un coro, sino aquellas que son cantadas con más agrado por sus componentes.

#### a) Obras musicales.

Hemos pedido que nos digan dos de sus obras favoritas del repertorio y que de la misma manera, elijan dos autores, a fin de ver sus preferencias y las posibles coincidencias, aunque somos conscientes de la dificultad que entraña la elección, como este comentario nos señala:

“Es difícil seleccionar dos obras favoritas y dos autores preferidos pues son más de dos; son muchas las obras y muchos los autores que podrían optar como favoritos” (Documento: comentarios 1, sección 3, párrafo 37).

En cuanto a las obras y compositores favoritos del repertorio, las respuestas abarcan un amplio abanico de posibilidades, como es lógico. Hemos analizado las

contestaciones de cada coro por separado y posteriormente hemos seleccionado aquellas obras y compositores que tenían una coincidencia mínima de 3 designaciones, que no son fruto de la casualidad o del conocimiento particular de un cantor. Hemos advertido que las obras nombradas no siempre se pueden identificar correctamente o con total seguridad, pues en algunos casos se dice el título pero no se especifica su compositor (por ejemplo: Ave María...).

También hemos observado que con frecuencia son seleccionadas obras directamente relacionadas con los últimos programas preparados por su coro, conocidas por la mayoría de los componentes actuales y por tanto dentro de la memoria reciente de los miembros más antiguos. Existen notables diferencias entre los repertorios de los coros, tanto en la dificultad como en el estilo de las obras, lo que conlleva a una notable diversificación en las respuestas. A continuación hemos elaborado un cuadro con las obras y autores identificados así como el número de cuestionarios en los que han resultado nombrados.

Tabla 6. Obras musicales preferidas (Elaboración propia).

<b>Obra musical</b>	<b>Compositor</b>	<b>Cuestionarios</b>
<b>Ave Verum</b>	W.A. Mozart	23
<b>Ave María</b>	T. L. Victoria	20
<b>Aleluya</b>	Haendel	15
<b>Exultate Deo</b>	Alcaraz Pastor	15
<b>Cristus est natus</b>	Damijan Mocnik	11
<b>El abanico</b>	J. Trayter	11
<b>Nigra sun sed Formosa</b>	T.L. Victoria	10
<b>Bogoroditse Dievo</b>	S. Rachmaninoff	10

Vemos que la obra de Mozart, *Ave Verum* es la que ha sido elegida más veces, pues ha sido nombrada en 23 cuestionarios de 656, pequeña proporción que nos da idea de la gran dispersión manifestada en las preferencias de los cantores. No es de extrañar la elección pues, esta obra, emotiva y sencilla en su aprendizaje, forma parte del

repertorio básico de todos los coros, así como del gusto de todos los públicos y es prácticamente imprescindible en las ceremonias religiosas, sobre todo en las nupciales, que constituyen el grueso de las actuaciones para la mayoría de coros leoneses. Las dos obras siguientes, también forman parte del repertorio clásico de todos los coros, mientras que el resto de piezas, como ya hemos mencionado, forman parte del repertorio reciente y en ocasiones muy reiterado por algún coro en particular.

### **b) Compositores.**

También nos interesa conocer al compositor que en el conjunto de su obra, agrada más a los cantores y que por tanto prefieren interpretar. En este caso, a diferencia de la cuestión anterior hemos obtenido una respuesta más significativa, que se ha agrupado en torno a tres supuestos: compositores leoneses, compositores clásicos y un compositor contemporáneo. Hemos obtenido los siguientes resultados:

Tabla 7. Selección de compositores favoritos (Elaboración propia).

<b>COMPOSITORES</b>	<b>Nº COROS</b>	<b>Nº CUESTIONARIOS</b>
<b>Á. Barja</b>	20	165
<b>W. A. Mozart</b>	16	114
<b>T. L. Victoria</b>	11	113
<b>J. S. Bach</b>	6	24
<b>J. Busto</b>	1	20
<b>F. Schubert</b>	3	15
<b>R. Guiriao</b>	1	15
<b>E. Pastrana</b>	3	11

Como podemos observar, el compositor Ángel Barja ha obtenido una amplia mayoría, superando incluso a los autores de las obras que señalaron como favoritas. Hay que subrayar que la mención del compositor Ángel Barja se produce en todos los coros de los que hemos recibido cuestionarios, siendo además mayoritaria su elección en 20 de ellos. Se erige por tanto, como el compositor preferido de los cantores leoneses, cuyas obras, al menos las más sencillas (básicamente las canciones populares del Reino de León), están presentes en todos los repertorios corales.

Otros compositores leoneses son nombrados en un único coro, aquél en el que un día fuera su director, como en el caso de Ricardo Guiriao (y demás autores-directores que no hemos reflejado aquí); otros por el contrario, son designados por cantores de diversos coros, como el también autor leonés Eduardo Pastrana.

Como ocurría en el apartado sobre las obras favoritas, los autores elegidos a continuación son compositores considerados “clásicos” en las programaciones corales, Mozart, Victoria, Bach o Schubert. Al margen de estos dos supuestos se cita a Javier Busto, que en el momento de realizarse este cuestionario, formaba parte del repertorio en preparación de una agrupación y cuya obra se ha incorporado actualmente en gran parte de los grupos corales.

## **2.2. El ensayo.**

El ensayo constituye el aspecto fundamental de la actividad coral y clave del éxito y del fracaso de los coros. Tampoco debemos olvidar que los componentes estudian y practican las obras codo con codo durante los ensayos, siendo este periodo de tiempo básico donde se afianza, no sólo el aprendizaje y el empaste vocal sino también los lazos personales en los que se fundamenta una agradable convivencia entre los componentes. Todos estos factores en conjunto proporcionan la conciencia entre los coristas de formar parte de un equipo y ejercen su influencia a la hora de permanecer en el coro. Aunque los cantores no tengan conocimientos musicales suficientes para dar una opinión técnica sobre la planificación del ensayo, ellos son sus protagonistas y quienes mejor perciben la magnitud y adecuación de su esfuerzo, con independencia de los resultados.

### **2.2.1. Frecuencia de ensayos.**

Los ensayos se disponen en función de las necesidades del repertorio, de la proyección musical del coro y de la disponibilidad de sus componentes y por tanto, resulta un exponente de la capacidad de compromiso de los cantores.

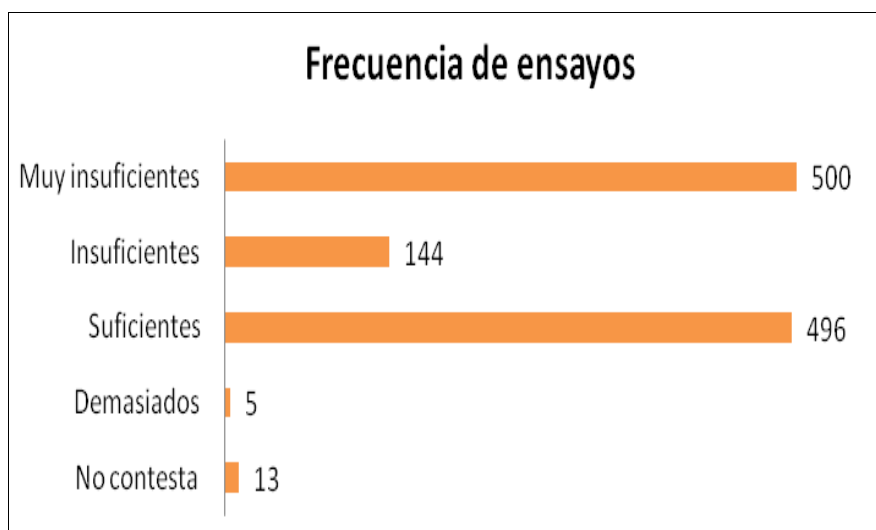


Fig. 23. Opinión sobre la frecuencia de los ensayos (Elaboración propia).

En general, los cantores consideran que el número de ensayos que realizan en sus coros respectivos son suficientes, el 75.6% y para el 0.7% resultan demasiados. Por el contrario, el 21.9% piensa que son insuficientes y para el 0.9% que son muy insuficientes. El 1.9% no contesta a la pregunta. La mayoría de coros ha optado por ensayar dos días a la semana, lo que es bastante habitual para los grupos no profesionales, y adecuado para aquellos que no tengan una programación anual de conciertos amplia, aunque también existe un pequeño grupo de coros que ensayan una hora semanal, dedicación realmente insuficiente. También depende de las circunstancias personales y de exigencia que ostenten sus miembros, pues ya hemos visto que algunos coros están enfocados para ser únicamente una actividad social y lúdica.

Observamos que sólo han consignado comentarios aquellos cantores que ven la necesidad de ampliar los ensayos, incluso señalando las dificultades que conlleva:

“Creo que debería haber más ensayos a la semana ya que creo que son insuficientes para un buen desarrollo en esta actividad” (Documento: comentarios 1, sección 4, párrafo 47).

“Hace falta más ensayos cuando actuamos sobre todo en las obras que se van a cantar cuando hay un concierto” (Documento: comentarios 1, sección 8, párrafo 88).

“Considero, que se deberían hacer más ensayos en la semana, aunque en mi caso por razones de trabajo y el horario de éste, me sería muy difícil acudir” (Documento: comentarios 2, sección 14, párrafo 110).



### 2.2.2. Lugar donde se realiza el ensayo.

Hemos solicitado la opinión de los cantores sobre el lugar donde realizan los ensayos que, como sabemos, suele localizarse en las instalaciones cedidas por las instituciones que les apoyan y que, al menos, debe poseer espacio suficiente y unas mínimas condiciones acústicas.

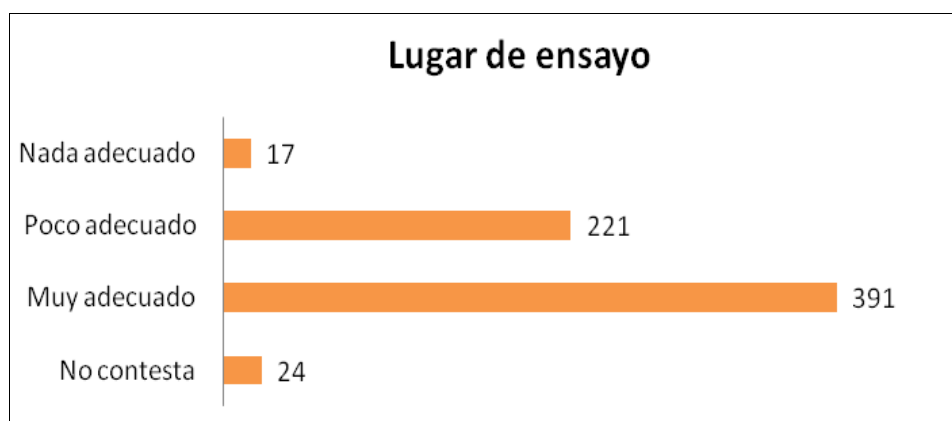


Fig. 24. Opinión sobre el lugar donde realizan los ensayos (Elaboración propia).

El 59.6% de los encuestados piensan que el lugar en el que realizan los ensayos son muy adecuados. De esta manera vemos que la mayoría de los cantores se muestran conformes y posiblemente agradecidos por la cesión de local que las instituciones hacen a los coros, sin la que no sería posible la realización de la actividad. El porcentaje del 33.6% opina que es poco adecuado o nada adecuado (2.59%). Hay que tener en cuenta que la gran mayoría de grupos se ve obligado a ensayar en aulas de colegios o institutos, casas de cultura o de usos múltiples, parroquias, hogares del jubilado, con mobiliario y acústica poco favorable y los más afortunados en escuelas de música o conservatorios. El 3.6% no responde a la pregunta.

Pero lo que todos ellos tienen en común es que el local no está destinado a su uso exclusivo, lo que dificulta tanto el propio ensayo como la custodia y archivo de sus pertenencias. Así nos explican algunos cantores las carencias que tienen en el lugar de ensayos:

“Considero necesario un aula o salón dedicado en exclusiva a los ensayos, premios, regalos, papeleo, uniformes, órgano, lugares fijos para cada persona. Tal como lo tenemos de momento resulta incómodo, se pierde tiempo moviendo mesas y

sillas y no se puede mantener la puntualidad, pero si no hay otra cosa, lo aceptamos con resignación” (Documento: comentarios 1, sección 14, párrafo 157).

“Necesitaríamos un local para uso exclusivo del coro” (Documento: comentarios 1, sección 14, párrafo 161).

“Haría falta un local de ensayo más adecuado y amplio” (Documento: comentarios 1, sección 14, párrafo 163).

### 2.2.3. Los recursos.

Para cantar en un coro, solamente se necesitan las voces; pero las agrupaciones corales necesitan recursos para llevar a cabo su actividad: mobiliario, teclado, atril, partituras, libros, discos, fotocopias, cursos de técnica vocal, etc.; son recursos que significan para un coro la posibilidad de avanzar en su trayectoria, a nivel técnico y musical. Entendiendo el concepto de recurso en un sentido amplio, aquellos coros que tienen una economía saneada pueden además, hacer intercambios con otros grupos, acudir a encuentros, certámenes y giras fuera de la provincia, acumulando experiencias e incrementando su proyección exterior.

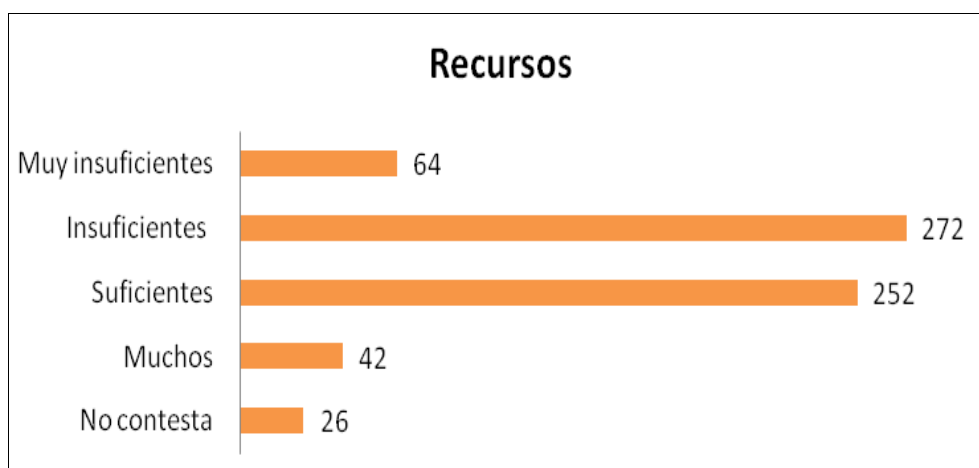


Fig. 25. Opinión sobre los recursos de la Agrupación Coral (Elaboración propia).

Siguiendo la línea marcada por la anterior variable, la mayor parte de los cantores consideran insuficientes los recursos con los que cuentan para realizar la actividad coral, concretamente el 41.4% y el 9.7% muy insuficientes, en total más de la mitad de los cantores son de esta opinión. Para el 38.4% son suficientes y para el 6.4% son muchos. El 3.9% no responde la pregunta.

### 2.3. Actuaciones y conciertos.

Los conciertos constituyen el estímulo y la razón última de todo el trabajo de montaje del repertorio, por encima de otras actuaciones en vivo y de las grabaciones. Es importante que exista una periodicidad en las actuaciones, que estimule el aprendizaje y esfuerzo continuado en el coro. Así nos lo comentan en varios cuestionarios los cantores, para los que actuar ante el público, les supone obtener una compensación, como nos indica el siguiente comentario:

“Es mucho esfuerzo para los ensayos, pero recompensa con los conciertos”  
(Documento: comentarios 1, sección 12, párrafo 90).

#### 2.3.1. Frecuencia de conciertos.

Para los coros aficionados no es fácil alcanzar una proporción ideal entre los ensayos y los conciertos, entre la preparación del repertorio y la exposición de su esfuerzo. En esta variable, igual que ocurría con la frecuencia de ensayos, las opiniones se encuentran divididas prácticamente por la mitad. El 38.3% piensa que son insuficientes y para el 2.7% muy insuficientes, lo que al carecer de una meta cierta, no estimula el aprendizaje de nuevas obras e incrementan el nerviosismo de los cantores en las actuaciones.

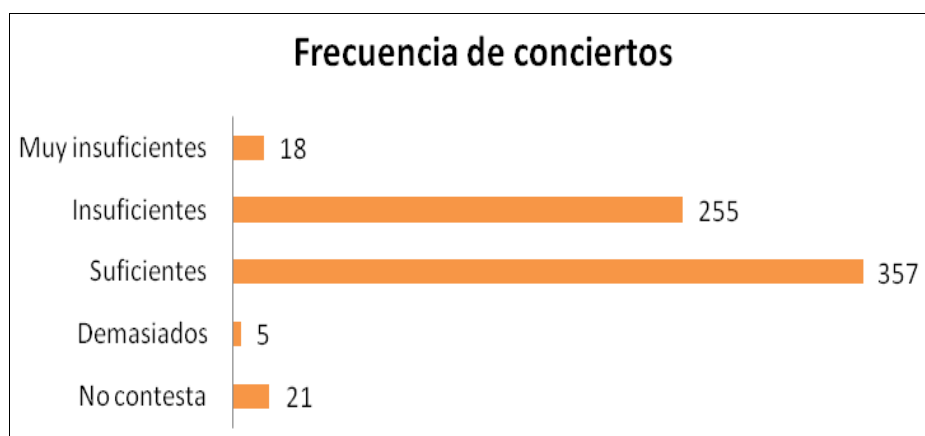


Fig. 26. Sobre la frecuencia de actuaciones y conciertos (Elaboración propia).

Pero sobre todo echan de menos aquellas actuaciones que se realizan fuera del ámbito de la institución que les acoge y no digamos fuera de su localidad:

”Me gustaría actuar más fuera de la provincia y hacer intercambios culturales” (Documento: comentarios 1, sección 19, párrafo 113).

Por el contrario, el 54.4% de los cantores se muestran conformes con la cantidad de actuaciones y conciertos que interpretan, incluso el 0.7% opina que son demasiados. Cuando las actuaciones en público proliferan sin que se pueda incrementar la dedicación a los ensayos, se corre el riesgo de llevar las obras mal aprendidas y de la inseguridad con la que los cantores actúen, se puede derivar penosas incidencias. También se hacen eco sobre las malas condiciones en las que en ocasiones se ven obligados a actuar los coros y del deseo compartido por muchos coristas de mejorar este aspecto, que vamos a resumir con el siguiente comentario:

“Debería haber más conciertos en lugares adecuados” (Documento: comentarios 2, sección 10, párrafo 123).

El 3.2% de los encuestados no contesta a la pregunta.

En general, los cantores cuentan con una serie de conciertos anuales fijos, aquellos que proporciona el Instituto Leonés de Cultura. Los demás conciertos son fruto del trabajo de gestión del director y de los miembros de la junta directiva, de su capacidad de relación y promoción, e indudablemente de la proyección del coro.

“No teníamos conciertos concretos, pero todos los años se dan varios conciertos de navidades. Con esos ya se cuenta desde principio de curso. Saber que en Navidad puede haber cuatro o cinco conciertos, en distintos sitios... pero vamos, que yo al menos ya cuanto con eso” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo D: 1).

### **2.3.2. Concursos corales.**

Aunque como ya hemos visto, la participación de las Agrupaciones Corales Leonesas en los concursos corales no está generalizada, hemos recabado el sentir de los cantores en cuanto a estas actuaciones especiales y los aspectos sobre los que consideran que influye, como la relación con otros cantores y el intercambio de conocimientos:

“D: Claro, los concursos bien gestionados pueden ser algo positivo para el coro. Están los coros, conoces gente de fuera... Son experiencias que pueden ser muy buenas pero, yo creo que debe tener un límite” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos D: 14 y 15).

La preparación de un concurso de relieve nacional o internacional se convierte en el centro de la programación del coro y del esfuerzo de los componentes para intentar superar la calidad de su interpretación. También se produce una fuerte exposición a la crítica exterior, además de la propia valoración del jurado que a veces no resulta del todo satisfactoria. En todos estos factores inciden los cantores:

“D: Sí, yo personalmente reconozco que es lo que más presente he tenido desde que entré, lo que más desde que empezó el curso. Yo lo tengo claro. El tema de los concursos, sí que entiendo que tiene que haber un tope. Convertir al coro en un coro de concursos, personalmente me parece respetable, hay muchos que se dedican a eso, pero...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos D: 10 y 13).

Cuando un coro participa asiduamente en concursos, a veces porque se ve envuelto en ello, los cantores perciben la situación con sensación de cansancio y como algo contrario al disfrute musical y al bienestar del coro.

“L: También te quemas, ¿eh? Yo tengo muy presente el año pasado, los niños...los niños...unos chicos de la (...), que son los más jovencitos del coro, que habían quedado también segundos el año anterior y repetían el año pasado en el nacional de Zumárraga; y estuvieron contando que estaban quemadísimos, quemadísimos, quemadísimos. Habían ido ya a otro concurso, al de Burgos y repetían el nacional y que estaban hasta las narices de concursos. De hecho salieron muy descontentos de su actuación. Dijeron que tenían que haberlo hecho mucho mejor y que estaban hartos y que ya no querían repetir y que incluso me llegaron a insinuar que había sido un poco a posta porque... no querían. Querían descansar y este año tomárselo de otra forma” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo L: 14).

Así pues, el cansancio y la pérdida de interés por la interpretación musical ante un público no versado, son señalados como aspectos negativos producidos por la asistencia continuada a concursos.

“D: Si, porque creo que el gran peligro de ir continuamente a concursos es que se pierdan las ganas de querer hacer música por hacer música, sin más. Y yo eso lo he visto en gente, en el coro. No de ahora, hace tiempo, pero bueno... yo sí que he visto a gente decir: vaya un coro, vaya una (...), ir a cantar a un pueblo; es decir... ¡por favor! ¡Cuándo se ha perdido eso en el coro!” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo D: 16).

#### **2.4. Aportación personal de los componentes a la actividad coral.**

Analizamos a continuación los datos obtenidos sobre la opinión que los coristas tienen de la actividad realizada, desde el punto de vista de su participación

activa en la misma, del grado de satisfacción recibido y la visión que tienen sobre la repercusión que la actividad coral tiene en su entorno.

#### 2.4.1. Aportación personal al coro.

Hemos pedido a los cantores que analicen su aportación al coro, lo que conlleva implícito un análisis sobre su participación y su adecuación al esfuerzo que les solicita la actividad. Dentro de esta pregunta se encuentra contenida la opinión de aquellos aspectos que contribuyen a que una participación sea adecuada; algunos son objetivos, como la asistencia a los ensayos y a los conciertos, puntualidad, estudio de las obras, atención prestada al director, etc.

Quizá en otros aspectos más técnicos el encuestado pueda tener el convencimiento de que aporta todo lo que puede, y por tanto considere adecuado su comportamiento, aunque objetivamente no lo sea: afinación, medida del ritmo, buena colocación y emisión de la voz, etc. Prácticamente la totalidad de los cantores, el 75.6%, opinan que su aportación al coro es adecuada, muy adecuada para el 20.7%. Tan solo el 1.3% cree que su contribución es poco adecuada y el 0.1% nada adecuada; el 2.1% no responde.

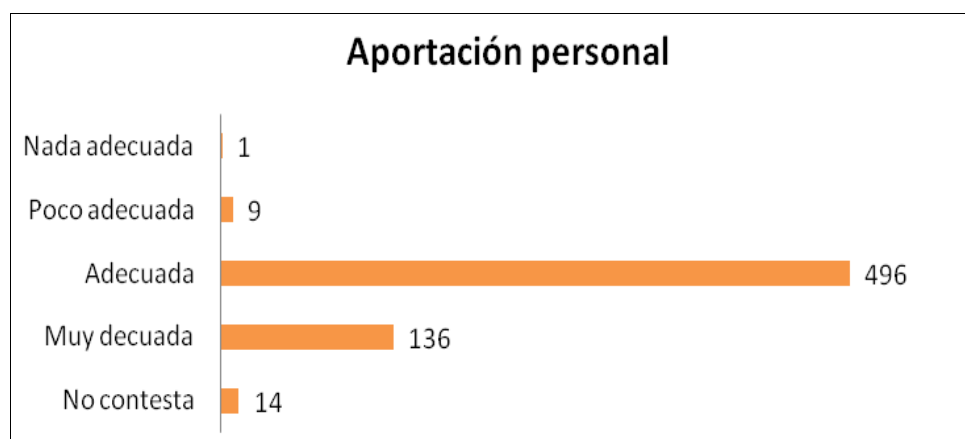


Fig. 27. Aportación personal al coro por parte de sus miembros (Elaboración propia).

Quizá lo más significativo de la lectura de estos datos resida en la ausencia de comentarios al respecto, lo que constituye una excepción entre la gran cantidad de comentarios vertidos en los cuestionarios en prácticamente todos los temas planteados.

## 2.4.2. Aspectos a mejorar en la actividad coral.

Con relación a la variable anterior, les hemos preguntado sobre los aspectos que los cantores deben mejorar y que de alguna manera revertirá en beneficio de la actividad coral en general. La mayoría de los coristas nos responden (de forma abierta) consignando varios aspectos en los que consideran deberían mejorar. Analizando estas respuestas observamos que contrastan, al menos en parte, con los datos registrados sobre su aportación personal al coro; en ese apartado y casi por unanimidad, consideraban su participación adecuada o muy adecuada. Seguramente han valorado con más benevolencia su esfuerzo individual y los logros alcanzados, conservando su capacidad analítica sobre los aspectos a mejorar en sus compañeros y en general en el colectivo. El 3.5% de los encuestados no han respondido a la pregunta.

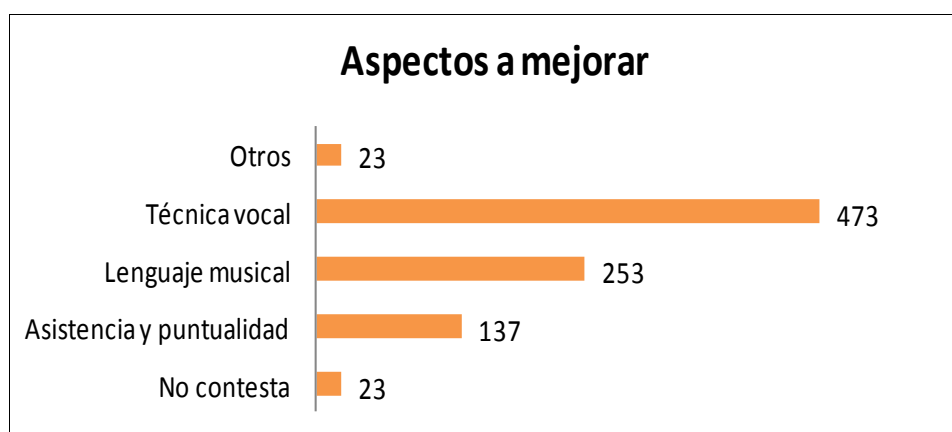


Fig. 28. Aspectos a mejorar en los cantores (Elaboración propia).

- **Técnica vocal.**

La generalidad de los encuestados (473) manifiesta que se debe adquirir o mejorar la técnica vocal, este es el aspecto que más destaca de sus respuestas, seguido del estudio del lenguaje musical, conocimientos ambos de los que carece la mayoría, pero son conscientes de la necesidad de su aprendizaje. Así lo recogen los siguientes comentarios:

“Me gustaría que la Coral se renovara en cuanto a voces se refiere y que se dedicara más atención a la formación de sus miembros en el ámbito de la técnica vocal” (Documento: comentarios 2, sección 8, párrafo 62).

“La única carencia que he encontrado, es la parte musical. Creo que en León, se apoya poco a este tipo de asociaciones y a la gran mayoría les falta preparación en técnica vocal. Es difícil que subvencionen este apartado” (Documento: comentarios 2, sección 8, párrafo 54).

Comprobamos con este comentario que hemos seleccionado y que no es el único que incide en esta cuestión, cómo los cantores en general atribuyen la carencia de técnica vocal, por otra parte puesta en evidencia, a la falta de interés y de apoyo institucional. No se hace alusión a la posibilidad de que sea el propio coro el que, consciente de tal necesidad, gestione y financie directamente con sus recursos o con cuotas, la educación vocal de sus miembros. Tampoco encontramos ninguna manifestación que haga referencia a la falta de preparación del director en este tema, que al fin y al cabo es el último responsable de formar y proporcionar la calidad técnica de su coro, ni a la disposición y cualidades de los propios componentes.

Sin embargo, la técnica vocal, tan necesaria para los cantores, constituye la parte más árida de la actividad coral; la que mayor esfuerzo y concentrada dedicación pide del cantor, sobre todo en sus comienzos.

“S: A la gente no le apetece nada las clases de técnica vocal. De todas las maneras la profesora que lo está dando también importa. Porque a mí me gusta mucho más cómo era la otra que teníamos antes y aunque la que tenemos ahora sabe más, o esa sensación tengo, yo no me acabo de sentir cómoda con ella.

L: Hombre, nos escaqueamos muchísimo.

S: Hombre, con la técnica yo creo que hay un poco de manga ancha, si. Yo creo que le molesta mucho más a la gente que faltes al ensayo que el que faltes a técnica” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos S: 1; L: 15 y S: 2).

Además de los cursos de técnica vocal que se puedan organizar para el perfeccionamiento del coro, la carga fundamental de su formación debe recaer en el director y en su aplicación continuada. La atención individualizada del director a la voz y al canto de sus componentes forma parte de su función y representa una inversión para el futuro del conjunto.

“F: Bueno es que a mi [el Director], no sé, casi siempre los martes que tenemos ensayo los chicos pues, a veces hace hincapié en mí, de que con apoyo... vocalizar más... Dice que todavía me falta mucho para...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo F: 9).



- **Aprendizaje del lenguaje musical.**

Los comentarios inciden también sobre el aprendizaje del lenguaje musical (nada menos que 253 cuestionarios) manifestando que les facilitaría el aprendizaje del repertorio en un nivel básico, como reconoce este cantor:

“La experiencia me dice que es muy importante asistir a las clases de solfeo” (Documento: comentarios 1, sección 14, párrafo 159).

Algunos directores intentan iniciar a sus componentes en el estudio de unos conocimientos rudimentarios de lenguaje, a fin de que puedan entonar y medir las partituras; a pesar de que es evidente la ventaja que aportaría tanto para el individuo como para el conjunto del coro, los resultados de estas iniciativas no tienen el resultado esperado:

“R: Hace dos años... o el año pasado, no recuerdo bien, puso clases de solfeo para la gente que no sabía, porque él pensaba que era muy provechoso incluso para la formación personal de ellos, y la verdad que no se animó mucha gente. De los que no sabían... no” (Grupo de Debate I, diciembre 2008).

- **Asistencia a los ensayos.**

Son relativamente pocas las respuestas (137 cuestionarios) que señalan aquellas actitudes y comportamientos que dependen de ellos exclusivamente, como la asistencia regular a los ensayos y conciertos, puntualidad, pérdida de tiempo, etc.. que constituyen factores negativos presentes en todos los coros y que a menudo son fuente de conflictos. En este sentido transcribimos como ejemplo el siguiente comentario, que reconoce la existencia de aspectos del comportamiento de los cantores que se deberían evitar:

“Los ensayos me parecen suficientes ‘por causa de la distancia en Km. únicamente’. A poder ser más puntuales, más asiduos a los ensayos (excepto los profesionales) más silenciosos y con los móviles apagados. Perderíamos menos tiempo y ganaríamos en atención y eficacia” (Documento: comentarios 2, sección 12, párrafo 92).

La principal fuente de conflictos que se produce en los coros se encuentra en la falta de asistencia sistemática de algunos componentes, lo que influye en tanto en el aspecto musical como en la relación entre ellos.

“D: El tema de la asistencia, ¡es fundamental!... (murmullo general de aprobación) ¡Fundamental! Y además yo creo que es algo que [sucede] prácticamente en todos los coros no profesionales, los que no están cobrando... (D-20).

S: Y el tema que casi siempre están los mismos [en el ensayo] y esos mismos pues... se cansan al final de...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo D: 20 y S: 15).

Las causas de la ausencia de algunos miembros, aunque sean justificadas, no reconfortan al resto de compañeros que ostentan una mayor capacidad de compromiso, y que ven incrementada de esta manera, su responsabilidad frente al coro.

“S: Lo que pasa es que este año tenemos un ensayo de sábado cada quince días, de tres horas, hemos ampliado las horas de ensayo y eso duele muchas veces. Te cuesta venir. A mí me cuesta y lo digo, aunque vengo bastante... Por ejemplo, he tenido dos semanas aquí atrás, que no he venido porque he estado enferma, pero tampoco tenía ganas de venir. O sea, estaba un poco saturada, podríamos decir. Y eso yo es algo que mejoraría. También volvemos a lo mismo, hemos mejorado en cortesía, pero podría ser mejor.

S: Si es trabajo o enfermedades se entiende, y no pasa nada. Lo malo es cuando te enteras de que han ido a la espicha de no sé qué, o que han salido y no les apetecía... y cosas así.

L: No, pero aunque sea por trabajo, a mí me sigue un poco fastidiando: ‘No, es que trabajaba...’ Ya, pero si tienes que trabajar, hay que ser un poco maduro que si no puedes venir, pues oye... se hacen ensayos... Por ejemplo los ensayos del sábado son para la gente que está fuera, en teoría, ¿no?, para poder conjuntarlo todos y hay sábados que yo sé de gente que está en León, porque han venido y me lo han contado, y no van al ensayo el sábado” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos S: 6, 8 y L: 18).

La desviación del compromiso inicial conlleva las consabidas consecuencias, pero la imposición las medidas de disciplina, no son fáciles de aplicar, como los propios cantores explican:

“D: Yo es que ya me lo tomo... ¡Ufff!, quiero decir... Yo... a mí me tocó mucho en su día, pero ya ha llegado un punto en que lo aceptas, yo ahora lo acepto sin más. Claro, entiendo que la gente debe asistir si queremos que el coro esté bien, pero también entiendo que aquí nadie está cobrando, entonces... no puedes obligar a nadie. Es así de... de triste, no triste tampoco, pero en fin... es así. Simplemente. Tú tampoco puedes...

D: Entiendo que no se puede obligar a nadie a venir a los ensayos. Otra cosa es que el director en su momento diga: tú no has venido a ensayar, no cantas en este concierto. Ahí tendría todo el derecho a hacer eso, pero obligar a la gente... yo no sé hasta qué punto...

D: No, no, no. Jamás. Jamás se ha hecho. Amenaza todos los años a principio de curso, con el tema de hacerlo, pero ¡bah!... Es algo que yo le he dicho muchas veces: si amenazas, cumple, porque si no la gente...

S: A mí me consta que a algunas personas en particular sí que se lo ha dicho, pero luego ha dado igual.

D: Claro, es que es lo de siempre: ¡hasta qué punto se puede obligar a la gente o hasta qué punto...! Es que ésta... ésta conversación la he tenido ya tantas veces con tantas personas que... Y yo creo que nunca hemos llegado a una solución.

D: Claro, ahí es que ya entra la persona. A la hora de la verdad el que va al ensayo va porque quiere ir al ensayo y porque elige ir al ensayo” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos D: 26, 28, 20, 30 y S: 9).

- **Comportamiento.**

Además de la falta de asistencia de algunos compañeros, se pone de relieve otros aspectos que los cantores ven como negativos o a mejorar, como determinadas actitudes:

“S: Sí, pero luego vas a los ensayos y te encuentras con que Marianito y Marianita no dejan de hablar y no dejan ensayar bien; y eso de que van porque quieren...”

D: Bueno, pero... Van porque quieren, otra cosa es que luego tengan sus motivaciones, porque igual van porque se lo pasan muy bien, que vale que no sea la meta principal de estar en un coro, pero claro que puede haber mucha gente que vaya porque se lo va a pasar bien, porque va con su amigo, porque va con su amiga... y sabe que va a pasar una hora y media... con chistes... y además, cantan.

S: Bueno, si además cantan...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos S: 10, 11 y D: 31).

## **2.5. Aportación de la actividad coral a los cantores.**

Nos hemos preguntado sobre cuáles son los diferentes aspectos de la actividad coral que logran mantener a sus componentes en ella durante largos periodos de tiempo, aunque somos conscientes de que son muchos los factores que confluyen, hemos indagado al respecto, solicitando la opinión de los participantes.

### **2.5.1. Nivel de satisfacción.**

Solicitamos información sobre el grado de satisfacción que obtienen los componentes por su participación en el canto coral; es la recompensa al esfuerzo y a su

dedicación: la interpretación y el aprendizaje musical, así como los momentos vividos con sus compañeros.

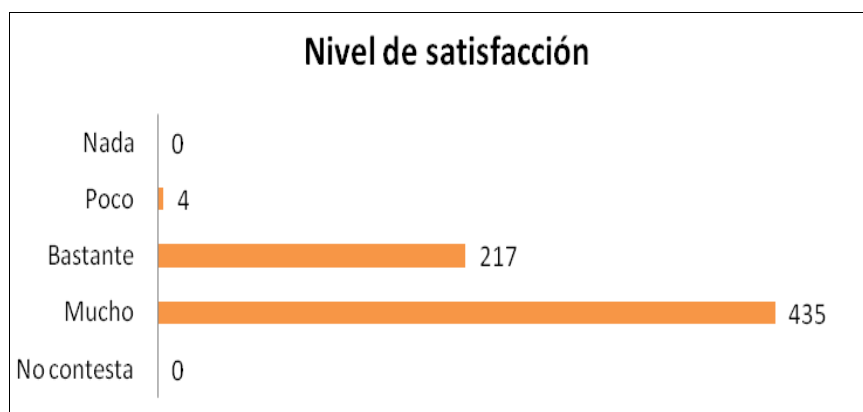


Fig. 29. Nivel de satisfacción obtenido (Elaboración propia).

Es de subrayar que, al igual que en la anterior variable, todos los encuestados han contestado a esta pregunta y al margen del porcentaje del 0.6% que se siente poco satisfecho, la mayoría de los cantores (el 66.3%) muestran la gran satisfacción que obtienen perteneciendo a un coro. El 33% manifiestan estar bastante satisfechos. No hay ningún componente que no se sienta gratificado de alguna manera.

La mayor parte de los comentarios registrados en los cuestionarios, que son muy numerosos, recogen de forma espontánea y viva la gran satisfacción que sienten al pertenecer a un grupo coral, señalada como una de las mejores experiencias de su vida. A continuación reseñamos alguno de estos comentarios que, aunque básicamente expresan la misma idea positiva al respecto, apuntan matices que revelan alguno de los aspectos que más les gratifica y que son tanto de índole musical como personal.

- **Satisfacción por el canto.**

En primer lugar, lo que más satisface a los componentes es precisamente el hecho de cantar y el contacto que proporciona con la música.

“En mi caso, pertenecer a una coral es muy importante para mí, porque ahí es donde hago lo que más me gusta, que es cantar. Es una de las actividades que más me satisface y me ayuda a evadirme de los problemas. A su vez, poder disponer de corales como ésta es un privilegio ya que enriquece la música actual y defiende el buen canto” (Documento: comentarios 1, sección 9, párrafo 197).

“M: El coro no ha sido sólo formación musical, sino que es que es mi vida, claro, es la droga de casi todos, la verdad que sí. Y somos de los mayores, hay gente más mayor aún, pero creo que con pensamiento de prolongarlo en el tiempo hasta que... porque responsabilidades, bueno, vamos teniendo ya..., pero aún así seguimos aquí” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo M: 5).

- **Relaciones personales.**

Otro gran atractivo que presenta para los componentes, son las relaciones personales y sociales que se fomentan en el seno de los coros. Es más, son varios los comentarios que hacen referencia al sentir el coro como una familia.

“Me ha dado muy buenos ratos, por la música en sí y por la relación con mis compañeros. La unión en un coro hace unos amigos muy especiales. Para mí es muy positivo” (Documento: comentarios 1, sección 12, párrafo 139).

“En la Coral no sólo puedo desarrollar una afición musical, sino que también he encontrado un magnífico grupo de personas, que acogen sin condiciones y te hacen sentir que formas parte de una gran familia” (Documento: comentarios 2, sección 15, párrafo 135).

Dentro de los coros, los componentes cada vez se sienten más integrados y encuentran buenos amigos:

F: Bueno, a nivel personal...cada vez me llevo mejor con la gente.

L: Bueno, pues yo ya conocía a dos chicas del coro pero ahora me llevo muy bien con mucha gente, formamos un grupo majo.

M: Pues mi vida ha sido el coro, pero de siempre, desde siempre. Mi vida social siempre ha sido el coro. Bueno, tengo de los que han dejado el coro que también siguen en contacto y mis mejores amigos los tengo aquí. Tengo mi carrera universitaria también ¿no? pero un vínculo realmente...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafos F: 8; L: 18 y M: 7 y 8).

Después de los conciertos o durante los trayectos hacia los encuentros corales, los componentes encuentran un momento de relajación que facilita el mutuo conocimiento y la convivencia que fortalecerá las relaciones personales:

“S: Y yo creo que el viaje a Villamanín que hicimos para montar una misa, nos vino muy bien muy bien a todos en muchos sentidos, porque se hizo... era mucho más distendido, era un viaje... pero sin concierto, sin concurso y..., pues no sé, me gustó. La verdad es que fue una experiencia muy positiva... y a nivel coral” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo S: 4).

También nos hacen saber cómo en ocasiones los componentes encuentran en la práctica del canto colectivo, un equilibrio saludable y terapéutico:

“Sólo decir que cantar es salud, tanto física como mental. Actualmente no concibo la vida sin cantar” (Documento: Comentarios 1, sección 7, párrafo 82).

“Experiencia positiva. Grandes aportes personales (compañerismo, familiaridad, amistad y diversión, muy lúdico en general). Favorece la memoria, potencia cierta disciplina y hábitos” (Documento: Comentarios 1, sección 7, párrafo 80).

En general, es una actividad que representa un paréntesis gratificante en la vida cotidiana de los cantores y que requiere comparativamente poco esfuerzo físico o económico:

“M: Sí. Hombre es un esfuerzo pero, los que hacemos el esfuerzo..., para nosotros es terapia, al menos para mí es una terapia. Desconectar del trabajo, de la rutina y... (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo M: 6).

Sin duda, la confluencia de todas estas circunstancias, amistad, diversión, experiencias nuevas, aprendizaje, etc. consigue que la actividad coral seduzca a sus componentes:

“L: Sí, la gente te acoge bien. Aunque no hables mucho con la gente, en las cenas, dices cualquier cosa y está muy bien. No sé, se está muy a gusto y como para M, es una droga cantar, es necesario” (Grupo de Debate I, diciembre 2008, párrafo L-04).

### 2.5.2. Influencia de la actividad coral sobre los gustos musicales.

El contacto con la música coral implica un gusto previo y concreto por la música; pretendemos conocer también si los cantores han sentido la influencia de su actividad coral, adquiriendo o modificando sus gustos musicales.

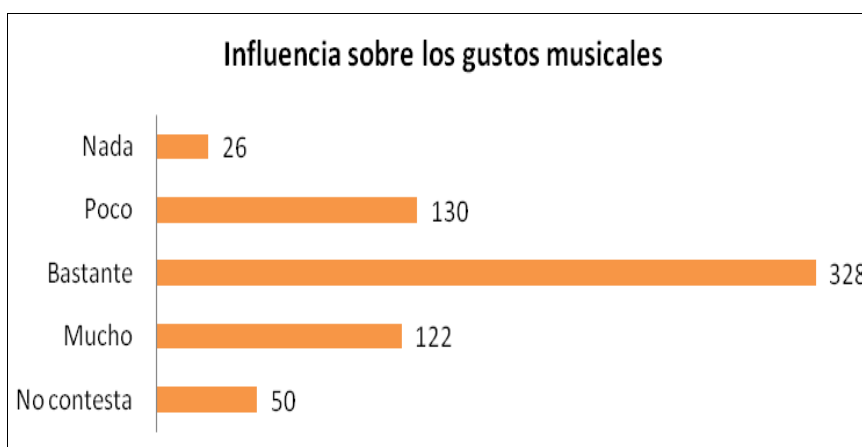


Fig. 30. Influencia de la actividad coral en los gustos musicales de sus miembros (Elaboración propia).

A la luz de las respuestas consignadas en los cuestionarios, es palpable la gran influencia que el coro ejerce sobre los gustos musicales de los cantores, integrando géneros y estilos que a veces por la edad o circunstancias podrían estar alejadas de sus preferencias; la práctica del canto da la oportunidad de conocer obras nuevas, que incluso les hubiera resultado difícil descubrir por sí mismos y lo que es más importante, poder interpretarlas, sentirlas y comprenderlas. Así pues, el 50% contesta que reciben bastante influencia de su actividad coral, el 18.5% mucha influencia, lo que suma una amplia mayoría. El 19.8% considera que le ha modificado poco en sus gustos y nada para el 3.9%. En este punto nos inclinamos a pensar que se trata de componentes que por sus conocimientos musicales o por sus aficiones previas, ya conocían y apreciaban la música coral por una parte o que por otra parte, sus preferencias no se han modificado con la experiencia coral. No contesta el 7.6%.

### 2.5.3. Influencia sobre los estudios musicales.

Consideramos importante conocer si el hecho de pertenecer a un coro puede influir en la formación musical de sus componentes, incentivando su comienzo o de alguna manera impulsan su continuidad, con independencia del ámbito y nivel educativo.

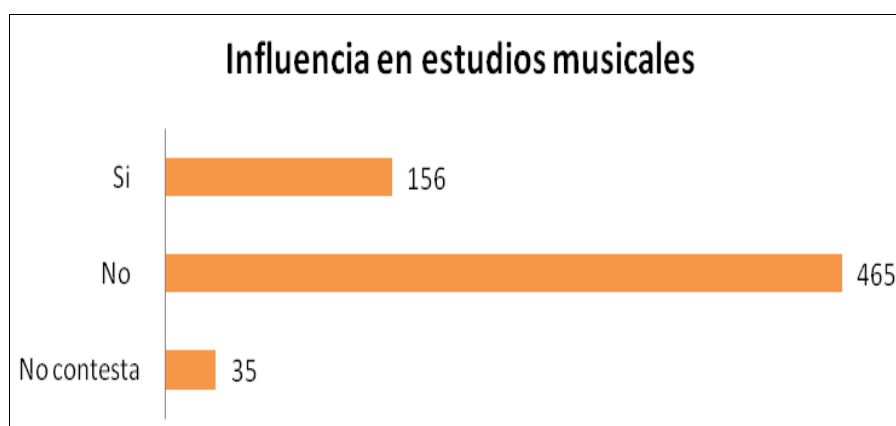


Fig. 31. Influencia en los estudios musicales (Elaboración propia).

Analizados los datos obtenidos, éstos reflejan que un 24% de los cantores se sienten estimulados por la actividad coral para realizar estudios musicales, de nivel inicial para la mayoría de los componentes que carecen de conocimientos básicos de

lenguaje musical o en menor medida a continuar los estudios interrumpidos. Estos componentes perciben que la práctica coral les impulsa a asumir una mayor exigencia, lo que podemos considerar que supone una influencia muy positiva en ellos:

“Es una experiencia muy gratificante, que te ayuda a crecer como persona y sobre todo a superarte cada día en el mundo de la música” (Documento: Comentarios 1, sección 15, párrafo 137).

Encontramos entre los comentarios alguna referencia a la profesionalización, que se enuncia como un sueño, pero que en ocasiones se convierte en un serio proyecto. En las filas de muchos coros –también de los leoneses–, muchos cantantes han encontrado su vocación y han dado el salto hacia el estudio y la profesionalización.

“Me gustaría dedicarme a cantar en un coro de forma profesional hoy es un sueño. Mañana... nadie sabe. PD. Coro Ángel Barja profesional ya!!” (Documento: comentarios 1, sección 4, párrafo 57).

Por el contrario, una gran mayoría de los encuestados (el 71%) manifiesta que no siente la necesidad de afrontar nuevos retos musicales. Debemos tener en cuenta factores ya analizados que convergen en los cantores y que obstaculizan la iniciativa de este aprendizaje, como es la edad de los cantores, obligaciones laborales y familiares, falta de tiempo o porqué no, de interés. No contesta el 5% de los encuestados.

## **2.6. Influencia de las agrupaciones corales sobre su entorno.**

En este apartado tomamos en consideración la opinión que los cantores tienen sobre la influencia que las agrupaciones corales y ellos mismos como miembros de estas formaciones ejercen sobre su entorno, en primer lugar, así como las personas y las actividades sobre las que consideran que ejercen tal influencia.

### **2.6.1. Influencia ejercida sobre su entorno.**

Los coristas son conscientes de la influencia que ellos y su pertenencia al coro ejercen sobre su entorno. Los datos recogidos nos muestran que el 11.5% considera esa influencia como “mucha” y “bastante” en un 46.9%, lo que implica una amplia mayoría de los encuestados. En menor medida, el 32.1%, piensa que influyen “poco” o “nada”



para el 6.4%. El 2.8% no contesta a la pregunta. Estos datos están en directa relación con los obtenidos en la siguiente variable, en la que se solicita que determinen sobre qué personas de su entorno consideran que ejercen esta influencia. Hemos considerado como más probable la influencia ejercida sobre personas de su entorno familiar, social y laboral, dejando abierta la respuesta, pues consideramos que en muchos casos se puede ejercer esa influencia al mismo tiempo en diversos ámbitos. Pretendemos formarnos una idea alrededor del ascendente que despliega una actividad positiva y satisfactoria como ésta a su alrededor, como una onda que expande su acción.

- **Personas sobre las que ejerce su influencia.**

Preguntados sobre aquellas personas o ámbitos en los que consideran que ejercen su influencia, la mayoría opina que es en el ambiente familiar donde adquiere mayor importancia su ascendente, seguido de la proyección efectuada sobre los amigos y en segundo término sobre los compañeros de trabajo que se sitúan a mucha distancia de las anteriores respuestas.

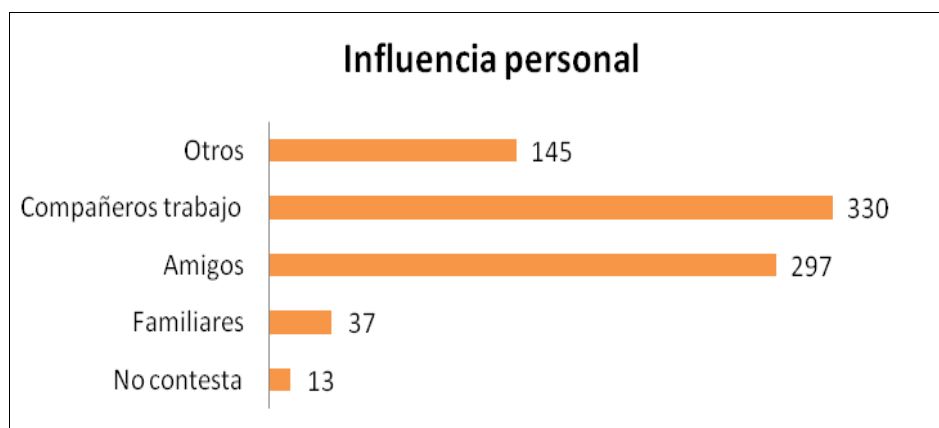


Fig. 32. Personas sobre las que se ejercen influencia (Elaboración propia).

Si comparamos la influencia que consideran ejercer sobre otras personas con aquella que a su vez se supone que ejercieron sobre ellos, vemos una gran similitud, pues en ambas variables son los amigos y familiares las respuestas mayoritarias, aunque se ha invertido su importancia, superando aquí el ámbito familiar al de la amistad.

“La pertenencia a esta Coral me ha ayudado personalmente a seguir en mi afición a la música activa, y me enorgullece que mi hijo pertenezca a la misma, en la

cuerda de los bajos desde que tenía 17 años y lleva 8 años” (Documento: comentarios 1, sección 13, párrafo 102).

Es mínima la influencia que suponen alcanzar en otros ámbitos. Debemos señalar que un amplio porcentaje, el 22.1% no ha contestado a la pregunta.

### 2.6.2. Actividades sobre las que se ejerce influencia.

Una vez conocido el ámbito personal sobre el que los cantores consideran que ejercen su influencia, de la misma manera hemos querido constatar aquellos aspectos o actividades sobre las que se concreta dicha influencia, ofreciendo una serie de posibilidades a fin de concretar y canalizar sus respuestas.

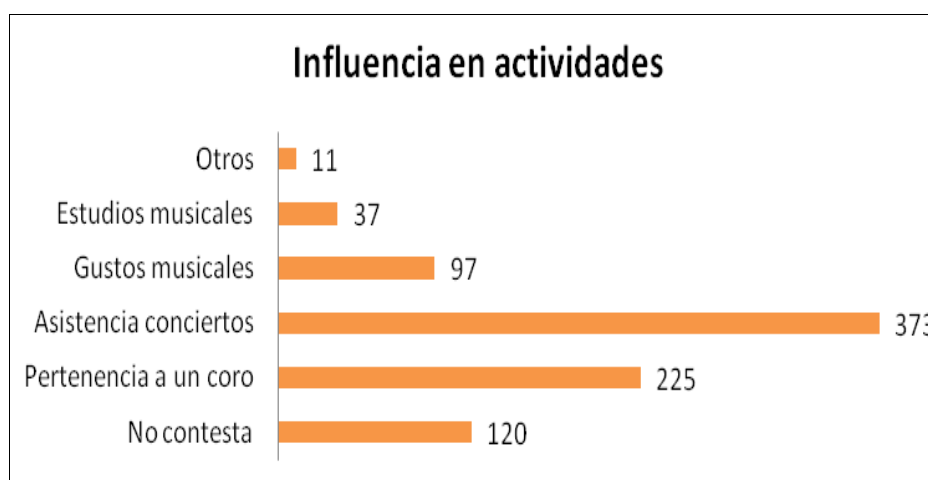


Fig. 33. Actividades sobre las que atribuyen su influencia (Elaboración propia).

Visto el ámbito personal de influencia, los componentes consideran que la mayor proyección de su afición se manifiesta en la asistencia a conciertos. De hecho es fácil comprobar que parte del público que asiste a los conciertos corales, está compuesto por familiares y amigos de los cantores. Aún así, con el tiempo la atención de estas personas se amplía a las actuaciones de otras agrupaciones, escuchando y comparando diferentes aspectos entre grupos corales, lo que dilata el horizonte de sus gustos musicales. Seguidamente destacamos el amplio número de miembros que manifiesta haber impulsado a personas de su entorno personal o social a que participen de su afición de forma activa y se incorporen al coro. El influjo ejercido por los coralistas en los gustos o estudios musicales, se presenta como menor con relación a los anteriores

supuestos. En ocasiones esta influencia impulsa al componente que, a su vez involucra a otras personas a conquistar otros proyectos musicales. Así nos lo expresa un componente:

“Mi experiencia en esta Coral me ha motivado a formar un grupo en canción popular Berciana de Bodega. Con las experiencias de haber grabado dos CD y próximamente un tercero. Un abrazo de un amante de la música” (Documento: Comentarios 2, sección 2, párrafo 8).

No contesta el 18.2% de los encuestados.

## 2.7. Relaciones y valoración exterior.

Hemos querido conocer la percepción que tienen los cantores sobre la valoración que de su actividad coral y de su agrupación tienen en su entorno, bien sea a través del reconocimiento que el público, sus conciudadanos, hace de su labor, o a través del refuerzo que significa la ayuda de las propias Instituciones locales.

### 2.7.1. Apoyo recibido de las Instituciones Locales.

Nadie mejor que los propios componentes de las agrupaciones corales conoce la medida del apoyo que las Instituciones locales ofrecen a estas formaciones. Esta ayuda se percibe como un reconocimiento a su labor artística y a su dedicación, pues ejercen una acción formativa y cultural directa sobre la población en la que radican.

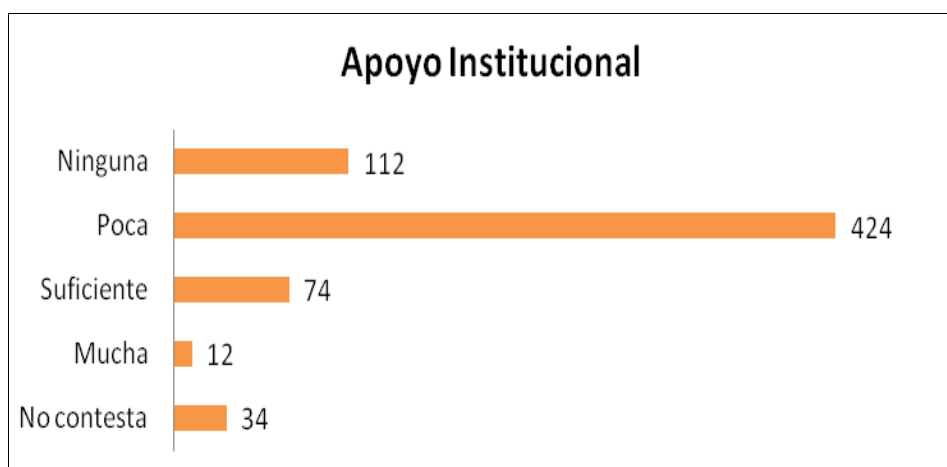


Fig. 34. Sobre el apoyo que reciben de las Instituciones (Elaboración propia).

De las respuestas dadas con relación al apoyo recibido procedente de las Instituciones Públicas, existe un sentimiento generalizado y negativo entre los miembros de las agrupaciones corales. Podemos advertir que más de la mitad de los cantores, el 64.6% estiman que el apoyo institucional es poco; incluso inexistente para el 17%. Así se expresan los componentes, que muestran su pesimismo y desánimo frente a la carencia de medios que sufren:

“Lamentablemente el esfuerzo realizado, sólo tiene como premio la satisfacción personal puesto que las instituciones no valoran nuestro esfuerzo, ni lo que podemos ofrecer a los demás (...); ignoran a las corales, (...), escasamente se ocupan de ellas (...). En León contamos simplemente con el apoyo de Diputación a través del Instituto Leonés de Cultura (...) Ensayamos y cantamos por pura vocación” (Documento, comentarios 1, sección, 3 párrafo 27).

“Simplemente desearía que los organismos públicos apoyaran más la música coral, ya que cada vez son menos las ayudas y conciertos que ofrecen a las corales existentes” (Documento: comentarios 1, sección 9, párrafo 101).

Como vemos, los cantores hacen referencia a las ayudas que los organismos proporcionan directamente en forma de subvenciones o indirectamente través de la organización de conciertos corales y que consideran insuficientes en la actualidad. El considerable aumento de agrupaciones corales unido el descenso que sufren en los presupuestos económicos de las Instituciones estas partidas en los últimos tiempos, hace que resulten a todas luces insuficientes, circunstancia de la que se resienten los coros.

“Todo sería distinto para nuestra Coral, si las instituciones se implicaran un poco más” (Documento: comentarios 2, sección 8, párrafo 56).

Los comentarios hacen referencia a todos los ámbitos institucionales en general:

“No coopera ningún organismo público (Ayuntamiento, Diputación, Comunidad, etc.) en ayuda para conciertos, cursos o cooperación con otros coros” (Documento: comentarios 2, sección 12, párrafo 144).

“Se necesita más apoyo económico por parte de las administraciones para poder tener más intercambios entre coros” (Documento: comentarios 1, sección 2, párrafo 13).

“Creo que dentro de esta Comunidad no está suficientemente apoyado por parte de las Instituciones” (Documento: comentarios 2, sección 12, párrafo 135).

“Creo que deberían existir más conciertos promovidos desde la Junta y Diputación, así como la subvención de los mismos y tanto dentro de la provincia

como fuera de ella, y sobre todo una promoción de todos los coros a todos los niveles” (Documentos: comentarios 2, sección 19, párrafo 80).

Sin embargo, para el 11.2% la ayuda es suficiente e incluso mucha para el 1.8%, aunque no hemos encontrado ningún comentario en este sentido que nos ilustre esta opinión. No contesta a la pregunta el 5.1%.

### 2.7.2. Valoración del coro en su ciudad.

Aunque ciertamente la actividad desarrollada por los coros es muy diferente entre sí, hemos considerado importante conocer la opinión sobre la valoración que hacen del coro en su ciudad, de la imagen que creen proyectar en la vida cultural de una población determinada.

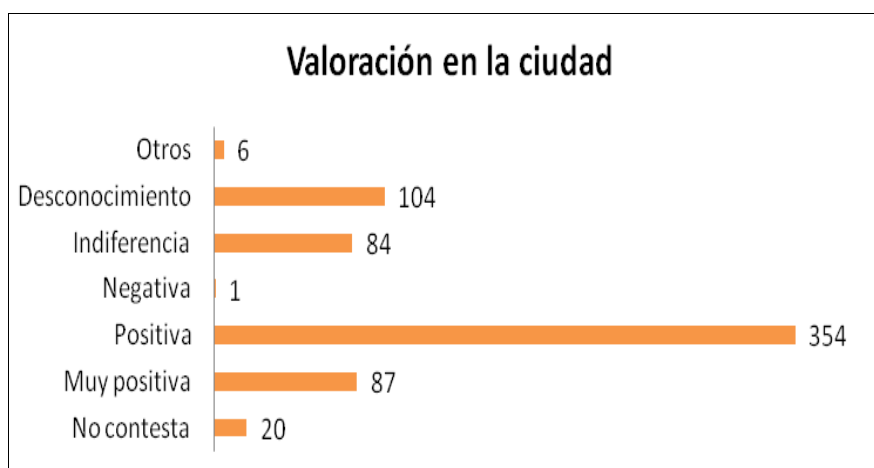


Fig. 35. Opinión sobre la valoración del coro en su Ciudad (Elaboración propia).

Al contrario que en la anterior variable, aprecian como positiva o muy positiva la valoración de la que son objeto en su ciudad; el 53.9% como positiva y el 13.2% como muy positiva. Se sienten muy apoyados por la población cercana a ellos, aunque también es elevada la opinión, el 12.8%, que recoge la presencia de indiferencia, mientras que el 15.8%, opina que son desconocidos. El 0.9% responde “otros” y el 3% no contesta. Gran parte de los coros que hemos analizado y cuyos componentes han colaborado con los cuestionarios, tienen poca actividad coral y muy poca proyección artística, lo que concuerda perfectamente con los datos recogidos en los cuestionarios. Incluso cantores que forman parte de los coros con mayor reconocimiento, son

conscientes de la escasa repercusión y presencia que tiene la música coral en la prensa local y se sienten ignorados:

“M: Pues por supuesto, por los medios de comunicación y aquí nosotros nos... Pues la reseña es chiquitina y porque lo decimos nosotros o J. L., que también es verdad que nos apoya un montón. Entonces... bueno. Y no es cuestión de publicidad, ni de famoseo, es cuestión de que si se puede poner un poquito más de cultura y que la gente se vaya acercando, acercando y acercando, pero la verdad que no hay mucho...” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo M: 23).

### 2.7.3. Valoración del coro en la provincia.

Como una prolongación de la anterior cuestión, hemos indagado sobre cómo se sienten valorados en el ámbito provincial.

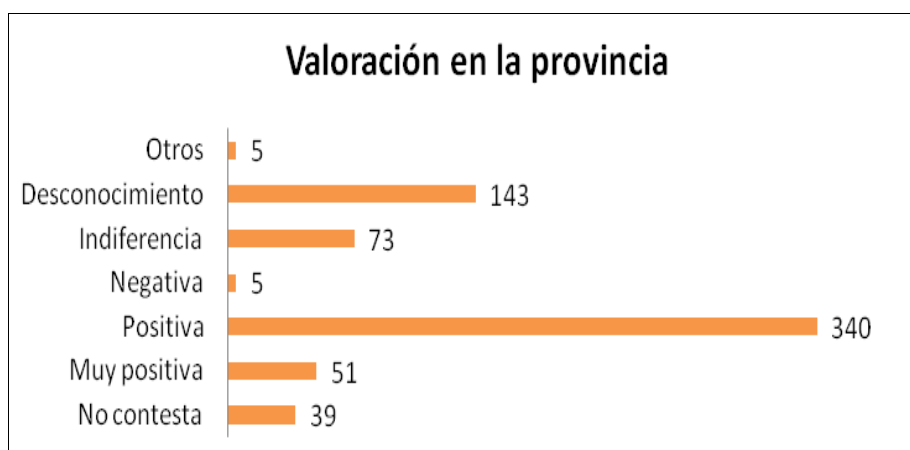


Fig. 36. Opinión sobre la valoración del coro en la Provincia (Elaboración propia).

Las respuestas dadas por los componentes apuntan a que sienten un menor reconocimiento en la provincia comparándolo con el percibido en su localidad, pues las respuestas positivas descienden en general; aun así el 51.8% considera que es positiva la valoración provincial y para el 7.7% es muy positiva. Con respecto a la valoración negativa, ésta aumenta en general respecto a la valoración en la ciudad; se recoge el 21.7% que considera que son desconocidos en la provincia y para el 11.1% se les trata con indiferencia. El 0.7% tiene otras valoraciones y no contesta el 5.9%. A pesar de que, como hemos visto, la mayoría considera que son bien reconocidos, los comentarios realizados muestran básicamente opiniones que reflejan cierto desánimo:

“El conocimiento que se tiene del coro tanto provincial como dentro de la ciudad pertenece a coristas de otros coros. Hay poca valoración coral a nivel general” (Documento: comentarios 1, sección 4, párrafo 43).

Sin embargo, la mayor parte de los coristas otorgan gran importancia al reconocimiento del público, que con su aplauso les motiva y empuja a continuar cantando.

“S: Y luego para señalar conciertos... Los tres conciertos que dimos de Navidad, el primer concierto que dimos, vinieron unas personas que se quedaron a la salida a hablar con nosotros y dijeron que les había encantado, que era maravilloso y que el domingo, que cantábamos en el pueblo de al lado, que iban a ir a vernos. Y dicho y hecho. Y verlos allí, que vinieron y volvieron a saludarnos, pues... Fue un reconocimiento... A mí personalmente me gustó” (Grupo de Debate I, marzo 2009, párrafo S: 4).

## **2.8. Sobre el director coral.**

Mediante los cuestionarios hemos querido recabar los datos de los componentes y la visión que tienen sobre la actividad coral, sin hacer mención expresa y personalizada de los directores corales. A pesar de ello, algunos cantores nos han ofrecido, de forma espontánea, su opinión sobre este aspecto. De sus comentarios se desprende el respeto y el agradecimiento que sienten hacia la figura del director y a su labor educativa, destacando sus cualidades personales y de carácter, como la paciencia y dedicación:

“Creo que el Director D... es muy bueno y tiene mucha paciencia” (Documento: comentarios 1, sección 8, párrafo 90).

“Mi experiencia la considero muy positiva. Me he reencontrado con la música después de cincuenta años. Es demasiado de tiempo, y por eso no he podido avanzar, aunque lo estoy intentando. Estoy muy agradecido a los directores que he tenido, al coro en conjunto y a todos los miembros en particular, sobre todo al Presi” (Documento: comentarios 1, sección 12, párrafo 96).

También son conscientes de la importancia que tiene para la buena marcha del coro la función del director y su capacidad técnica, musical y educativa:

“Creo que tenemos una muy buena directora que sabe llevar al grupo, y eso es muy importante para el buen funcionamiento del coro” (Documento: comentarios 2, sección 8, párrafo 58).

“Puedo decir que estoy encantada de pertenecer al coro Santa Bárbara que aprendo mucho y todo gracias a la profesora que tenemos que es un cielo y que tiene mucha paciencia con nosotros, y nada que seguiré perteneciendo al coro mientras pueda por que una vez más digo que estoy encantada y me pesa no haber empezado antes” (Documento: comentarios 2, sección 15, párrafo 131).

Incluso se ha consignado un hermoso recuerdo hacia el compositor y director Ángel Barja y a la influencia que su figura y conocimientos ha tenido, formándose una cadena de transmisión musical:

“Una de las mayores satisfacciones que he tenido en esta vida, ha sido la de haber convivido con Ángel Barja durante todos los años que él permaneció en León y haber aprendido un poco de lo mucho que él sabía y hoy poder seguir transmitiéndoselo a todas las personas de buena voluntad, a las cuales dirijo y convivo y me demuestran que lo saben asimilar, aún con alguna dificultad, pero me doy por satisfecho” (Documento: comentarios 2, sección 16, párrafo 145).

## **SÍNTESIS.**

Aunque somos conscientes de que el mundo coral es una realidad compleja por la diversidad de los coros y de sus componentes, a través de los datos recogidos del cuestionario, hemos obtenido una valiosa información sobre el sentir de los cantores, su identidad, antecedentes y hemos recabando su opinión sobre diversos aspectos de la actividad coral. Los comentarios introducidos por los encuestados han sido de gran ayuda, completando y aclarando sus respuestas, describiendo un vivo retrato de la situación.

Las Corales Leonesas están formadas por cantores procedentes en general de la propia provincia, apreciándose una preponderante participación del género femenino (dos tercios), en su mayoría superan los cincuenta años de edad, con una fuerte incidencia de personas que oscilan entre los sesenta y los ochenta años. Podemos afirmar por tanto que los coros leoneses sufren un importante envejecimiento, con las consecuencias que de este factor se derivan, tanto a nivel de renovación de voces y por tanto de prolongación vital del propio coro, como en el ámbito puramente musical, pues conlleva que un sector de estos cantores tenga, supuestamente, mayor dificultad en el aprendizaje de las obras y una lógica pérdida de las cualidades auditivas y vocales.



En cuanto al perfil cultural y laboral de los cantores, la gran mayoría ha cursado únicamente estudios generales básicos, o estudios medios. Observamos que gran parte de los componentes están jubilados o tienen ocupaciones con horarios estables, lo que les permite participar en la actividad coral.

Respecto a su formación musical, la mayor parte de los cantores carece de estudios musicales y de cualquier otra experiencia musical, incluida la pertenencia a un coro infantil, que no sea la propia actividad coral, aunque son muy aficionados a la música. De ésta manera constatamos que los coros posibilitan la formación y la práctica musical a aquellas personas que de otra manera no tendrían la posibilidad de hacerlo.

Con frecuencia son los amigos y familiares quienes les ayudan o empujan a ingresar en un coro, en el que una gran parte va a permanecer durante largos periodos de tiempo –incluso décadas–, manifestando una gran fidelidad a la agrupación, pues los coristas que pertenecen a más de un coro constituyen un porcentaje menor.

Sobre los aspectos propios de la actividad coral, prácticamente la totalidad de los cantores considera muy variado el repertorio musical que prepara su coro, aunque difieren en la consideración de la dificultad del mismo, seguramente en la medida de sus conocimientos y experiencia musical e igualmente divididos se muestran ante la posibilidad de ampliar el repertorio. Muestran una gran variedad en la preferencia de las obras interpretadas y en los compositores, aunque hemos confirmado que sienten predilección por los compositores leoneses, fundamentalmente por Ángel Barja, y por compositores clásicos como Mozart, Victoria o Bach.

La mayoría opina que no cuentan con los recursos necesarios aunque es importante el porcentaje que considera que, en general, son suficientes tanto las actuaciones como los ensayos para su preparación y que poseen un lugar adecuado para realizarlos,

Los cantores contribuyen en la medida de sus posibilidades a la actividad coral aunque son conscientes de que deben mejorar diversos aspectos que facilitarían en gran medida su tarea en el coro, así como los resultados obtenidos, de los que desatan fundamentalmente la técnica vocal, el aprendizaje del lenguaje musical, así como otros

aspectos funcionales derivados del compromiso adquirido por los cantores, como la asistencia, puntualidad y comportamiento adecuado durante los ensayos.

En sentido contrario, los cantores obtienen una gran satisfacción derivada de su pertenencia al coro, tanto a nivel musical, como personal y social. A través de esta experiencia, han ampliado sus gustos musicales, aunque no ha incidido a penas en los estudios musicales, pues a pesar de considerarlos necesarios o beneficiosos, tan solo una pequeña parte ha sentido el impulso de iniciar o continuar sus estudios.

Son conscientes de la influencia que ejercen en su entorno, tanto sobre las personas de su familia, amigos y compañeros de trabajo, a los que sirven de estímulo para asistir a los conciertos y promueven su ingreso en el coro. Por otro lado consideran insuficiente el apoyo institucional aunque se consideran bien valorados tanto en la ciudad como en la provincial.

## CAPÍTULO VIII

---

### **LAS AGRUPACIONES CORALES INFANTILES Y JUVENILES EN LEÓN.**



# **CAPÍTULO VIII. LAS AGRUPACIONES CORALES INFANTILES Y JUVENILES EN LEÓN.**

## **INTRODUCCIÓN.**

Una vez que hemos descrito las Agrupaciones Corales no profesionales más significativas de la provincia leonesa y su trayectoria artística (haciendo especial referencia a su composición, actividad y formación desarrollada en su seno, así como a otros aspectos fundamentales de la misma), consideramos de gran importancia conocer el ámbito coral infantil y juvenil. Hemos visto que pese a la afición que existe al canto en la provincia, los coros leoneses adultos adolecen del mismo problema que en gran parte de la geografía española: su progresivo envejecimiento; lo que nos hace mirar con esperanza hacia las generaciones más jóvenes. La incorporación de nuevos componentes que posean una voz educada y que canten con sensibilidad musical. Es un deseo para todos los coros aficionados.

La investigación sobre el ámbito coral leonés estaría incompleta si no nos acercáramos a la actividad coral que se produce en la etapa infantil y juvenil. Esta edad constituye el momento idóneo para unir los conocimientos musicales adquiridos en la enseñanza obligatoria –Primaria y Secundaria– e iniciarse en la educación vocal y su

práctica. La actividad coral comprende en sí misma una formación en valores personales, éticos, sociales y culturales que le otorga un lugar importante en el desarrollo integral de los más jóvenes. El niño que canta y disfruta en el coro con sus compañeros, es probable que si tiene la oportunidad, vuelva a cantar cuando sea adulto, con la gran ventaja de poseer conocimiento y experiencia.

En la ciudad de León se ha creado una red de coros infantiles que nace y se desarrolla en los centros educativos, que progresivamente se han incorporado a este entramado hasta alcanzar prácticamente a su totalidad. La actividad coral se presenta como una actividad extraescolar para los alumnos de Enseñanza Primaria, en cuya organización colaboran los colegios y el Ayuntamiento de León a través de la Escuela Municipal de Música. El objetivo primordial de este proyecto pedagógico es la formación musical y coral de los cantores, que integra una formación en valores personales y sociales, al tiempo que ofrece una experiencia lúdica y divertida para los niños. También subyace la preocupación por proporcionar un camino que, canalizados a través de los coros juveniles, conduzca a los cantores hacia el refuerzo y la renovación de los coros adultos.

En el presente capítulo describiremos el proyecto iniciado hace unas décadas en la ciudad de León, como un modelo de formación coral infantil que actualmente se encuentra consolidado y que tiene una fuerte presencia en el ámbito cultural de la provincia. Analizaremos su origen, organización, composición, etc., así como las opiniones que todos estos factores suscitan en los cantores.

## **1. LOS COROS INFANTILES.**

Adolfo Gutiérrez Viejo, preguntado en el año 1985 sobre la vida musical leonesa, se remitió a la idea expresada por Cerone sobre el escaso progreso de la música en España –al contrario que en otras partes de Europa– históricamente considerada como cosa de clérigos, dedicándose los nobles más a las armas que a la cultura. En cuanto a la posición musical privilegiada que ostentan otros países con respecto a la española, expresó la siguiente opinión:

“-En Alemania el abanico de interesados por la música es mucho más grande que en España, gracias a su educación primaria. En España, en cuanto a organización pedagógica de la música estamos en pañales. Si en Munich existían cuando yo llegué, dos teatros (nacional y municipal) en pleno funcionamiento, cinco orquestas e infinidad de grupos de cámara, no es el resultado repentino, sino el efecto de una política y una formación que empieza en la escuela elemental.

(...) - En España –dice– echo de menos que el planteamiento educacional no esté en manos de las primeras figuras de la música, ya que los que lo organizan son burócratas ajenos a la música” (Alonso, 1986: 23).

La educación musical es la base sobre la que se asienta la actividad artística musical y sin la que difícilmente podrá desarrollarse satisfactoriamente. Durante los últimos cincuenta años surgieron en León coros de niños o niñas en los colegios religiosos, vinculando su actividad a las festividades, las ceremonias litúrgicas del centro, las conmemoraciones académicas y los pequeños festivales. Alguno de ellos alcanzó gran popularidad y prestigio durante décadas, como la desaparecida Escolanía del Santuario de la Virgen del Camino (PP. Dominicos). Sin embargo, estos coros escolares que surgían de manera ocasional, han evolucionado considerablemente en las últimas tres décadas hasta que, actualmente, el canto coral se ha convertido en una formación que se ofrece como actividad extraescolar en la mayoría de los centros educativos. Los coros o aulas corales infantiles están bajo el auspicio del Ayuntamiento de León y hacen posible la participación cada año, de unos 700 niños aproximadamente, con edades comprendidas entre los 6 y 11 años y que son dirigidos por un grupo de jóvenes directores. La actividad realizada por los coros infantiles y sus directores, cuenta con el reconocimiento de la comunidad leonesa y ha sido fuente de inspiración en otras provincias.

### **1.1. El origen de las aulas corales infantiles.**

Para hablar del origen de las aulas corales infantiles leonesas vamos a remontarnos hasta el año 1956, donde otro proyecto surgía de la mano de Jesús César Silva Méndez, Este joven jesuita orensano, puso en marcha un proyecto educativo destinado a la formación de jóvenes sin recursos, procedentes de cualquier lugar de España. La Ciudad de los Muchachos –en palabras de su fundador– se creó con quince

chicos, el 15 de setiembre de 1956, como “un movimiento juvenil de redención y cambio con sentido cristiano. El cambio era un elemento fundamental de nuestra pedagogía. La idea era hacer un cambio de un mundo que no nos gustaba. Entonces proclamábamos que «Otro mundo es posible»<sup>76</sup>.

El proyecto incluía la creación de residencias, escuela de formación técnica profesional, escuelas de primaria, secundaria, bachillerato y talleres de Formación Profesional. En la década de los años sesenta, con la fuerte emigración que se produjo en Galicia comenzaron a llegar los primeros niños sin medios para estudiar. En Bemposta (Orense) se estableció una infraestructura de enseñanza gratuita a la que se incorporó la Escuela de Artes Circenses y en su seno, como medio de financiación, se creó el Circo de los Muchachos (espectáculo en el que participaban los propios alumnos –niños y niñas–), que desde entonces recorrió España, Europa y América hasta el año 2005, aunque en esta época había comenzado su decadencia<sup>77</sup>.

El modelo educativo de la Nación de los Muchachos que había nacido en Bemposta, fue exportado por su fundador a otros países, comenzando por Colombia. Fue el leonés D. Manuel Martín Martínez, colaborador muy cercano al Padre Silva, el encargado de implantar este nuevo programa, que vio la luz el año 1974, en Bogotá, con la misma filosofía educativa: proporcionar una educación reglada a niños con escasos medios económicos y una formación artística adicional; entre ellas, la música.

El proyecto ya en declive durante el año 2004<sup>78</sup>, fue desmoronándose paulatinamente<sup>79</sup> (Pavón, 2008) y tras el fallecimiento de su fundador, ocurrido en setiembre de 2011, llegó prácticamente a su fin (a pesar del esfuerzo realizado por un grupo de antiguos componentes para mantener esta original obra, pedagógica y social, de gran importancia en la España de aquella época).

---

<sup>76</sup> Gutiérrez (2009, 25 mayo).

<sup>77</sup> El diario (2013, 5 octubre).

<sup>78</sup> Malbar (2004, 5 diciembre).

<sup>79</sup> Pavón (2008, 19 mayo).



### **1.1.1. El coro de Cámara Ars Nova.**

En junio de 1981, un coro de niños de la Nación de los Muchachos salió de Bogotá con el proyecto de realizar una larga gira (de dos años inicialmente), por España y otros países. Cuando llegaron al centro de Bemposta, el Padre Silva les hizo saber sus verdaderas intenciones: no van a regresar a Colombia, sino que se integrarán en el proyecto educativo, concretamente en el espectáculo circense. El cambio ocasionó un gran desconcierto entre el grupo de treinta y dos niños y niñas; la mayoría no aceptó la propuesta y decidieron volver a Colombia. Sin embargo, doce niños eligieron quedarse a cantar en España al margen de la Ciudad de los Muchachos, de donde salieron precipitadamente para recalar –de la mano de D. Manuel Martín–, en la población leonesa de Hospital de Órbigo<sup>80</sup>. Es allí donde el grupo de voces iguales, ofrecieron sus primeros conciertos bajo el nombre de Coro de Cámara Ars Nova.

Tres meses más tarde y gracias a las gestiones que D. Manuel Martín realizó en León, su ciudad natal, los doce muchachos se trasladaron a una céntrica casa sacerdotal que el Obispado les cedió en la capital; allí vivieron becados, en régimen de comunidad y pudieron disfrutar de una excepcional biblioteca con importantes fondos musicales y fonoteca, como bien describen Suarez y Domínguez (2013: 293).

### **1.1.2. La Schola Cantorum Catedral de León.**

Un acuerdo con las autoridades catedralicias propició su integración en la primera Schola Cantorum Catedral de León, siendo D. Samuel Rubio Álvarez, canónigo y organista del templo, quien se convirtió en el primer director de la Schola, cargo que desempeñaría hasta 1987. Es allí donde el grupo comenzó su andadura musical, participando en los actos litúrgicos que se les requería y que con la ayuda inicial de la Caja de Ahorros de León, alcanzó una dimensión formativa, musical, cultural y humana para los niños leoneses que se integraron en ella.

---

<sup>80</sup> Variaciones, (2009, mayo).

A los jóvenes colombianos residentes se sumó un grupo externo de niños, todos ellos varones, que formaron parte de la Schola en régimen abierto. Posteriormente y una vez iniciado el proyecto educativo, se fueron incorporando niños cantores procedentes de las aulas corales infantiles.

(...) La labor de la Schola Cantorum se ha extendido gracias a la acogida y patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de León, alcanzando ya un lugar destacado en el ámbito de las estructuras musicales de nuestro medio. Se trata de las Aulas Corales que vienen desarrollando una tarea encomiable, para que el futuro de la formación musical y el gusto por la belleza y el arte de los más pequeños, (...) de estos coros se nutren las voces blancas de la Schola al seleccionar diez niños cada año, que acceden por concurso a una beca por sus cualidades musicales” (Rubio, 1986: 53).

A partir del curso 1985-1986 se unieron nuevos miembros, varios muchachos procedentes de la Escolanía de Nuestra Señora de Covadonga (Asturias), que no podían continuar en el seno de dicha escolanía y se integraron como voces graves de la Schola, enriqueciendo más al grupo. La Schola compatibilizó el compromiso adquirido con la catedral, con otras actuaciones que realizaban a través de tres agrupaciones diferentes: Ars Nova, coro de cámara de voces masculinas, el grupo de música andina “Kon-Kawa” y una pequeña orquesta de cámara denominada “Grupo Instrumental de la Schola Cantorum”. Sin embargo, la vinculación con el templo finalizó en el momento en que Samuel Rubio Álvarez, su hasta entonces director (1987) y canónigo de la catedral, dejó de ser el titular de la agrupación,<sup>81</sup> tomando el relevo uno de sus miembros residentes, D. Romualdo Barrera Garzón (Suarez y Domínguez, 2013). Con estas formaciones ofrecieron numerosos conciertos durante los doce años de existencia, por diferentes puntos del territorio nacional. En 1987, la Schola fue el único coro seleccionado para representar a España en la “XXCII Rassegna Internazionali di Cappella Musicali” que se celebró en el mes de abril en Loreto (Italia, 1987), junto con otros diecisiete coros de todo el mundo, entre ellos la Capilla Sixtina, dirigida por Bertolucci<sup>82</sup>; También estuvieron presentes en el I Festival “Coros del Mundo”, en El Escorial (Madrid, 1988) y el I “Encuentro Internacional de Música Polifónica” en Fátima (Portugal, 1992).

---

<sup>81</sup> Algorri, L. (1987, 27 octubre).

<sup>82</sup> Algorri, L. (1987, 15 marzo).

### **1.1.3. La formación en la Schola Cantorum.**

El grupo de muchachos colombianos estaba definitivamente asentado en León y había llegado el momento de organizar su vida y su formación de forma estable, compaginando actuaciones y estudio. En la residencia se estableció un horario regular, de lunes a viernes –desde las 7:30 hs. a las 23:00 hs. –, que ordenaba tanto la convivencia de los escolanos como su formación general y la musical en particular, que ocupaba gran parte del día (Suarez y Domínguez, 2013). Esta formación<sup>83</sup> comenzaba por la mañana con clases de hora y media sobre “Apreciación Musical”, dos horas de estudio instrumental y una hora de ensayo con las Aulas Corales. Por la tarde, a partir de las 16:00 hs. tenían dos horas para estudiar, ensayar con el grupo Kon-Kawa o con el coro Ars Nova. A partir de las 18:00 hs. comenzaban a impartir las clases de Lenguaje Musical, Flauta dulce y apreciación Musical para los niños externos –en tres niveles– y de forma alterna de lunes a sábado. A las 19:00 hs. se reunían todos los escolanos y realizaba el ensayo en conjunto.

Además de la educación musical impartida en la Schola Cantorum, sus miembros residentes cursaron el bachillerato nocturno en el I.E.S. “Juan del Encina”, fraccionando cada curso en dos años.

Un incendio destruyó, en setiembre de 1992, el edificio donde tenían su residencia<sup>84</sup> los escolanos, que debieron ser reubicados provisionalmente en el Coto Escolar y posteriormente, en el antiguo Colegio de Huérfanos Ferroviarios (CHF). Unos meses después de tal suceso, ya en 1993, desapareció la Schola Cantorum “Catedral de León”.

### **1.1.4. El proyecto pedagógico de las Aulas Corales Infantiles.**

El grupo Ars Nova inició, junto con el Ayuntamiento de León, un proyecto: crear coros infantiles en todos los colegios públicos de León. Había comenzando durante el mismo curso 1981/82 en el Colegio Público La Palomera, con la demanda de

---

<sup>83</sup> En el artículo, Suarez y Domínguez (2013) hacen una detallada relación del horario y formación recibida en la Schola Cantorum y de la metodología aplicada en la misma.

<sup>84</sup> Sánchez (1992, 24 noviembre).

voces blancas para agregarlas al coro Ars Nova y formar, de esta manera la Schola Cantorum. Sin embargo, en realidad se formó un coro dentro del propio centro, bajo la dirección del jovencísimo Romualdo Barrera Garzón, que contaba diecisiete años de edad.

El proyecto educativo se formó con la colaboración del Ayuntamiento de León y gracias al impulso de D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Dolores Otero, entonces teniente de alcalde y Concejala de Cultura. Con cada curso se fueron incorporando al proyecto nuevos colegios, estado encargados los antiguos scolanos de dirigir estas aulas corales. La Schola Cantorum no fue una escuela de música al uso, porque además de la formación que impartía a los scholanos, tuvo su repercusión en la vida social y cultural de la ciudad. Mediante las aulas corales se fomentó en los niños el gusto por el canto, desarrollando una aptitud musical que incluso despertó sus aspiraciones profesionales como músicos, directores de coro o profesores de música (Sánchez y Domínguez, 2013).

La Schola promovió en 1983 el “I Festival de coros Infantiles” celebrado en la ciudad, que contó con la actuación de las cuatro aulas corales que existían entonces, junto con la Escolanía de Covadonga y la del Valle de los Caídos. Además de otras relevantes actuaciones, también acogieron el “X Congreso Nacional de Pueri Cantores de España” en 1986. Las actuaciones de las aulas corales, que inicialmente se ofrecían en la ciudad leonesa, fueron ensanchando sus límites participando en los eventos musicales de otras provincias y en otros certámenes.

## **1.2. El desarrollo del proyecto pedagógico: las Aulas Corales Infantiles.**

A causa de la desaparición en 1993 de la Schola Cantorum “Catedral de León”, las Aulas Corales se convirtieron, a partir de esa fecha, en un proyecto educativo independiente, que se fue desarrollando durante las últimas tres décadas con la incorporación de nuevos centros, estando plenamente consolidado en la ciudad. En la

actualidad, la capital leonesa cuenta con 24 aulas corales infantiles<sup>85</sup>, coordinadas por D. David de la Calle hasta 2012, haciéndose cargo posteriormente D. David Ruiz Vinagre.

“Es un proyecto cuya misión principal es fomentar el canto coral en todos los colegios de León. De tal forma que se intenta que todos los colegios de León, públicos, privados o concertados puedan disfrutar de esta actividad, con lo cual, pues tenemos un coro en cada colegio de León, prácticamente” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 1).

En el País Vasco existe gran interés en dar continuidad a los coros no profesionales, que están experimentando falta de nuevas voces y poniendo en peligro su continuidad. Por este motivo, alguna de las instituciones corales de renombre (coros denominados nodriza) llevan a cabo una tarea de atracción de voces infantiles y juveniles, en un intento encaminado a favorecer la cantera de los coros (Ibarretxe, 2007; Cuevas, 2009). Las Escuelas de Música también proponen la formación coral dentro de su plan de estudios y se favorece la formación de coros infantiles con la colaboración de coros adultos, que ejercen una función nodriza (Ferrer, 2009), como ya hemos visto en capítulos anteriores.

La singularidad del proyecto pedagógico leonés, frente a otras propuestas de formación coral, radica precisamente en los objetivos y en la organización, que podemos resumir en los siguientes:

1. Las Aulas Corales ofrecen actualmente, la posibilidad a todos los niños de Educación Primaria, en la práctica totalidad de los centros educativos, públicos y concertados de la ciudad de León, de recibir formación en técnica vocal y la experiencia de cantar en un coro.
2. El Ayuntamiento de León impulsó el proyecto desde su inicio y lo materializa con los recursos municipales, dándole cobertura a través de la Escuela Municipal de Música de León, que desde 1993, gestiona y coordina esta actividad.
3. Los Directores corales están vinculados laboralmente a la Escuela Municipal de Música y se reúnen periódicamente bajo la coordinación de

---

<sup>85</sup> [www.emuleon.com/aulas](http://www.emuleon.com/aulas)

uno de ellos, a fin de tratar los temas comunes, como por ejemplo las actuaciones conjuntas y proponer el repertorio coral que deberán interpretar la totalidad de los cantores.

4. La pertenencia al coro infantil se concibe como una actividad extraescolar, dentro del ámbito educativo, bajo el auspicio del centro de enseñanza que oferta y acoge la actividad en sus instalaciones y al que representa el coro. De este hecho radica la denominación genérica de Aulas Corales Infantiles, aunque funcionan, en la mayoría de los casos, como coros infantiles.
5. Todas las aulas están coordinadas y forman una unidad, actuando juntas al menos una vez al año en el concierto de “Fin de Curso”; pero también son independientes entre sí, ofreciendo sus conciertos libremente donde les requieran y exponen conjuntamente sus logros en una “Muestra Coral” anual.
6. Con independencia del origen del proyecto, estas aulas no están vinculadas a ningún coro adulto, aunque el hecho de que la mayoría de los directores de los coros infantiles sean también directores de coros adultos, pudiera influir, positiva o negativamente en la voluntad de los niños y en su hipotética y futura incorporación.
7. El proyecto comenzó durante curso 1981/1982 y se ha fortalecido durante más de tres décadas –celebraron en el año 2012 su 30 aniversario<sup>86</sup> –, frente a otras ciudades, como por ejemplo Sevilla (Zamorano, 2012), o la Red de Coros Escolares en Castilla y León, que comenzaron su andadura en el curso 2001/2002.

### **1.2.1. Los directores de las Aulas Corales.**

En este gran proyecto coral se integran cada año, aproximadamente, entre 700 u 800 niños y niñas (a diferencia de la Schola Cantorum, reservada exclusivamente a la

---

<sup>86</sup> Diario de León (2012, 15 junio).

participación masculina) con edades comprendidas entre 6 y 11 años fundamentalmente. Las Aulas corales están dirigidas por un grupo de directores –cuyo número oscila entre siete y nueve directores– y que si tomamos como referencia el pasado curso 2012/13, seis de ellos fueron miembros de la Schola Cantorum<sup>87</sup>.

Tabla 8. Directores y Aulas corales de León, curso 2012 (Elaboración propia).

<b>DIRECTORES</b>	<b>AULAS CORALES INFANTILES (Centros Ed.)</b>
D. Romualdo Barrera Garzón	Gumersindo Azcárate-Lope de Vega; Agustinos; Dominicas de la Anunciata; Maristas San José;
D <sup>a</sup> . Natividad Barrio	Camino del Norte; La Granja;
D. Juan C. Oliveros Villarreal	Teresianas; Carmelitas Sagrado Corazón; González de Lama; Quevedo;
D. Jaime Palomero Cifuentes	Leonés (S. Isidoro); San Claudio; San Juan de la Cruz;
D. David Ruiz Vinagre	Discípulas de Jesús; Leonés (Corredera); Virgen Blanca;
D. Carlos A. Salamanca Olaya	Anejas; Agustinas San José; Divina Pastora; Ponce de León;
D. Jorge Suarez	La Asunción; La Palomera; Leonés (José Aguado)

Cada director se encarga de varias Aulas Corales que llevan la denominación del centro educativo al que pertenecen. Este grupo de directores que se ocupan de estos coros infantiles en su mayoría y su coordinador, tanto el anterior como el actual, comparten una experiencia inicial en común como miembros que fueron de la Schola Cantorum, y por tanto, parten inicialmente de la misma formación musical. Tienen además, un perfecto conocimiento de la idea original y de la organización del proyecto desde su génesis y esto hace que se constituyan en el elemento aglutinador y motor del proyecto. Así nos explica un Director de Coro Infantil, componente del inicial Coro de Cárama Ars Nova y segundo director de la Schola Cantorum Catedral de León, el espíritu que envuelve este programa:

“Nuestra filosofía, desde el grupo de directores del aula coral, es no pensar en que el aula coral sea el aula coral sólo. Pues no, hay que pensar en el nivel global, o sea, en el bien para León, para el mundo musical, para el mundo coral en León, que

<sup>87</sup> D<sup>a</sup>. Natividad Barrio se formó en el Aula Coral del C.P. Antonio Valbuena.

goza de una excelente salud, pionera en España y de las pocas instituciones que está funcionando a nivel de España” (Director Coro Infantil, febrero 2009, párrafo 9).

Además de las personas que concibieron e impulsaron con su esfuerzo este modelo, esa buena salud que la música coral muestra entre los niños leoneses se debe también al patrocinio del Ayuntamiento de León, que en su día acogió la idea inicial y la encauzó a través de la Escuela Municipal de Música. Las Aulas Corales pasaron a ser coordinadas por esta institución desde que fue creada en 1998, que aporta recursos y tutela su actividad, siendo al mismo tiempo, garante de su duración continuada y de un término indefinido. La situación laboral de los directores de las aulas corales también ha mejorado en los últimos años, colaborando en la estabilidad del proyecto:

“En ese sentido yo creo que estamos muy bien servidos porque... piensa que los directores, ahora mismo son trabajadores de la Escuela de Música, son trabajadores del Ayuntamiento. En ese sentido, en el sentido laboral, tienen todo muy bien cubierto. Supongo que ellos, obviamente quisieran ganar más, como todos queremos ganar más, pero en ese sentido, no es lo que había antes. Antiguamente esto funcionaba a base de subvenciones y cuando no había subvenciones..., no cobrabas. Ahora, en cambio, todos los directores tienen a final de mes su nómina y en ese sentido, tienen una situación laboral muchísimo más estable” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio, 2009, párrafo 27).

### **1.2.2. Los centros educativos.**

Por su parte, los centros educativos albergan gustosos este proyecto en sus instalaciones, que les permite ofrecer a sus alumnos una actividad extraescolar profundamente educativa. Podemos decir que la actividad en sí, la formación musical y los valores que trasmite, así como las actuaciones que dentro de los centros ofrecen los coros, llenan de satisfacción a estas instituciones.

Aunque coordinados, los coros conservan su propia personalidad, formada gracias a la confluencia de diversos elementos diferenciales, aportados tanto por las directrices pedagógicas propias del centro, como por la actividad coral en sí misma; influyendo en ella la formación y dedicación de los directores, así como las características de los cantores, entre otros factores que permiten mantener la singularidad del coro.

“No puedes sacar un coro igual en un colegio con mil y pico alumnos que un coro, por ejemplo en el González de Lama que es un colegio que tiene cien



alumnos ahora mismo. (...) Lo que pasa es que (...) te encuentras coros muy nutridos y coros pues... más pequeñitos” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 12).

También se puede apreciar las diferencias que existe entre la calidad musical de unos grupos y otros; dependiendo de la cantidad de alumnos que acuden a los centros y de sus cualidades, lo que trasciende a la hora de realizar la selección de voces.

“¿El nivel de calidad? Pues también depende un poco de lo que te encuentres. Obviamente cuando trabajas en un colegio en que tienes mil y pico alumnos y en el que puedes contar con ochenta niños, el repertorio va a ser muy distinto al que puedas montar en un coro con veinte niños. En un colegio con mil y pico alumnos vas a poder ser mucho más selectivo, vas a poder subir un poco el nivel de exigencia a la hora de incorporar nuevas voces, cosa que en colegios más pequeñitos, pues tienes que abrir un poco la manga, como se suele decir... Entonces, claro, pues tienes coros que suenan muy bien y otros coros que bueno, suena bien, pero que claro, no suenan tan bien como esos otros coros, pero bueno... tampoco es el objetivo... Siempre se busca una calidad mínima, obviamente, pues que los niños canten afinados y si se puede trabajar a tres voces, genial; si trabaja a dos, muy bien y si se trabaja a una con acompañamiento de piano, pues genial,... hay coros que suenan muy bien” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 13).

### **1.3. Otros coros infantiles de León.**

Además de las aulas infantiles, el CEP Antonio Valbuena y el CEP Ponce de León albergan en su seno dos escolanías, la Escolanía Antonio Valbuena y la Escolanía Pueri Cantores. Sin embargo, el Coro Municipal “Ciudad de León” es el coro que se forma con la selección de las mejores voces procedentes de las aulas corales infantiles, que gracias a la formación reforzada que reciben sus cantores, pueden abordar programas musicales más ambiciosos.

#### **1.3.1. Escolanía Antonio Valbuena de León.**

Un coro de gran presencia en León es la Escolanía Antonio Valbuena, que nació en 1985 de la mano de Romualdo Barrera Garzón, con sede en el centro educativo del que toma su nombre. Aunque el número de sus miembros puede oscilar, cuenta con unos cuarenta cantores aproximadamente. Está patrocinado por la Asociación que lleva su mismo nombre (integrada fundamentalmente por los padres de los cantores) que sufraga con cuotas mensuales, los principales gastos que conlleva la actividad coral. Al

margen de este soporte, reciben el apoyo de otras instituciones como el Ayuntamiento de San Andrés del Rabanedo (León) y tienen un convenio suscrito con la Diputación Provincial de León, actuando en el programa “Música Coral en Navidad”.

A los viajes que realizan en cumplimiento de sus compromisos, los niños acuden acompañados del director y la junta directiva, además deben recabar la autorización por escrito de los padres y tutores. Ensayan en el centro los lunes, miércoles y viernes, durante los periodos lectivos, de 20:00 hs. a 21:00 hs. Dado que, además de alcanzar los objetivos específicos de la formación musical, también se proponen educar en valores sociales y se fomenta la amistad. Establecen un día al año para disfrutar de la convivencia entre cantores y padres, normalmente cuando se acerca el final de curso, organizando una pequeña excursión a una localidad cercana y una cena de Navidad.

- Actuaciones y repertorio musical: el repertorio y los conciertos se organiza en torno a dos grandes bloques: Navidad y Primavera, preparando un repertorio variado de estilos y géneros: villancicos, canciones populares, etc. en ocasiones acompañados por un pianista. Además de intervenir en diferentes festivales, como el VII Festival de Música Española del Siglo XX (León, 1995); I,II,III,IV Muestras de Música Coral de San Andrés del Rabanedo (1996-1999); III Muestra de Coros Juveniles (Ponferrada, 1997); XVI Festival Internacional Coral de Segorba (Castellón, 1999); V Jornadas Corales de Laguna de Duero (2002); y XX Semana Musical de Leza (2006). Ha asistido a numerosos intercambios musicales de los que podemos destacar los realizados con el Choir Musicshool Arhus (Dinamarca, 1996); Escola Coral Quart de Poblet de Valencia (1999, 2000, 2001 y 2002); Coro de Niños de la Universidad de los Andes de Mérida (Venezuela, 2001); Coro “Alia Música” de Cabezón de la Sal (Cantabria 2001); Escola Coral Aubada de Valencia ( 2002); Coro Iradierko Ostebi de Vitoria (2002).

Ha participado en numerosos Certámenes y obtenido diversos galardones, como el 1º Premio del VII Certamen de Escolanías (Valladolid, 1991); 1º Premio de I Certamen de Villancicos (San Andrés del Rabanedo, 1994); 2º Premio de I Certamen de Canto Coral (San Andrés del Rabanedo,

1995); 2º Premio del XXX Certamen Nacional de la Canción Marinera (San Vicente de la Barquera, 1997); XXI Certamen Nacional de Villancicos y Polifonía Villa de Rojales (Alicante, 1997); 1º Premio del V Certamen Nacional de Habaneras de Torrevieja (1999). También ha ofrecido conciertos extraordinarios como los estrenos absolutos de la Cantata Coral “Canticum” de Ángel Barja; la Suite Escolar “Schola Cantorum” de L. Diéguez; el “Oratorio de Pascual”, de José M<sup>a</sup> Alvarez; la “Cantata del Exodo” de M<sup>a</sup> José Cordero y el “Gloria-Aclamaciones Litánicas” de José Antonio Galindo entre otros.

### **1.3.2. Escolanía Pueri Cantores Catedral de León.**

Igualmente apreciada en León es la Escolanía Pueri Cantores, coro infantil que se creó en el año 2001 por obra de Romualdo Barrera y D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Dolores Otero, enmarcándose en la Asociación Nacional e Internacional “Pueri Cantores”. Está integrado por una treintena de niños del Colegio Luis Vives de León –varones exclusivamente en su inicio, aunque últimamente ha sido reforzado por niñas–, con edades comprendidas entre los 7 y los 15 años. Interpretan un repertorio fundamentalmente religioso, aunque puede ampliarse a otros géneros musicales si el director lo considera conveniente. Acuden a los encuentros de Pueri Cantores una vez al año, en junio, donde se reúnen los directores para intercambiar experiencias y realizar programaciones para futuras actuaciones, como por ejemplo las celebradas en El Escorial (2008) y en Zaragoza (2009). En estas ocasiones, los Pueri Cantores ofrecen una misa solemne en conjunto y, posteriormente, cada coro interpreta un pequeño concierto en alguna iglesia de la localidad anfitriona. Están patrocinados por la Asociación Cantoral, asociación propia de la escolanía, formada por los padres de los cantores, que financian con sus cuotas mensuales los gastos del coro (director, túnicas de los cantores, material de archivo musical, desplazamientos, etc.).

Estos coros, además de tener el mismo fundador y director hasta que en 2011 se hizo cargo de la dirección D. Daniel Fernando Rojas Restrepo, han tenido otros puntos en común: los cantores se comprometen a mantener una asistencia regular a los ensayos, de una hora, que también realizaban tres días a la semana, lunes, miércoles y viernes, de 18:00 hs. a 19:00 hs, durante el periodo lectivo. No se exige formación

musical previa, sólo la de sus estudios obligatorios de primaria. Durante los ensayos, además del aprendizaje de las canciones, los niños reciben adiestramiento técnico vocal y cuentan con acompañamiento de pianista. En setiembre se hacen las pruebas de voz a los alumnos de 2º y 3º curso para su selección. Durante el primer trimestre, los niños incorporados recientemente tienen un trabajo extra, con horario diferente al de los mayores, trabajando la voz, juegos auditivos y vocales, así como específicamente el repertorio. En el concierto de Navidad se incorporan al coro, actuando en el propio concierto y a partir de enero ensayan con el mismo horario que el resto de cantores. Además de la educación musical y la experiencia coral, rica en sí misma, fomentan la sociabilidad y la amistad entre los niños celebrando la cena de navidad y el día de convivencia en la que participan padres y cantores.

Ha ofrecido conciertos con la Escolanía Pueri-cantores “Catedral de Burgos” (2001); Coro San Ildefonso de Zamora (León, 2002); con las Escolanías Catedralicias (León, 2004); Abadía del Valle de los Caídos (2005); Muestras Corales de San Andrés del Rabanedo (2004); y conciertos en León (Pregón de Navidad, 2001-2004, 2006 y de navidad para la Junta de Castilla y León 2002-2005); San Miguel de Escalada, Aranjuez, Warner Bros Park, Sepúlveda (2002); Burgos (2003); Zamora (2006); Ribadeo (Lugo, 2006) y en el 450 aniversario del Colegio Infantes de Toledo (2007). En las fiestas navideñas tiene lugar gran parte de sus actuaciones, así pues, en 2012 además de participar en el XVII Certamen de Villancicos de León, ofrecieron cinco conciertos en la ciudad leonesa. En 2013 acudieron al Encuentro Interregional de Escolanías de Niños Cantores en la Catedral de Palencia.

### **1.3.3. Coro Municipal Ciudad de León.**

El Coro Municipal “Ciudad de León” es un coro que aglutina las mejores voces de las aulas corales infantiles, con sede en la Escuela Municipal de Música y dirigido por D. David de la Calle, integrante de la primera aula coral que se formó en León, en el C.P. La Palomera, y que posteriormente se convertiría en el coordinador de las Aulas Corales.

“Es un coro que monta ya repertorio sinfónico-coral...un coro que ha cantado el Requiem de Mozart, que ha cantado Carmina Burana entero, no sólo los

dos coros de los niños, vamos, la versión con dos pianos y percusión. Eso es. El año que viene nos vamos a Madrid a hacer Cantatas de Bach, dimos un Oratorio de Händel; o sea, un coro que funciona ya a otro nivel” (Director Coro Municipal Ciudad de León, junio 2009, párrafo 34).

De alguna manera este coro fue el heredero de la Schola Cantotum, aunque en 1993 cambió su denominación, por la de Coro Municipal “Catedral de León” bajo la dirección de Samuel Rubio. Con posterioridad se creó la Escolanía Pueri Cantores “Catedral de León” y para evitar confusiones, se decidió modificar nuevamente la denominación por la de Coro Municipal “Ciudad de León”, ya que al ser un coro que aglutinaba niños procedentes de todos los colegios, parecía un nombre más representativo.

- Componentes: el coro está formado por unas cuarenta y cinco voces de niños, exclusivamente varones<sup>88</sup>, siguiendo un tipo de formación muy común en el mundo coral infantil; de esta manera se evita la desigualdad provocada por la muda de la voz masculina y por tanto, la salida de los niños del coro, mientras que las niñas podrían permanecer cantando durante años, con el consiguiente desequilibrio de edad y personalidad entre sus componentes (Variaciones, 2009: 30). En ocasiones, y para afrontar determinados programas musicales que así lo requieren, se suman las voces graves –contratenores, tenores y bajos–. Estos componentes adultos son cantantes que proceden del mundo coral leonés, antiguos miembros del coro universitario, o de la Schola, que también habían pertenecido a las aulas corales. Sobre la composición del coro y su organización, nos comenta un antiguo componente del coro:

“L: [Son] niños pequeños. A los ocho años ya pueden entrar, más o menos. De los adultos, bueno, había mucha diferencia también entre los adultos. Los niños ensayábamos toda la semana y los viernes los generales; y los adultos ensayaban con nosotros dos semanas antes de los conciertos, pero vamos... sólo los veíamos en los conciertos, más que nada” (Grupo de Debate, diciembre 2008, párrafos L: 7 y 8).

- Actuaciones y repertorio musical: el nombre no es la única modificación que ha sufrido el coro desde la fecha de inicio, bajo la tutela del actual director

---

<sup>88</sup> El Coro Municipal “Ciudad de León” se compone en la actualidad de niños varones exclusivamente, sin embargo, no siempre ha sido así, durante un periodo de tiempo estuvo integrado por niños y niñas.

también comenzaron su andadura en el repertorio sinfónico-coral. La relación de obras interpretadas o que están en preparación o en proyecto, es variada y compleja. Por este motivo, los niños cantores reciben una formación musical adecuada: lenguaje musical, técnica vocal y todo ello de una forma más individualizada que en las aulas corales. Normalmente presenta su buen hacer fuera de la provincia con sus conciertos. A partir del año 2008 ha acompañado a prestigiosas orquestas y directores, como en la producción “Judas Macabeo” en Madrid; el programa de Música Sefardí estrenado en León, ambos con la Capilla Real de Madrid; y con el Ensemble Hippocampus interpretó las Cantatas BWV 20, 126 y 146 de Bach. El coro realiza una intensa actividad como se puede apreciar:

“Hacemos los Salmos de *Chichester* de Berstein en Santander, nada más volver en septiembre. Después tenemos, en diciembre, Judas Macabeo con la Capilla Real de Madrid y en mayo nos vamos a Madrid a hacer tres Cantatas de Bach. Se está haciendo la integral de las Cantatas de Bach, ya van por el quinto ciclo. Está la Capilla Real, la Orquesta Barroca de Sevilla y hay varios grupos residentes ahí; es el único coro de fuera de Madrid que está cantando” (Director Coro Municipal Ciudad de León, junio 2009, párrafo 36).

En ocasiones, esta escasa visibilidad en la ciudad de León está ocasionada por causas ajenas a la voluntad del coro y de su director, pero que frustran los conciertos programados.

“León es que trata muy mal a este coro. A ver, no es que le trate muy mal, teníamos previsto cerrar la temporada este año en el Auditorio con el *Requiem* de Mozart, pero por los problemas de la orquesta, ese concierto lo hemos tenido que cancelar. Por los problemas que ha habido, no les pagaban..., aquellos se negaban también a tocar; al final, los grandes perjudicados –porque ellos dieron su concierto ayer– hemos sido nosotros” (Director Coro Municipal Ciudad de León, junio 2009, párrafo 37).

El coro está volcado en los programas que lleva a cabo con la Capilla Real y sus actuaciones no se prodigan en la ciudad de León ni en la provincia, pues en palabras de su director:

“En León, lo que hace más el coro –bueno, obviamente hay que dar conciertos de vez en cuando, más que nada por el tema de los padres–, pero básicamente el coro funciona también como representante de la Ciudad en los actos institucionales de entrega de medallas; cuando estuvo aquí Cavaco Silva, el Presidente

de Portugal, pues dinos un concierto para él; es un poco también el representante de la ciudad” (Director Coro Municipal Ciudad de León, párrafo 38).

En abril de 2014 ofreció el concierto de apertura de la Semana de Israel en León, interpretando *Five Hebrew Love Songs*, de Eric Whithacre; Canciones sobre temas populares judíos, op.79, de Dimitri Shostakovich y *Chichester Psalms*, de Leonard Bernstein.

## **2. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS COROS INFANTILES LEONESES.**

En este apartado abordamos el estudio y análisis de la actividad coral que desarrollan los coros infantiles leoneses, incluyendo las Aulas Corales y las Escolanías, ya que ambas están integradas en centros educativos públicos y a pesar de su nombre, participan de la misma naturaleza, tipo de organización y directores que las aulas corales. Recordemos también que el Coro Municipal está formado por niños cantores de las aulas corales, por lo que han participado en nuestra investigación bajo esta condición. Vamos a realizar una descripción de la actividad musical que realizan los coros infantiles y a conocer sus principales características, aunque debemos precisar que, comparativamente, presentan menos variedad de factores que los coros adultos y sus componentes, por ese motivo no abordaremos el estudio de cada una de las aulas corales y su trayectoria. A pesar de ello, creemos importante recabar información sobre la composición general de las aulas corales infantiles, las características de sus miembros y la manera en que desarrollan la actividad coral. A continuación presentaremos su descripción y analizaremos la información recibida –del mismo modo que hicimos con las agrupaciones corales de adultos–, a través de los datos obtenidos en los cuestionarios contestados por los niños de las aulas corales infantiles.

Así pues, vamos a indagar sobre el motivo por el que se incorporan estos niños a los coros y qué características personales presentan. Analizaremos la edad, género de los cantores, así como aquellos factores que son determinantes en su incorporación y permanencia en la actividad coral. Para ello nos serviremos de las entrevistas realizadas

a directores corales, padres y niños cantores de las aulas corales infantiles, que confirmarán parte de los datos obtenidos en los cuestionarios y que incidirán en los aspectos de mayor significación para ellos.

## **2.1. La captación de voces: factores positivos y negativos que ejercen su influencia en la incorporación de los niños al coro.**

La trayectoria de las aulas corales de más antigüedad y que por tanto cuentan con más tradición, invitó a la creación de nuevas aulas, hecho del que se deduce que esta actividad, no solamente goza de arraigo dentro de los centros educativos, sino también de gran popularidad entre el alumnado.

“Hay colegios en los que la actividad de los coros está muy arraigada. Tiene ya mucho caché, entonces bueno, la mayoría de los niños están deseando ya llegar a segundo o a tercero de EGB, de Primaria para que se les haga la prueba y poderse incorporar” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 02).

Pero por lo general, existe una serie de factores que influyen de forma positiva o negativa a la hora de que los alumnos del centro elijan incorporarse a la actividad y se pone en marcha toda una labor para la captación de voces.



Fotografía 2. Muestra Aulas Corales Infantiles. Claustro de la Basílica de San Isidoro.

(Archivo propio. Realizada el 14 de junio 2013).



### **2.1.1. El ambiente familiar.**

En el seno de la familia se encuentra la base fundamental de la educación de los niños y es el ámbito donde se fomenta, en mayor medida, el interés por la música en edades tempranas. Parte de la decisión se toma en función de los gustos e inclinaciones familiares así como del propio niño, con el convencimiento de estar procurándole las vías conjuntas de ocio y formación más positivas.

“En casa nos gusta la música. Me parece una actividad preciosa para los niños. La actividad que le gustaba era deportiva y me parecía bonito que hiciera otra cosa totalmente distinta. Además es un niño más bien tímido y nos parecía que una actividad así, en grupo y que se realiza de cara al público, le podía venir bien” (Madre de niño cantor, julio 2012, párrafos 10, 11, 13 y 14).

“Para mí, como es básico el estudio de la música, no el estudio, sino el conocimiento; lo que aporta la música... no lo aporta otra cosa” (Padre de niña cantora, julio 2012, párrafo 15).

### **2.1.2. Importancia de la figura del director coral.**

La captación de voces es un requisito fundamental en la existencia del aula coral. Los responsables de los coros infantiles consideran su labor de captación como una más de las funciones que deben desempeñar y que el poder de atracción depende, en cierta medida, de la personalidad del propio director:

“Luego hay otros colegios... es un cúmulo de cosas, pero también depende mucho del carisma que tenga el director del coro, de que se atraiga a sus niños una vez que realizan las pruebas...” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 3).

Los cantores y los niños se hacen eco del saber hacer y de la gran importancia que tiene la figura del director, como modelo y facilitador de una actividad de formación, de su profesionalidad y su carácter, ya que debe mostrarse agradable de trato y adecuada a la personalidad infantil para que la actividad sea atractiva para los niños:

“Lo lleva muy bien [el Director], además, porque ya te digo, cada vez que la ve... y le ves el trato que tiene con los niños... y todo. Que los niños están encantados cuando van allí. Aunque alguna vez les pueda poner... digamos, darles un poco de seriedad para que trabajen, lo consigue de manera que ellos también disfruten, que eso es lo fundamental, porque es la forma más natural de aprender música” (Padre de niña cantora, julio 2012, párrafo 17).

“M\* con lo que está encantado es con su director. Le encanta. Es un chico que les quiere tanto, que les muestra tanto cariño, que les trata tan bien que M\* yo creo que...no sé... si estuviera con otra persona, otro director, no sé si estaría tan a gusto. Pero con [el Director] está encantado. Y es que ves que todos los niños del coro están alrededor de él, como muy motivados, sobre todo por la figura del director. Digo, a lo mejor con otra persona no iban tan contentos a los ensayos. Que a lo mejor a los conciertos si y a los ensayos no, o al revés. Ellos ves que van muy contentos, yo creo que todo el grupo” (Madre de niño cantor, julio 2012, párrafos 16, 17 y 18).

### 2.1.3. Impulso del centro educativo.

Los directores corales son conscientes de que este paso no puede dejarse únicamente al azar o a la mera voluntad del niño; de alguna manera, deben impulsar el ingreso, de forma conjunta con la dirección del centro.

“Entonces ahí es donde entra en juego la propia labor del colegio ¿eh? De todo lo que es la comunidad educativa, de los propios directores de los colegios y de los directores de los coros. El hecho de que se dé un poco... ese espaldarazo a los niños para que entren en los [coros de los] colegios y luego, por supuesto los propios directores que son los que tienen que captar esas voces. Pero luego te encuentras muchas veces eso, pues niños, grandes voces, o sea, niños muy buenos que sí, que van a ir al coro, pero después llega el de baloncesto y (silbido)..., es así” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 19).

Como norma general las pruebas auditivas y de voz se realizan con todos los niños del curso correspondiente y en su admisión prima el criterio de fomentar la participación del niño en la actividad musical, sobre las cualidades que a primera vista lo adornen; es decir, que se tiende a facilitar la entrada del niño en el coro. Sin embargo, es el niño quien decide sobre su participación, o no, en el aula coral.

“Porque las pruebas de voz se realizan a todos los niños de esos cursos, o sea... no, aquí no funciona lo de decir: “el que quiera venir al coro, que venga”. Se prueba a todos los niños, se hace una selección de esos niños y luego, obviamente pues los que quieren, aunque bueno, siempre toca abrir la mano a veces ... Si tienes un niño que tiene muchas, muchas ganas de ir al coro, pues bueno. Tampoco estamos intentando tener 21 coros, 21 coros de los Niños Cantores de Viena, o sea, aquí lo que prima es precisamente la labor pedagógica y todo lo que es la actividad formativa de los niños” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 3).

Efectivamente, partiendo de una mínima base auditiva y vocal de los niños, su principal objetivo es formar un grupo para educarles en el canto coral y formarles en todos aquellos valores que conlleva.

“Es que no son voces escogidas, no están buscando buenas voces. (...) Yo creo que cogen a cualquiera que no tenga un oído enfrente de otro y sin embargo el conjunto suena bien” (Madre de niño cantor, julio 2012, párrafos 21 y 22).

#### **2.1.4. Competencia de otras actividades extraescolares.**

La captación de voces es una lucha constante, por la fuerte competencia de otras aficiones. Por una parte y de forma paulatina, los colegios han ampliado la oferta de actividades extraescolares que actualmente constituyen un nutrido y variado conjunto de ocupaciones coincidentes en el horario.

“Cuando cantaba yo de pequeñito, cuando funcionaban las aulas corales antiguamente, eran coros muy nutridos. Pero ¿por qué?... Ahora mismo te vas a cualquier colegio y te encuentras cincuenta actividades extraescolares. ¡Es un mareo!... Tienen tal abanico de posibilidades los niños que muchas veces ni saben...” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 18).

La gran oferta de actividades de los centros educativos es una circunstancia que obliga al niño a elegir entre ese abanico de posibilidades, decisión en la que pesan diferentes factores como el esfuerzo, la concentración, la disciplina y la capacidad de compromiso que exige la participación en el aula coral y en ocasiones lo hacen negativamente.

“A ver, tampoco te engañes. Aquí tampoco estamos en el paraíso ¿eh? Aquí es exactamente lo mismo, aquí es una lucha constante contra otras actividades, yo lo entiendo, los niños son niños y todo lo que requiera un esfuerzo, una concentración, una disciplina, ¡uf! Los niños prefieren lo más fácil, que es correr detrás de una pelota en el patio. Eso es mucho más fácil, más sencillo” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 16).

L.\* es una niña leonesa de siete años de edad. Tiene muchas aficiones, sin embargo le atrae la música de forma especial, tal vez porque su padre es músico y la música está muy presente en su vida:

“L: Me gusta pintar y cantar... Si, lo que más me gusta es cantar... Pues cuando empecé primero de Primaria nos dijeron que ya nos podíamos apuntar a actividades extraescolares. Yo me apunté porque siempre he querido cantar” (Niña cantora, julio 2012, párrafos 6 y 8).

En cuanto tuvo la oportunidad, por edad y curso, se incorporó al Aula Coral de su Centro, donde ha cantado durante un año. Sobre sus gustos y la elección de esta actividad, su padre nos comenta:

“Bueno, siempre que dan actividades –también en función de las amigas que van o de lo que ve– pues... a ella le apetecen unas cosas u otras. A ella ¡le apetecen todas!, se apunta a todas. El coro desde el primer día que fue le encantó, porque con la música... siempre la tiene en casa y siempre le ha llamado la atención” (Padre de niña cantora, julio 2012, párrafo 11).

M.\* tiene once años, va a comenzar el sexto curso de Primaria y además estudia guitarra en la Escuela Municipal de Música. Hace cuatro años que entró en el coro, aunque la música no es la única afición que practica:

“Me gusta el fútbol y el baloncesto, (...) el fútbol sobre todo” (Niño cantor, julio 2012, párrafos 6 y 7).

Además de su interés por el canto, el impulso de sus padres y del propio director fue decisivo.

“Me gusta cantar, eso sí. (...) Pues... me hicieron unas pruebas y el director me dijo que sí, que tenía buen oído y que si quería entrar en el coro” (Niño cantor, julio 2012, párrafos 14 y 13).

### **2.1.5. Valores educativos transmitidos por la actividad coral.**

Además de lo dicho, son los valores adicionales que el canto coral conlleva lo que hace tan especial esta actividad formativa, tanto para los padres como para los educadores.

“Yo por eso valoro muchísimo esta actividad. Y los padres lo valoran mucho precisamente por eso, porque fomenta mucho lo que es la disciplina y sobre todo la capacidad de concentración y el saber estar. Cosa que el niño que juega al fútbol pues, si, también tiene que tener una disciplina, pero es a otro nivel. Entonces bueno, aquí también tenemos que luchar mucho, mucho” (Coordinador Aulas Corales, junio 2009, párrafo 17).

Ciertamente, los padres valoran muy positivamente esta actividad extraescolar y expresamente la labor de formación musical que en ella se realiza:

“Pues a mí me parece que es fundamental. Porque es la manera de sentar una base, de que los niños tengan una afición por la música y aprendan lo que es la polifonía, por ejemplo que, fuera de eso, fuera de que puedas participar en un coro, puedes preguntar a niños que están en bachiller ¿Qué es la polifonía? Y no te lo saben decir. Ellos entienden ya lo que es la polifonía, ya entienden lo que es... Y luego, como es un instrumento que está dentro de tu propio cuerpo, te hace tener que reflexionar mucho sobre cómo haces las cosas. También el coro, lo bueno que tiene,

es cantar en grupo. O sea, que socializa totalmente y aprendes a que tú eres una parte, que puedes ayudar” (Padre de niña cantora, julio 2012, párrafo 14).

El ambiente de amistad general que se crea entre los niños, es un factor de peso a la hora de permanecer en el coro.

“Yo creo que sí, que somos todos amigos” (Niño cantor, julio 2012, párrafo 21).

## **2.2. Características de los niños cantores.**

A pesar de que los coros infantiles presentan por su propia naturaleza una cierta uniformidad en las tipologías de sus componentes –son todos niños, estudiantes y con voces blancas–, hemos considerado importante analizar las características personales que presenta su composición: edad, género, formación, tiempo de permanencia en el coro y opinión sobre la actividad coral. Una de las razones que nos impulsa es conocer su satisfacción, con el convencimiento de que pasado este periodo de la infancia, se convierten en jóvenes y adultos con una formación y experiencia coral y que una parte de ellos sentirá nuevamente la afición por el canto coral.

### **2.2.1. Edad de los cantores.**

La edad para pertenecer a un coro infantil se sitúa, como norma general, entre los siete años y la pubertad de los niños, momento en el se produce la muda de la voz que, como sabemos, en el caso de las niñas no se aprecia de manera tan clara como en los niños.

El coro infantil, concebido como una actividad educativa extraescolar debe acomodarse a la normativa en general y la política educativa del centro, que afecta a determinados aspectos de la actividad coral, como la edad de inicio en el coro y los años de permanencia en el mismo. Esta circunstancia lleva aparejada la necesidad de acomodar los horarios para que los niños mayores puedan continuar asistiendo a los ensayos, en un intento de reducir la pérdida de las voces más formadas y con mayor experiencia, como nos explica su anterior coordinador:

“Hasta la puesta en marcha de la reforma educativa (...) los niños comenzaban en las aulas corales a los ocho años y permanecían en los colegios hasta los trece, que era más o menos, el paso a primero de BUP. (...) con la ESO, los niños tienen que marchar habitualmente a los once años de los colegios, se ha tenido que adelantar la edad de incorporación de los niños de tal forma que ahora se incorporan con seis, siete años y permanecen hasta los once, hasta que se van del colegio... Lo que pasa es que hay muchos niños que continúan en el coro. Los directores adaptan los horarios y lo hacen es adecuar una hora para esos niños que marchan a los institutos, precisamente para que no se pierdan esas voces” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 2).

Según los datos obtenidos, los componentes de los coros infantiles presentan una franja de edad de que abarca, como hemos visto antes, entre los siete y los doce años, pues el número de niños de seis años es insignificante y poco significativo los niños que exceden de doce años.

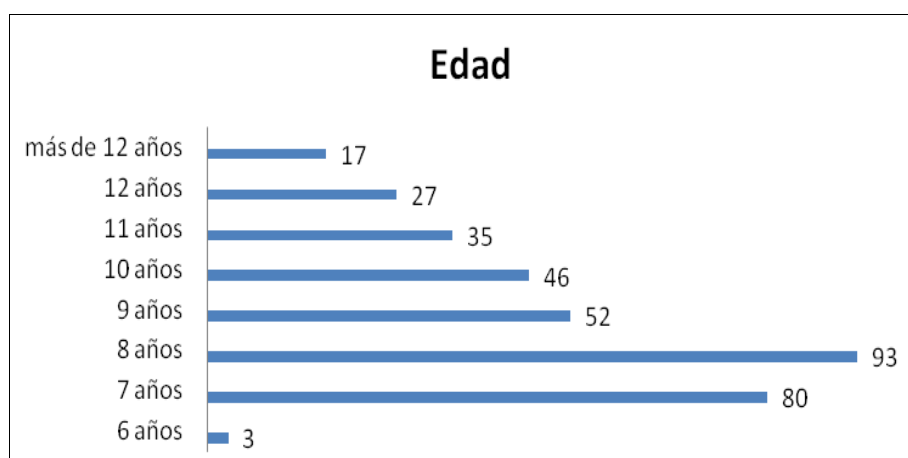


Fig. 37. Edad de los cantores (Elaboración propia).

El núcleo de los niños cantores tiene una edad que oscila entre los 8 años (26%) y los 7 años (22.6%). A partir de esta franja, a mayor edad del niño, más descende su participación en la actividad; vemos que el 14.7% tiene 9 años, con 10 años el 13%, con 11 años el 9.9%, con 12 años el 4.1%, y a partir de esta edad, hasta 16 años, suponen el 4.8%. De la misma manera, por debajo de esa franja mayoritaria, solo encontramos un 0.8% de niños que tienen 6 años.

Estos datos confirman que, como afirma Cámara (2004), el canto pierde espacio cuanto más se incrementa la edad de los niños. En el primer ciclo de la Educación Primaria se incorporan a las aulas corales, pero a partir del segundo ciclo

eligen permanecer o cambiar de actividad. Podemos considerar que los niños de mayor edad que permanecen cantando, lo hacen por voluntad propia y porque sienten una verdadera afición por la actividad coral.

### 2.2.2. Género de los cantores.

Hemos indagado sobre la composición que tienen las aulas corales en cuanto al género de sus miembros. Aunque se trata de voces blancas, nos sirve para comprobar si se aprecia una mayor o menor capacidad para implicarse en la actividad, dependiendo de esta variable.

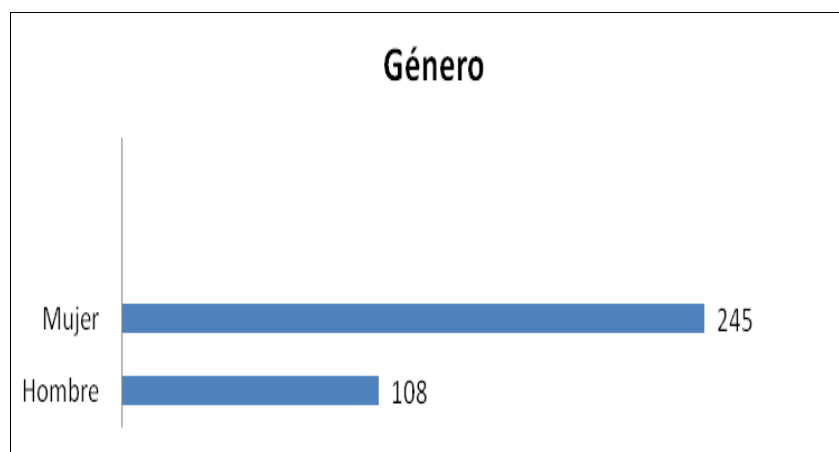


Fig. 38. Género de los cantores (Elaboración propia).

Los datos recogidos muestran que en las aulas corales existe un predominio de dos tercios del género femenino sobre el masculino, pues el 69.4% de los encuestados son niñas sobre el 30.5% de niños. Estos resultados vienen a reforzar las conclusiones obtenidas en las investigaciones realizadas en el País Vasco (Arriaga, 2007) y son similares a los resultados, de ámbito nacional, recogidos por Fernández (2014: 183), que sitúan en torno al 74% la participación de las niñas frente al 26% de niños varones.

Si comparamos estos datos con los obtenidos en los coros adultos, observamos que la mayoría femenina, común a los dos ámbitos, se acentúa en los coros infantiles. Esta desproporción puede ocasionar situaciones de aislamiento de género como la que nos describe este cantor:

“¡Deberían apuntarse más chicos, ¡que solo estoy yo y hay 34 chicas!”(...) (Documento: comentarios infantiles, párrafo 181).

Según M.\* “pues es que niñas hay muchas” en su coro y niños solamente “cinco o seis” ya que “también se borraron muchos” “porque querían dejarlo para hacer otra actividad que les gustaba más”. De todos ellos “tres niños” son sus mejores amigos, que permanecen en el coro, aunque “un amigo mío se borró del coro para hacer atletismo” (Niño cantor, julio 2012, párrafos 18, 20, 23, 24 y 26).

En este sentido, también confirmamos la presencia preponderante de una de las causas por las que se considera que tiene menos aceptación el canto entre los niños: la preferencia de otras actividades, fundamentalmente las deportivas (Arriaga, 2007).

### 2.2.3. Estudios musicales.

Nuestra intención con esta pregunta es la de conocer la relación que existe entre la actividad coral y la formación musical que han recibido desde los distintos ámbitos y niveles educativos.



Fig. 39. Estudios Musicales (Elaboración propia).

Por las respuestas dadas advertimos que todos los componentes reconocen haber recibido una formación musical. La gran mayoría de los niños encuestados, el 77%, afirma que únicamente tiene los conocimientos musicales adquiridos en los estudios obligatorios de Educación Primaria, aunque como nos dice el siguiente comentario, les gustaría profundizar esos estudios:



“Me gusta mucho el coro, el profe y también cantar. Me gustaría ir a música y aprender a tocar la guitarra y el piano mientras canto las canciones que he aprendido” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 163).

Analizando el resto de los cuestionarios, se pone de manifiesto que cursan estudios musicales específicos, tanto en el Conservatorio (5.6%), como en la Escuela Municipal de Música (6.7%) o en Academias particulares (7%), como se especifica en el siguiente comentario:

“Desde los 7 años he ido a una academia de música: Euterpe” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 249).

Un 6.5% no contesta a la pregunta

#### 2.2.4. Incorporación al coro.

De la misma manera que hicimos con los cantores adultos, hemos invitado a los niños encuestados para que señalen los motivos que les impulsan a incorporarse al coro, haciéndolo de forma abierta, ya que estas razones no siempre se presentan en estado puro, sino que su decisión puede ser influenciada por varios factores.

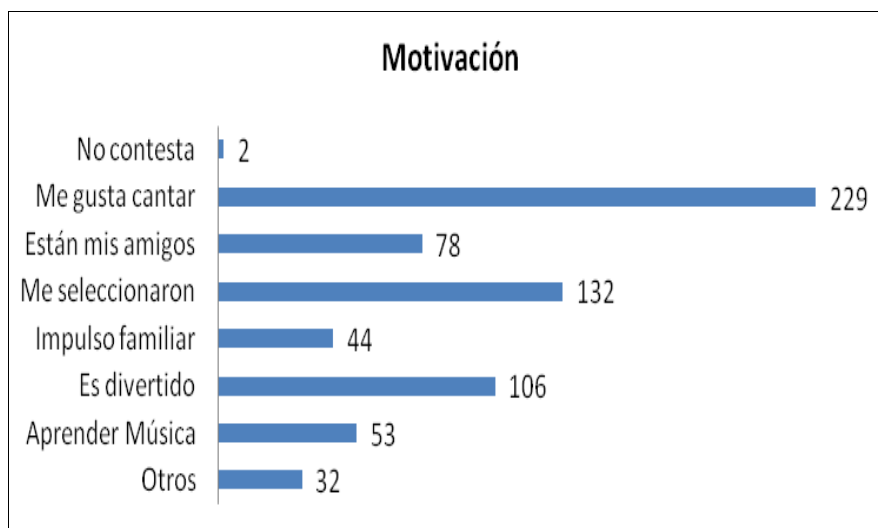


Fig. 40. Motivo para iniciarse en el canto (Elaboración propia).

Aunque los motivos, aficiones e influencias que se unen en cada uno de los niños que ingresa en el coro son variados, podemos observar que han seleccionado

como primer motivo (y por un amplio porcentaje de 229 cuestionarios), la actividad en sí misma, el gusto que tienen por cantar, señalando algunos comentarios que esa afición comenzó tiempo atrás.

“Canté desde pequeña y me gusta mucho y cuando descubrí que había coros en España me apunté en el del cole y desde entonces me ha gustado mucho” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 133).

“Canté desde muy pequeña y cuando me enteré de que había un coro escolar me apunté en cuanto me fue posible” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 134).

En segundo lugar manifiestan que se integraron en el coro porque fueron seleccionados para la actividad (132 cuestionarios) y que se sienten por ello halagados y afortunados.

“Me seleccionaron y me gusta mucho” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 109).

“Cuando me eligieron me puse muy feliz” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 49).

En tercer lugar aparece el grupo de niños (106 cuestionarios) que se siente animado por la diversión que conlleva cantar en un aula coral, seguido del conjunto de componentes (78 cuestionarios) que se implicaron en la actividad porque sus amigos también estaban en el coro. A más distancia encuentran otros motivos, como aprender música (53 cuestionarios) y después, aquellos cantores que son impulsados por el ambiente familiar.

“Me gusta mucho el coro porque hay que cantar y mis padres me animaron” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 185).

Los comentarios introducidos por los niños de forma espontánea en los cuestionarios, ilustran sobre sus motivaciones y aportan aspectos reveladores de la actividad, como el atractivo que sienten por los viajes, las actuaciones y la existencia de un espíritu competitivo:

“Cuando me escogieron no me hizo mucha ilusión, pero me animaron mis padres y ahora me encanta. Me ilusiona el viaje a Torrevieja. Hay que traer la medalla para León. Espero que a mis amigas y a mí nos pongan en la misma habitación. Cuando salgo al escenario soy como otra persona, más formal” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 43).

### 2.2.5. Permanencia en el coro.

Sobre el tiempo de permanencia en la actividad coral, los periodos establecidos son lógicamente más breves que los de la edad adulta. Aun así hemos solicitado información sobre el tiempo que llevan cantando. Con el estudio de esta variable comprobamos que los datos obtenidos en este apartado son correlativos con los obtenidos en la variable de edad.

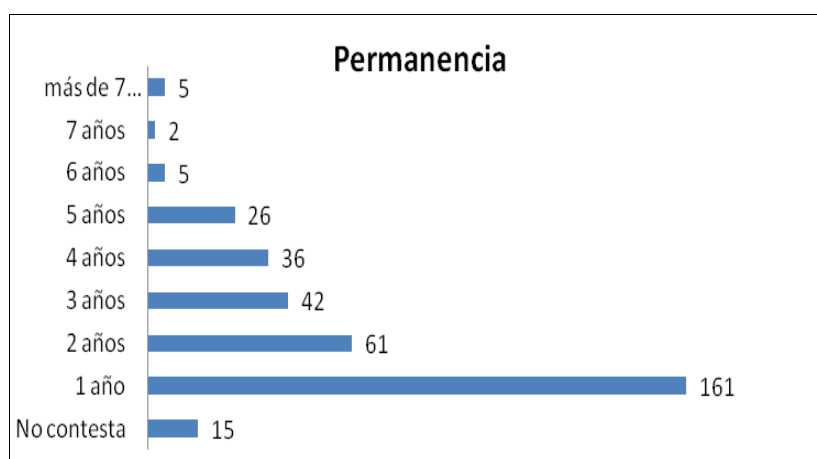


Fig. 41. Tiempo que llevan cantando (Elaboración propia).

El porcentaje más amplio, el 45.6% de los cantores, ha cantado durante un año solamente; si relacionamos este dato con la edad de los componentes, recordaremos que la mayoría de los cantores tienen siete años y que pertenecen al curso en que se hace la prueba de voz. El tiempo de permanencia en el coro va decreciendo a medida que los niños aumentan de edad. A este respecto transcribimos un comentario que además nos hace un reconocimiento de aquellos aspectos que más y menos le han gustado en ese breve espacio de tiempo en el coro.

“Yo estoy en el coro hace poco tiempo, me gusta cantar. Lo que no me gusta es el hacer el calentamiento de voz. Y se lo recomiendo a mis amigos”  
(Documento: comentarios infantiles, párrafo 40).

Observamos que son una minoría los cantores que permanecen más de este espacio de tiempo en las aulas corales pues, a partir del año inicial, el porcentaje comienza a descender de manera notoria: el 17.2% ha cantado durante 2 años, el 11.8% durante 3 años, el 10.1% durante 4 años, y el 7.3% durante 5 años. Tan solo el 1.4% ha cantado durante 6 años, el 0.5% durante 7 años y el 0.5% más de 7 años.

Reiteramos la impresión de que el primer año resulta un periodo de prueba, durante el cual los niños tantean la actividad, continuando solamente aquellos que han desarrollado un genuino gusto por el canto. En este sentido nos ilustra el siguiente comentario:

“Yo estoy en el coro hace mucho tiempo”, me gusta cantar y por eso me apunte. Yo recomiendo a mis compañeros que se apunten a esta actividad porque es muy interesante y divertida” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 39).

Así pues, tan solo una quinta parte de los niños cantores superan los 3 años de permanencia en las aulas corales; con toda seguridad, este porcentaje de cantores más experimentados proporciona apoyo a sus compañeros y facilita la estabilidad del grupo. Además de los beneficios que la asistencia continuada a la actividad coral aporta a la formación musical de los niños, también favorece el establecimiento de lazos de camaradería; relaciones que a veces se resienten cuando los amigos abandonan la actividad. Así lo explica este cantor:

“Yo he estado 3 años en coro y he vivido experiencias de quedarme sola y otras de estar con todos mis amigos, pero de todas formas yo vengo a cantar” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 78).

El 4.2% no contesta a la pregunta.

### **2.3. La actividad coral en los coros infantiles.**

Reflejaremos en este apartado el desarrollo de la actividad coral en los coros infantiles, analizando los aspectos que hacen referencia a los ensayos, actuaciones, nivel de satisfacción adquirida y la perspectiva que los niños cantores tienen de la experiencia y su proyección de futuro.

#### **2.3.1. Los ensayos.**

Los ensayos se realizan en las instalaciones que los colegios ponen a su disposición; generalmente se utiliza el aula de música o el salón de actos. Facilitar un local de trabajo forma parte de su contribución al mantenimiento de las aulas corales y, como norma general, se hacen cargo también de pequeños gastos como las fotocopias y del material necesario.

Es obvio que trabajar en un espacio adecuado, que reúna condiciones acústicas idóneas para la interpretación musical y que permita disponer de los mínimos recursos materiales que requiere la actividad coral, es fundamental para su correcto desarrollo y proporciona la creación de un ambiente de silencio y respeto que favorece la concentración de los niños en el canto. Sin embargo, en algunos colegios se carece del lugar apropiado y los ensayos se realizan en estancias dedicadas a otros fines. Los coros deben adaptarse a estas eventualidades y al director no le queda más remedio que otorgar al lugar, un valor relativo en el canto coral.

“Yo lo hablo por lucha propia, mi lucha en el mundo coral infantil. Yo ensayo en un comedor. En el [coro] (...) llevo ensayando, ahora va a hacer 25 años en el mismo sitio en que empecé. Por cantar, me es igual el sitio (...) pero, un sitio adaptado, que tienes un piano, (...) eso ya es pedir muchísimo ¿no? No lo tiene el aula de música, como para que yo lo pueda pedir, pero bueno... ahí estamos. Hay que estar por encima de esas circunstancias” (Director Coral, febrero 2009, párrafo 15).

Las aulas corales infantiles desarrollan su actividad durante el curso lectivo, suspendiendo el estudio y las actuaciones durante los periodos vacacionales. Los ensayos tienen lugar al finalizar el horario lectivo escolar, con una duración que oscila entre una hora u hora y media, dos o tres días a la semana:

“Pueden elegir entre ir uno, dos o tres días. Entonces cuando los apuntamos elegimos el horario que puede cada niño y elige los tres días. Entonces hay dos días que empiezan pronto, a las nueve, y otro día que es por la tarde. Les daban a elegir uno, dos o tres días y ella, que por favor, que la dejáramos ir los tres días. Así que... ella elige, además...ya es mayor” (Padre de niña cantora, julio 2012, párrafos 2 y 9).

### **2.3.2. La formación coral.**

Algunos coros, cuando están preparando el repertorio de canciones, a varias voces (tres normalmente), alternan un ensayo por voces de los tres días de la semana; de esta manera realizan uno en conjunto y otro cada voz. Durante los ensayos combinan el estudio de las partituras con la enseñanza de la técnica vocal, de manera similar a la descrita por Shirokij (2001); desde el cuidado de la posición corporal, comienzan despertando el cuerpo de forma lúdica, desarrollan la respiración y la emisión vocal con ejercicios de vocalización. La pronunciación del texto:

“Pues primero empezamos haciéndonos por parejas unos masajes. Y después también ensayamos algunas canciones” (Niña cantora, julio 2012, párrafo 35).

Aprenden e interpretan unas dieciséis o diecisiete canciones, a dos o tres voces con diferentes grados de dificultad:

“Hay algunos que no se saben las canciones, pero lo miran en la carpeta” (Niña cantora, julio 2012, párrafo 96).

El repertorio incluye diversos compositores y épocas, por ejemplo: la favorita de L.\* es “una de... Mozart (...) pero no me acuerdo ahora del título” (Niña cantora, julio 2012, párrafos 47 y 48), aunque lo que más le gusta de las canciones es que “algunas tienen mucha marcha” (Niña cantora, julio 2012, párrafo 44).

Además de estudiar las canciones, les enseñan a dominar y cuidar su voz:

“Pues que por ejemplo, si en una canción cantamos muy bajito, que no se nos va a oír y si nos vamos acostumbrando a cantar bajito, al final no vamos a poder cantar bien” (Niña cantora, julio 2012, párrafo 50).

“Pues que eso, no forzar la voz” (Niño cantor, julio 2012, párrafo 52).

En el coro, los niños no solamente aprenden canciones y cómo cantarlas, sino que también se integra otros aspectos musicales de importancia para la actividad coral, como la apreciación musical de las obras y mediante el texto, aprenden a familiarizarse con diferentes culturas e idiomas, adquiriendo el canto un valor integrador:

“Pues a valorar algunas canciones...” (Niña cantora, julio 2012, párrafo 57).

“Muy contentos. La verdad es que muy bien porque sobre todo disfruta un montón, tiene una facilidad para aprenderse las letras en cualquier idioma que a mí me sorprende, porque para mí es de lo que más difícil, me parece ¿no? Porque las melodías que usan, aunque tienen algunas veces algún giro un poco más complejo... Pero normalmente suelen ser cosas fáciles en la parte de melodía que aprenden, pero las letras, encajarlas en distintos idiomas: en portugués, en inglés, en francés...” (Padre niña cantora, julio 2012, párrafo 11).

“Y alemán, han cantado en alemán, o sea que... Y en japonés han cantado también. Incluso algunas cosas que son sin idioma concreto ¿No? Que son trabalenguas que se hacen a veces... Y la verdad es que tienen una facilidad increíble y esa facilidad es porque le gusta también, porque enseguida lo coge y...bueno, viene a casa y nos lo canta” (Padre niña cantora, julio 2012, párrafo 14) .

Aunque los niños disfrutan sobre manera del canto, no dejan de ser niños que, como ocurre con los adultos, necesitan un continuo ambiente en el que reine la diversión; un equilibrio entre el trabajo musical, el fomento de la amistad y el juego, que se lleva a cabo fundamentalmente en dos momentos de la actividad coral:

- Formando parte de la propia metodología del ensayo:

“Si porque al final hacemos juegos...” (Niña cantora, julio 2012, párrafo 47).

- Y después de los conciertos:

“En los conciertos, cuando hemos cantado muchas canciones pues al final nos hacen de sorpresa una merendola” (Niña cantora, julio 2012, párrafo 99).

### **2.3.3. Actuaciones y conciertos.**

Por norma general, la programación se orienta a la elaboración y preparación del repertorio para los conciertos, programados en dos grandes bloques que se acomodan alrededor de dos periodos de tiempo bien definidos:

El primero de ellos coincide con la Navidad. Todos los colegios y en general la mayoría de las instituciones organizan actos diversos y representaciones propias de esta festividad; así pues, los villancicos constituyen el primer repertorio coral que se prepara durante el curso. Durante estas fechas son muy demandadas las actuaciones de los coros infantiles, por lo que sus directores desarrollan una intensa actividad.

El segundo bloque de conciertos se corresponde en el tiempo al periodo del final de curso, momento en el que las aulas corales infantiles organizan con entusiasmo un gran concierto para el público leonés. En esta exhibición se implican todos los centros educativos que muestran por ello una gran satisfacción.

Además de la actuación que se realiza en cada Centro Educativo y de los que haya concertado el propio coro, el concierto Fin de Curso que ofrecen las aulas corales en conjunto y la Muestra Coral constituyen la meta primordial. El periodo de preparación de estos recitales comienza una vez concluido el periodo vacacional navideño, con el estudio de un repertorio que varía cada año. Parte de ese repertorio lo elige libremente el responsable de cada aula coral (para su actuación en la muestra) y

otra parte es común para todas las aulas, ya que será interpretado en el concierto por el conjunto de niños cantores, unos setecientos niños.

“Los colegios están muy contentos y sobre todo, cuando montas conciertos así, a nivel grande ¿no? como en que hicimos el otro día en el palacio de los deportes, entonces... claro, los directores de los colegios alucinan bastante y cuanto mejor funciona un coro, pues más contentos están con el coro. Vamos, te puedes encontrar – como en todos los sitios– con algún director que... no entiende esto del coro o que acaba de llegar nuevo... Pero bueno, en líneas generales sí” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 27).

El repertorio seleccionado para este gran concierto, se da a conocer a todos los directores al comienzo del periodo lectivo para que puedan emprender su preparación con tiempo suficiente.

“El año pasado, o sea, en el veinticinco aniversario, hicimos precisamente el programa dedicado a las canciones tradicionales infantiles y este programa eran trece piezas tradicionales de León. Este programa lo dedicamos a la música tradicional leonesa, a la cultura leonesa. Entonces, a los directores se les facilita ese programa en enero; el concierto suele ser más o menos a final de curso, con lo cual saben que tienen que montar esas piezas porque son las que se van a trabajar de forma conjunta con todos los coros” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 8).

Incluir canciones tradicionales leonesas entre el repertorio de las aulas corales, contribuye a conservar una parte de nuestra cultura y difundir el rico patrimonio musical de la provincia que, en los últimos tiempos, estaba cayendo en el desconocimiento y desuso para gran parte de la población, sobre todo las generaciones más jóvenes, constituyendo todo un descubrimiento para muchos niños.

“Precisamente uno de los grandes objetivos de este concierto es precisamente eso, que esa música no se pierda. Porque piensa que es una música que está recogida en el cancionero leonés de Manzano y todo lo que quieras, pero que los niños no conocen esas obras. Entonces ya nos hemos asegurado, por lo menos que haya 700 niños que dentro de veinte años conozcan esas obras y que se las canten a sus hijos o a sus nietos y que de una u otra forma no se pierdan” (Director Coro Infantil, febrero 2009, párrafo 25).

Por otra parte, la variedad del repertorio y su adecuación al gusto de los niños estimula su aprendizaje, así como otros elementos que se incorporan a la interpretación, como el acompañamiento instrumental o de pequeñas coreografías.

“El año que viene, el programa que vamos a hacer se va a titular ‘Músicas del Mundo’. Va a ser un programa de canciones infantiles de todo el mundo.



Acompañados, a ser posible, con instrumentos autóctonos de cada región” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 8).

La Muestra Coral se celebra en la primera quincena de junio y reúne a todas las aulas corales. Se concentran las actuaciones en una misma semana, con una duración aproximada de cuatro o cinco días, en la que cada coro interpreta individualmente cuatro o cinco piezas en función de la duración de las mismas y que son elegidas libremente del repertorio del coro. En la Muestra Coral también se invita a algún coro adulto leonés y esta participación sirve de punto de contacto entre ambos niveles corales.

Algo que siempre sorprende favorablemente es la disciplina y la coordinación que muestran los niños sobre el escenario y en los momentos en torno a la actuación, ya que entre los nueve responsables mueven a los 700 niños en apenas diez minutos. Este aspecto de la formación también es muy valorado por los profesores y padres:

“A comportarse en el escenario cuando hacen conciertos” (Padre niña cantora, julio 2012, párrafo 5).

“Yo creo que aprenden a estarse quietos. Eso es básico. Yo la primera vez que le vi quieto fue en el escenario, callados y eso, escucharse unos a otros y estarse... eso, quietos y en lo que están, centrarse en lo que están. Yo creo que es lo que más ha aprendido desde que está en el coro. (...) Es la primera vez que yo le vi quieto dos minutos seguidos: en un escenario” (Madre niño cantor, julio 2012, párrafos 2 y 3).

Actúan en su colegio “bueno, por las fiestas y eso (...) y en la misa” (Niña cantora, julio 2012, párrafos 70 y 77) y también acuden a otros centros educativos y ofrecen conciertos en los sitios donde son invitados. Además de estas actuaciones tradicionales y de los conciertos locales que cada aula coral programe en la provincia o fuera de ella, también participan en los encuentros y festivales de canto coral infantil que se organizan en la ciudad.

“Pues yo he hecho, de momento, dos o tres. Pues no sé. Algunos eran para los padres; otros para enseñar a los niños nuestras canciones. Pues en el colegio de los Maristas, y en el Palacio de los Deportes y en uno que está cerca de una guardería [el Quevedo]. No me acuerdo de más” (Niña cantora, julio 2012, párrafos 60, 62 y 64).

Durante los días 27 y 28 de abril de 2014, se celebró en León el II Encuentro Coral Nacional Infantil-Juvenil “Ciudad de León”, abanderado por el Aula Coral Carmelitas de León, con la intervención de cuatro coros leoneses (Aula Coral Camino

del Norte-Eras de Renueva; Coro Infantil del Conservatorio; Aula Coral San Claudio y Aula Coral Carmelitas) y otros cuatro coros foráneos (Coro del Colegio Marista La Inmaculada de Valladolid; Coro de Jóvenes de la Comunidad de Madrid; Coro Infantil de la Fundación Príncipe de Asturias y Joven Coro de la Fundación Príncipe de Asturias). El Encuentro tuvo lugar en el Auditorio Ciudad de León y al finalizar todos los niños cantores se reunieron en una comida de amistad. El Aula Coral Carmelitas, anfitriona de este encuentro, también ha colaborado con el Teatro de la Opera Nacional de Donestsk (Ucrania), representando las óperas “*Turandot*” de Puccini y “*Carmen*” de Bizet y en la grabación de los coros del último disco del grupo “Café Quijano” en abril 2014.

Además de los conciertos en León, a M.\* le gusta sobre todo acudir a aquellos que se ofrecen fuera de León y aprecia la diferencia que existe entre los escenarios donde actúan, disfrutando del canto donde la acústica es mejor:

“Le gusta estar y cuanto mejor es el sitio mejor. Han aprendido que en un auditorio se les oye muchísimo mejor que en el patio del colegio y entonces cuando van a un sitio maravilloso, disfruta. Mira que sitio más bonito, qué bien hemos cantado, qué bien sonaba. Yo creo que en el sitio que más le ha gustado cantar fue cuando fueron a Torrevieja –el auditorio de Torrevieja, que tiene un señor auditorio– y allí, además competían –eso les motivó– con otros coros; disfrutaron mucho” (Madre de niño cantor, julio 2012, párrafos 5, 6 y 8).

#### **2.3.4. El repertorio musical.**

Las obras interpretadas por la generalidad de los coros infantiles (con excepción del Coro Municipal “Ciudad de León”) son elegidas conforme a las posibilidades de sus cantores, por edad, formación y experiencia; en función también, como hemos visto, de dos momentos: los conciertos de Navidad y el Concierto Final de Curso. Hemos querido conocer la opinión de los cantores sobre diferentes aspectos del repertorio y el sentimiento con el que afrontan el aprendizaje que se realiza en el aula coral.

##### **a) Dificultad del repertorio.**

En primer lugar queremos conocer la opinión de los niños sobre el grado de dificultad que el aprendizaje de las obras tiene para ellos.

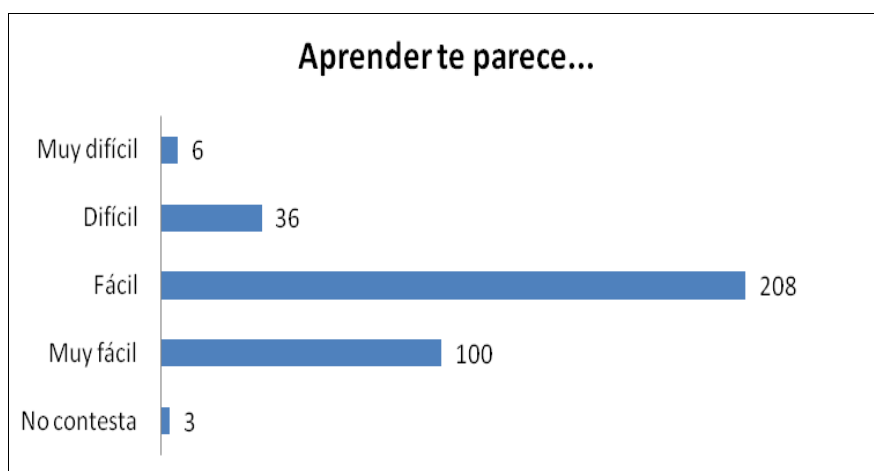


Fig. 42. Dificultad del repertorio (Elaboración propia).

Aprender a cantar correctamente el repertorio coral parece una actividad fácil y amena a la mayoría de los cantores, concretamente es así para el 58.9% de los encuestados y es muy fácil para el 28.3%. Aparte del aspecto lúdico de la actividad, los niños toman conciencia de los progresos que realizan, como nos explican estos ejemplos:

“Me gusta mucho. Estoy aprendiendo a entonar. Grito menos y entono mejor. Me encanta cantar y el Director enseña muy bien” (Documento: comentarios infantiles, párrafos 12 y 16).

“Pues sé cantar muy bien y sigo el ritmo de los demás y también el del coro y me gusta cantar mucho. Y me divierto mucho porque me gustan mucho las canciones de coro y me gusta mucho. Y también cantar junto a mis compañeros, amigos y profesor de coro” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 197).

Tan solo al 10.1% de los encuestados le parece difícil, y muy difícil para el 1.6%. El 0.8% no contesta a la pregunta.

#### **b) Canciones preferidas.**

Como ya hemos visto, todas las aulas corales interpretan un concierto conjunto y al final de curso una Muestra Coral por lo que, del repertorio de obras que interpretan anualmente, una parte de ellas son aprendidas por todos los niños y otra parte, elegidas libremente por los directores corales, son propias de cada coro.

Los cantores han registrado en este apartado 49 títulos diferentes de canciones, elegidas entre las que integran el repertorio de su coro. Observamos que están muy

igualadas en votos las canciones “*Singning all togegher*” de T. Gummesson, “Canten, señores canten” citados en 34 cuestionarios; “*Aldapeco*” y “*Akai Hana*” en 32; “*La Piragüa*” en 31, siendo elegida la canción “*Nesiponono*” por 51 participantes (una séptima parte de los cuestionarios escrutados).

### 2.3.5. Nivel de satisfacción.

Nos parecía importante conocer el nivel de satisfacción que genera en los niños pertenecer a un coro, porque significa una recompensa de la actividad realizada e implica una evaluación de la misma.



Fig. 43. Nivel de satisfacción (Elaboración propia).

En general los cantores manifiestan ampliamente su satisfacción con la actividad coral. El 66.8% de los encuestados responde que cantar les gusta mucho y al 30.8% les gusta bastante. Frente a estos resultados, parece poco significativo el porcentaje del 1.9% que expresa poca satisfacción y solo el 0.2% manifiesta su total desagrado. Son numerosos los cantores que nos expresan su gran entusiasmo a través de los comentarios realizados en los cuestionarios y tal como ocurría con los cuestionarios de adultos.

#### a) Preferencias en la actividad coral.

Una vez comprobado que los cantores encuentran la actividad coral como altamente satisfactoria, les hemos solicitado una aclaración sobre aquellos aspectos que

más les agradan y que lo hicieran de forma abierta, en el convencimiento de que estas motivaciones casi nunca aparecen aisladas.



Fig. 44. Nivel de satisfacción (Elaboración propia).

Formulada la pregunta para que respondieran de esta manera sobre los aspectos de la actividad coral que más les gusta, los datos recogidos señalan en primer lugar y de forma muy destacada (196 cuestionarios), el propio hecho de cantar, que además suscita gran cantidad de comentarios, como el que transcribimos:

“Me gusta cantar y compartir mi afición, por eso me gusta estar en el coro. Estoy con gente a las que nos gusta lo mismo y nos gusta CANTAR JUNTOS. Si no cantara es como si me faltara algo. Son las pilas para vivir feliz” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 199).

El segundo lugar (136 cuestionarios) lo ocupa el hecho de estar con sus amigos y poder compartir las vivencias con los compañeros del coro, seguido de cerca por las canciones interpretadas (113 cuestionarios):

“Me lo paso muy bien y tengo muchos amigos” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 20).

“Que me gustan las canciones, los pueblos que he conocido y los amigos que he conocido” (Documento: comentarios infantiles, 21).

A mayor distancia de estas tres respuestas encontramos otro grupo (85 cuestionarios) que sienten el gusto por actuar en público, aprecian al director (73 cuestionarios) o lo que aprenden en el coro (67 cuestionarios):

“Me gusta mi director de coro y actuar en el escenario es muy divertido. Y me gusta que nos aplaudan” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 236).

“Me encanta porque aprendo canciones de muchos lugares. Las excursiones son muy chulas porque estoy con mis amigos y siempre nos dan de comer algo rico.

El director es muy simpático. ¡¡ GRACIAS POR TODO!!” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 10).

“Ir a Toledo con el coro a un encuentro de escolanías y también ir al Valle de los Caídos” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 32).

A mayor distancia se encuentran otros factores que también son valorados positivamente por los niños cantores, como es el cariño que les demuestra el público con sus aplausos e incluso el uniforme que algunos coros usan para sus actuaciones.

“Cuando la gente me aplaude” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 235).

“Me gusta cantar mucho porque me aplauden y porque aprendo y así soy cantante” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 42).

“Me gusta mucho actuar en público y las cosas que aprendo, las canciones son muy bonitas y me encanta el coro” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 56).

“El uniforme me gusta muchísimo. Me gusta muchísimo la función de Navidad” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 103).

No contesta a la pregunta el 0.2%.

#### b) Aspectos que menos les gusta de la actividad coral.

De la misma manera que hemos conocido los aspectos que mas gustan a los niños a la hora de participar en un coro, indagamos sobre los aspectos negativos o aquellos que menos les gusta.

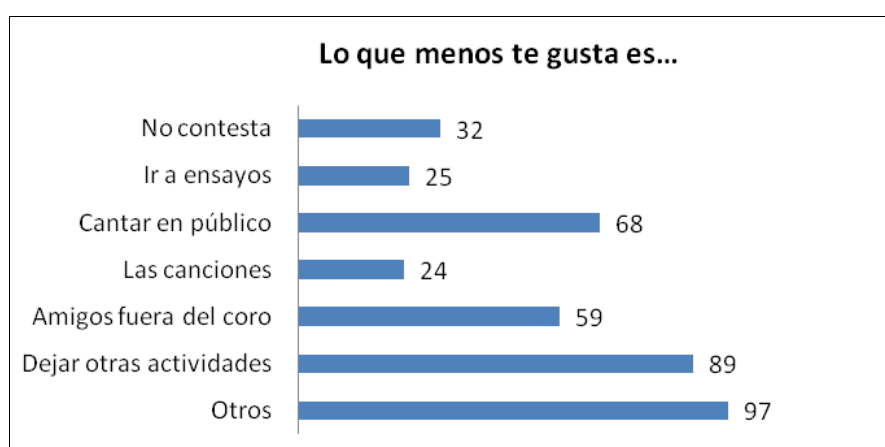


Fig. 45. Lo que menos gusta a los niños (Elaboración propia).

Ante la pregunta sobre los aspectos de la actividad coral que menos les gusta a los cantores, las respuestas están más repartidas entre las opciones dadas que en el

gráfico anterior. Es significativo que el mayor porcentaje de niños (97 cuestionarios) señala “respuestas variadas”. Por ejemplo:

“Nuestro uniforme es la túnica con un escudo del colegio; no me gusta nada y es muy pesado e incómodo. También me gustaría cambiar el Salón de Actos del Colegio y quiero seguir yendo al coro en el instituto (al mismo)” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 241).

En segundo lugar (89 cuestionarios) lo que menos les agrada es tener que renunciar a la práctica de otras actividades. Elegir entre dos o más ocupaciones atractivas conlleva resignarse y no poder disfrutar de todas ellas, lo que, además, significa distanciarse de amigos y compañeros.

“No me gusta el horario porque me coincide con otras actividades” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 10).

“Me gusta todo, pero he tenido que dejar gimnasia rítmica por el coro porque me coincidía y es una pena” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 248).

Cantar en público aparece según los datos obtenidos en la variable anterior, como un agente atractivo para un sector de niños encuestados y también se recoge aquí, pero esta vez es percibido como un factor de efecto negativo para otra sección del coro (68 cuestionarios). Cuando los cantores tienen amigos que no participan en la actividad coral, supone una contrariedad (59 cuestionarios) y un contrapeso, pudiendo inclinar su voluntad en favor de otra ocupación extraescolar. Los datos señalan que a una parte de los niños (24 cuestionarios) no les gustan las canciones que interpretan e incluso que no les gusta ir a los ensayos (25 cuestionarios), como nos aclaran estos comentarios:

“Las canciones en otros idiomas que no sean inglés o francés, no son bonitas” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 55).

“Con 2 días a la semana yo creo que valdría o al menos para los mayores como se hacía antes (que en general tenemos menos tiempo)” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 18).

“Son bonitas las canciones pero es un rollo ensayarlas” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 98).

Un 9% de los participantes no contesta a la pregunta.

### **2.3.6. Proyección de futuro.**

Uno de los aspectos que más nos interesa conocer es si hay posibilidad de que en un futuro estos niños quieran integrarse en las Agrupaciones Corales Leonesas,

aportando el relevo generacional tan necesario. Hemos solicitado la opinión de los cantores, orientando las preguntas hacia el conocimiento que tienen de los coros leoneses adultos y su intención de continuar cantando cuando ellos lleguen a la edad adulta.

**a) Conocimiento de Coros Leoneses adultos.**

La mayoría de los niños cantores dicen no conocer ningún coro leonés adulto, concretamente el 59.2% de los encuestados. Dada la edad y la falta de autonomía de los componentes de las aulas corales, la familia constituye su ámbito de influencia más amplio e importante y podemos deducir que una amplia mayoría no tienen antecedentes entre sus familiares que pertenezcan o hayan pertenecido a un coro, pues en caso contrario parece inevitable que tal experiencia sea conocida por todos y su experiencia transmitida en el ambiente familiar. De la misma manera podemos conjeturar que no han asistido, al menos con frecuencia, a conciertos en directo o ceremonias con participación de coros leoneses, aunque también es posible, dependiendo de su edad, que no recuerden el nombre y procedencia del grupo. El 39.6% que afirma conocer algún coro leonés y no contesta a la pregunta el 1.1.%.

Parte de los niños ha consignado, en el espacio reservado para ello, los nombres de los coros adultos leoneses que conocen. Los datos obtenidos son los siguientes:

Tabla 9. Coros Leoneses nombrados por los niños cantores (Elaboración propia).

<b><i>Coros Leoneses nombrados por los niños cantores</i></b>	<b><i>Nº. Cuestionarios</i></b>
Coro Leon Gótico	37
Coro Espiga	29
Varios (San Marcos, Orfeón, Torreblanca, C. Cívico, etc.)	24
Coro ÁngelBarja	16
Coro Padres y Madres de C. Agustinas	15
Coros Parroquiales	9
Coro Heriberto Ampudia	7
Capilla Clásica	6
Coral Isidoriana	4
Capella Lauda	4



El coro León Gótico y el Coro Espiga han resultado ser los coros más citados. El primero de ellos es un coro juvenil que surgió de las aulas corales, no nos sorprende por este motivo que fuera, mientras existió, un referente para los niños cantores y un deseable ejemplo a seguir. El segundo coro, aunque tiene menos relevancia en el panorama coral leonés, como vimos en el capítulo anterior, está integrado por los padres y profesores del Coro León Gótico y ambos conducidos por el mismo director de diversas aulas corales. Lo mismo sucede con el citado coro de padres y madres del Colegio H.H. Agustinas. Es innegable por tanto, la influencia ejercida tanto por la figura del director-educador, así como el ambiente familiar y escolar en el que se crea este caldo de cultivo musical. En la misma línea, el Coro Ángel Barja, coro joven, es también reconocido por ellos. En menor medida señalan a los coros parroquiales y a más distancia se encuentran coros más antiguos de León, aunque tradicionalmente han tenido mayor proyección en la ciudad. Por tanto, consideramos que los coros conocidos por los niños, lo hacen por proximidad, más que por la relevancia artística de los mismos.

**b) Proyección de futuro.**

Como consecuencia de las variables anteriores, pretendemos conocer qué piensan los niños respecto a su futuro y si se plantean como algo natural la continuación en la actividad coral.

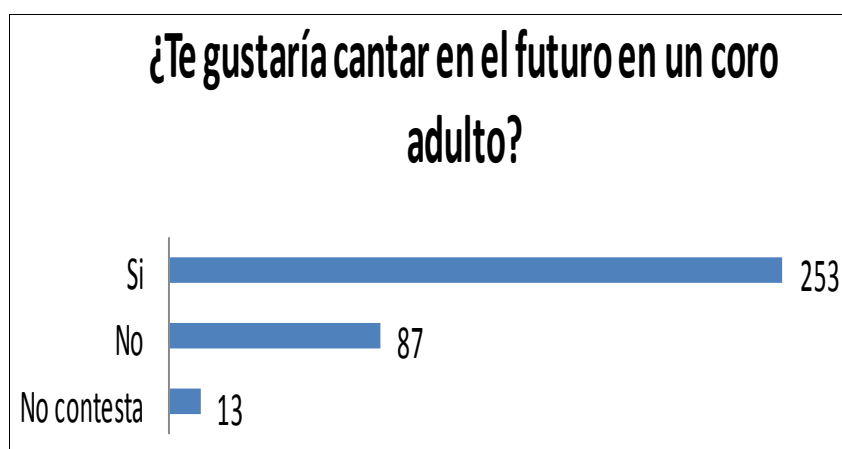


Fig. 46. Proyección de futuro (Elaboración propia).

Ante la pregunta sobre su intención de continuar cantando en un coro cuando llegue a la edad adulta, las respuestas afirmativas obtenidas constituyen una amplia mayoría, el 71.6% de los encuestados. Es lógico pensar que si a la práctica totalidad de los niños encuestados les gusta mucho o bastante cantar en el aula coral, esta actividad tan gratificante en el presente, encuentre un lugar entre las expectativas de futuro de la mayoría.

“Me gusta mucho cantar. Cuando sea mayor me gustaría cantar en un coro. Me gusta mucho el uniforme. El año que viene voy a seguir” (Documento: comentarios infantiles, párrafo 155).

Por el contrario, el 24.6% no demuestra interés en pertenecer a un coro adulto en un futuro. No contesta el 3.6%.

### **3. LOS COROS JUVENILES DE LEÓN.**

Los coros juveniles surgen como un eslabón de unión natural entre las aulas corales infantiles y los coros adultos. El canto coral tiene un valor educativo que adquiere grandes proporciones en la adolescencia y juventud, fundamentalmente en el aspecto formativo, social y preventivo. Sin duda, en esta cadena, los coros juveniles constituyen el eslabón más débil y donde el canto parece tener menor poder de convocatoria. La educación musical en la etapa de la educación secundaria, está enfocada principalmente hacia la audición y la interpretación instrumental; los jóvenes y adolescentes se muestran reacios a la práctica del canto, incidiendo diferentes factores en la ausencia de los chicos en tal práctica (Elorriaga, 2011).

En la ciudad de León el panorama coral demuestra claramente ese hecho. El desaparecido Coro León Gótico se nutría fundamentalmente con estudiantes de Educación Secundaria que habían pertenecido a las aulas corales en la anterior etapa educativa y que tenían interés en continuar con su formación. No se había iniciado un proyecto que diera continuidad en la adolescencia al canto, de forma organizada y sistemática. En la actualidad, dos agrupaciones ocupan este lugar en el canto coral leonés, dando inicio a una nueva propuesta de formación coral.

### **3.1. Coro Ordoño II.**

En el año 2008 se formó el Coro Juvenil Ordoño II, que comenzó su andadura en el Instituto del que toma su nombre, entre aquellos niños habiendo pertenecido a la pionera y cercana Aula Coral de La Palomera, buscaban una continuidad en la práctica del canto coral, en la que llevaban ejercitándose durante los años anteriores. Hicieron su presentación en 2009, en la vecina Iglesia Parroquial de San Salvador del Nido, fecha desde la que han tenido numerosas actuaciones en la provincia leonesa como Benavides de Órbigo, Cerezales del Condado, Navatejera, Riolago de Babia, Los Barrios de Gordón, Villaobispo de las Regueras y Mansilla de las Mulas. En León ha participado en los actos navideños organizados por el Ayuntamiento en el año 2010, y en la Semana Cultural del Ayuntamiento de Villaquilambre. Ha intervenido en encuentros corales como el I Encuentro de Corales Infantiles y Juveniles de Gradefes (2012).

En la actualidad es un coro femenino, formado únicamente por chicas entre 11 y 17 años, estudiantes en diferentes institutos y colegios de la capital leonesa. Están dirigidas por D. Jorge Suárez Bardón, que a su vez se formó como niño cantor en el Aula de La Palomera desde 1985; en 1986 se integró en la Schola Cantorum y en 1998 en la Asociación Cultural de Voces “León Gótico” realizando funciones de subdirector. Dirige además otras tres aulas corales.

### **3.2. Coro juvenil Ángel Barja.**

Este coro nace en el otoño del año 2011, de la clara necesidad que existía en la ciudad de León de crear expresamente un espacio en el que los jóvenes con edades comprendidas entre los 12 y los 18 años, pudieran continuar cantando durante la Enseñanza Secundaria y el Bachiller, aprendiendo a valorar el trabajo en equipo en un clima de ilusión, tolerancia y respeto a través de la música coral.

“Se planteó un dossier, un proyecto, en septiembre a la universidad. De hecho, J.L.\*, el director de Juventudes y director de la Orquesta, planteó la posibilidad de presentárselo a la Delegación de Educación de aquí, de León, de la Junta. Así lo hicimos. Hablamos con M.\* que nos iba a dar una carta para los institutos, como carta de presentación; se le envió un dossier, se pasó, se habló con los directores, se habló con los profesores de música y al fin, pudimos llegar a los alumnos y se ha formado,

al final, unos veinte o veintitrés chicos y chicas; está compensado y estamos muy contentos” (Director Coro Juvenil, mayo 2012, párrafo 31).

Está codirigido por D. Aitor Olivares y D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado; es el coro cantera del Coro Ángel Barja y está respaldado por la Asociación Coral Ángel Barja, Juventudes Musicales de España y la Universidad de León.

“Lo estamos llevando Elena y yo a medias. Yo le ofrecí la posibilidad, puesto que ella es profesora de secundaria y conoce muy bien la problemática, conoce muy bien a los alumnos, las edades, le planteé llevarlo a medias con ella y la realidad es que va muy bien. Ella hace los ensayos los viernes, porque ella acaba allí, en Ponferrada, en el Instituto, a las doce o doce y algo. Para mediodía está aquí. Entonces el de los viernes lo hace ella y el de los jueves lo hago yo.

Lo estamos llevando a medias, compartiendo, pues tanto la elección del repertorio, trabajo... además, nunca he trabajado con nadie, siempre me ha tocado a mí solo y el trabajar con alguien pues... siempre te plantea otros puntos de vista. Todo es interesante y todo es bueno. Y los niños..., los chicos tienen la dualidad y mayor aportación, puesto que yo llevo las cosas a mi manera y Elena lleva la suya. Te complementas y llevas más o menos la misma línea, pero los chicos tienen dos visiones distintas” (Director Coro Juvenil, mayo 2012, párrafo 35 y 36).

El pequeño grupo inicial ha crecido hasta reunir, en tres años, a casi cincuenta jóvenes que proceden de ocho Institutos de León: I.E.S. Legio VII; I.E.S. Padre Isla; I.E.S. Sánchez Albornoz; I.E.S. Eras de Renueva; I.E.S. Juan del Encina; I.E.S. Lancia y los Centros de Formación Profesional La Torre I y II.

Intentan abarcar un repertorio con el que sus componentes se sientan identificados y que llegue a todos los públicos, con independencia de su edad. Las obras que incorporan a su repertorio pertenecen a todas las épocas y estilos para proporcionar a sus integrantes una formación coral amplia y enriquecedora.

“El tipo de repertorio que estamos trabajando, intentamos que tengan una de cal y otra de arena. Que sea repertorio cercano y fácil... relativamente. Empezamos a tres voces al principio y ya metimos cuatro este trimestre y ahora estamos haciendo un poco recopilación de todo lo que hemos hecho en el año y el concierto fin de curso será eso: un poco en crescendo ¿no? Ya estamos metiéndonos con alguna cosa importante y complicada, entre comillas; música húngara... música muy cercana a ellos, muy cercano a lo pop, a lo rock, al jazz, que es lo que ellos viven” (Director Coro Juvenil, mayo 2012, párrafo 103).

Desde su concierto de presentación en la Iglesia de San Martín (Navidad 2011) actuaron en el XXIV Memorial Ángel Barja (Jimenez de Jamúz, Sahagún y Torre del

Bierzo, 2012) junto con el Coro Ángel Barja, en el I Encuentro de Corales Infantiles y Juveniles de Gradefes (2012) y en el Ciclo de Música para la Navidad (2012-2013).

#### **4. REPERCUSIÓN Y VALORACIÓN DE LOS COROS INFANTILES Y JUVENILES EN SU ENTORNO.**

El proyecto educativo ha tenido gran repercusión y se ha mantenido vivo durante este tiempo en la ciudad. En la Schola Cantorum se formaron, de forma específica, la mayoría de los directores de las aulas corales, erigiéndose en una verdadera y funcional escuela de dirección coral, dándose la circunstancia de que entre los directores actuales se encuentran los escolanos colombianos, asturianos y leoneses que comenzaron cantando en las aulas municipales. Parte de estos directores tienen o han tenido a su cargo, además de las aulas corales infantiles, alguna de las tradicionales formaciones corales leonesas. La gran actividad de los coros infantiles y juveniles se concreta en la participación en numerosos conciertos, encuentros y certámenes, tanto en la ciudad y provincia leonesa como fuera de ella, alcanzando un merecido lugar en el panorama coral. Cada año es relevante el concierto que aglutina a todas las aulas corales; por ejemplo, el día 14 de junio de 2012 se unieron para celebrar el trigésimo aniversario del nacimiento de este proyecto educativo, donde era espectacular contemplar 800 voces interpretando obras de Harrison, Ángel Barja, Beethoven, etc.

Las aulas corales se implican en la creación –como ocurría con las agrupaciones corales leonesas– de encuentros corales y eventos musicales, tanto en la ciudad como en la provincia leonesa, lo que permite por un lado mostrar al público los logros musicales alcanzados y por otro, escuchar la interpretación de otros coros infantiles y establecer contacto entre sus miembros. Las localidades también se benefician de la actividad cultural promovida porque están presentes en sus conmemoraciones, como por ejemplo, en los actos conmemorativos del Reino de León junto a la Coral Heriberto Ampudia. Desde la creación en 1983 del I Festival de coros infantiles de León, se han ido incrementando estos encuentros corales. Por ejemplo, en junio del año 2012 se celebró el I Encuentro de Aulas Corales Infantiles y Juveniles, en el incomparable marco de la Iglesia “Santa María la Real”, del Monasterio Cisterciense

de siglo XII, encuentro que nace con vocación de permanencia y en el que participaron las Aulas Corales Carmelitas y San Claudio con los Coros Juveniles Ordoño II y Ángel Barja.

También surgieron de las aulas corales una infinidad de músicos y profesores de música de los tres niveles educativos. Por su especial significación mencionaremos a las laureadas agrupaciones corales cuyos directores fueron miembros residentes de la Schola Cantorum: Marco Antonio García de Paz, director del coro “León de Oro” y Raúl Suarez García, director de la “Camerata Coral de la Universidad de Cantabria” o escolano externo, como Aitor Olivares García, director del coro “Ángel Barja” en León; pero todos ellos se formaron en las aulas corales leonesas (Suarez y Domínguez, 2013). El proyecto de las Aulas Corales ha tenido también su proyección en Oviedo, Avilés y Ponferrada, donde tomaron el modelo, aunque en opinión de Suarez y Domínguez (2013) ha tenido diverso desarrollo y por tanto diferente resultado, que ha conllevado una degradación de la idea original en cuanto a la calidad artística.

Tres décadas de actividad coral infantil aporta la presencia de miles de niños, ya adultos, que han recibido formación allí y que han participado en tan gratificante experiencia. El día 17 de junio de 2007, el Coro Ángel Barja –cuyos componentes en su mayoría se habían formado en las aulas corales–, ofreció un Concierto en “Homenaje a los XXV años de las Aulas Corales Municipales” y que se dedicó especialmente, a los jóvenes colombianos y leoneses que iniciaron el proyecto y al grupo de asturianos de la Escolanía de Covadonga que reforzaron y apoyaron el proyecto coral infantil, dedicándoles palabras de gran afecto y agradecimiento por su dedicación a la música coral y por haberles transmitido una forma de entender y sentir la música, que les sirvió para descubrir un mundo lleno de sensaciones y emociones.

Sin embargo, el nivel musical alcanzado por los diferentes coros infantiles es muy diverso, debido fundamentalmente al nivel de exigencia que cada director marca en su coro.

“Cuando entré en las aulas, a los diecisiete años, que nunca me había puesto delante de un coro, la exigencia de ese primer año era que yo tenía que cantar a final de año, con ese coro, a dos voces” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 154).

Yo hace dos años hablé con el coordinador de aulas; tuve la suerte de poder librar e ir a ver varios conciertos de las aulas, y de las veintidós aulas o veintiuna que había en ese momento, la mitad mas una cantaban a una voz. Estoy hablando de un coro de cuarenta niños o cincuenta. Coros de doce o quince vale, lo puedes llegar a entender. Pero... ¡que en un año un coro de cuarenta componentes, o cincuenta, no sea capaz de cantar un canon!... Un canon o algo a dos voces con melodías distintas, ya no terceras que es más complicado” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 155).

“Que hay repertorio... hay todo lo que quieras, hoy en día y facilidades para acceder a él también. A una voz. Y yo le dije: me parece muy triste que en un año de trabajo no se pueda estar cantando más que a una voz. ¡Y acompañados de piano! ¿eh? Entonces yo cuando entré ahí, tenía la exigencia...” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 156).

“El último coro con el que estuve era (...); y yo estaba trabajando a cuatro voces con ellos y metiéndome con repertorio denso... y contento... y tenía un coro de cincuenta y cinco niños. Cuando les gané, los niños iban y estaban. Y por suerte, ese coro sigue funcionando, lo lleva (...) y está funcionando muy bien. Entonces bueno, hay una exigencia, auto exigencia, que si no existe o es mínima o llega solamente a cumplir... entonces... si sólo llega a cumplir...; La persona que tiene que marcar los mínimos es la persona que está al frente de eso. Si no hay unos mínimos de exigencia, no puede haber una calidad. Si tienes veintitrés coros infantiles distintos, setecientos niños, y cantan a una voz, eso no es un coro, para mí. Pueden hacer cosas a una voz muy bonitas...” (Director Coral, mayo 2012, párrafo 154).

Sin duda el punto más débil del panorama coral se encuentra en la escasez de coros juveniles, cuya promoción es el actual objetivo en la intención de algunos directores: que los niños cantores tengan interés por continuar con la actividad coral también en esa etapa, sin rupturas, lo que sin duda pasa por ofrecer formaciones adecuadas a su edad. De esta manera se facilitaría el paso de las voces jóvenes a los coros adultos, asegurándose la deseada renovación de voces.

“Yo creo que el problema que hay en León, es que hay un momento ahí, que es momento en que esos niños abandonan las aulas corales hasta que llegan ya a la edad adulta; en ese momento, en esa franja de edad, es en la que se pierden las voces. Precisamente porque en León hay muy pocos coros juveniles. Ahora mismo solamente hay dos<sup>89</sup>, y uno ni siquiera ya tiene la misión que tenía. Ahora mismo el único coro que realmente recoge esos niños que salen de las aulas corales, por tema de edad es el León Gótico. Porque el Barja ahora mismo está funcionando como el coro de la Universidad, que sí que hay gente de secundaria, pero estamos hablando de gente, la más joven que yo conozco tiene dieciséis años” (Coordinador Aulas Corales Infantiles, junio 2009, párrafo 15).

---

<sup>89</sup> En el momento de la entrevista con el Coordinador de la Aulas Corales se tomaba como coros juveniles al Coro Ángel Barja, (que en la actualidad podemos considerar como un coro universitario) y el desaparecido Coro León Gótico. Sin embargo, esta opinión sigue en plena vigencia, como ya hemos visto, pues otros dos coros han ocupado su lugar, el Coro Juvenil Ángel Barja y el coro Ordoño II.

## **SÍNTESIS.**

En la capital leonesa existe una gran actividad coral infantil como una experiencia educativa al alcance de todos los niños; perfectamente organizada y coordinada desde la Escuela Municipal de Música, que abarca la práctica totalidad de los centros educativos y que goza, no sólo de una gran tradición en la vida social y cultural de la ciudad, sino que se ha convertido un referente nacional en el mundo coral infantil. Los niños reciben una enseñanza de la música desde el ámbito formal de la enseñanza obligatoria, no formal gracias al aula coral e informal a través de la propia experiencia coral. En su conjunto, desarrollan una gran actividad de actuaciones, conciertos, encuentros corales, para los que se forman vocal y musicalmente durante el curso.

En la actualidad, esta cadena coral da sus frutos, pero de una manera insuficiente. Tras la desaparición del Coro León Gótico, los dos coros juveniles de reciente creación, Ordoño II, y Coro Juvenil Ángel Barja, aunque exigüos en número, podríamos considerarlos por la edad de sus componentes adolescentes, como un primer eslabón en la cadena coral leonesa. Tras ellos, a los jóvenes cantores que desean continuar en la actividad, sólo les quedan dos posibilidades: ingresar en el Coro Ángel Barja que recoge a los estudiantes universitarios o con una franja de edad cercana a esta época, o una segunda opción que es dirigirse directamente a los coros adultos



**CAPÍTULO IX**

---

**CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN.  
TRAYECTORIA.**



# **CAPÍTULO IX. CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN. TRAYECTORIA.**

## **INTRODUCCIÓN.**

En los capítulos anteriores nos hemos acercado al actual panorama coral leonés, tanto de la etapa infantil –a través de las aulas y coros infantiles de la capital leonesa– como de la juvenil y la edad adulta. Hemos analizado el origen, composición, actividad y relaciones que surgen en torno a los coros de la provincia de León, así como las motivaciones, preferencias y opiniones que tienen sus componentes sobre la actividad coral.

Para conocer la formación musical realizada en las agrupaciones corales, su metodología, los resultados obtenidos y los factores que influyen en la misma, hemos considerado imprescindible conocer de primera mano una agrupación coral para descubrir, en base a una situación real, toda la complejidad de esta actividad social y educativa.

La permanencia durante medio siglo de la Capilla Clásica de León en un lugar destacado del panorama cultural leonés, a pesar de los factores adversos, aporta mayor

interés por la trayectoria seguida, que no ha sido lineal, todo lo contrario<sup>90</sup>. Esta agrupación ha sufrido fluctuaciones importantes a consecuencia de circunstancias sobrevenidas, algunas veces positivas, pero en otras ocasiones tuvieron que afrontar sucesos desfavorables e incluso amargos que superaron gracias a la constancia mostrada por sus componentes.

El estudio pormenorizado de este coro implica por tanto, conocer los acontecimientos más relevantes de su existencia y su evolución a través del tiempo, que abordamos desde su fundación hasta el momento actual.

Los directores artísticos que han conducido a la Capilla Clásica aportaron al grupo su experiencia y conocimientos musicales y moldearon al coro en torno a sus ideas personales sobre dirección y gestión coral. No podemos negar que el prestigio de estos profesionales añade atractivo al estudio, sobre todo si tenemos en cuenta que podemos contar con su testimonio vivo, con la excepción del desaparecido Ángel Barja.

Basándonos en lo anteriormente expuesto, reseñamos a continuación los acontecimientos que consideramos más representativos de la Capilla Clásica, distinguiendo en su historia cinco épocas de diferente duración, que corresponde cada una de ellas al periodo de tiempo en el que el coro fue guiado por un director y que a nuestro modo de ver, presentan características particulares.

También debemos aclarar que durante la primera época tuvo lugar la intervención de D. José María Álvarez, Maestro de Capilla de la S.I. Catedral de Astorga, compositor, musicólogo y autor entre otras obras del Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Astorga. Tomó la dirección de la Capilla Clásica, durante un breve periodo de tiempo en ausencia de D. Adolfo Gutiérrez Viejo y hasta su regreso. Por lo tanto, no ejerció este puesto en calidad de director titular sino como amigo y músico de confianza de D. Adolfo Gutiérrez y de la agrupación coral. La Capilla recuerda a D. José María con gran afecto y agradecimiento.

---

<sup>90</sup>Tan solo dos coros leoneses le han acompañado de manera continuada durante este periplo: el Orfeón Leonés y la Coral Isidoriana, mientras que a su lado otras agrupaciones han desaparecido.

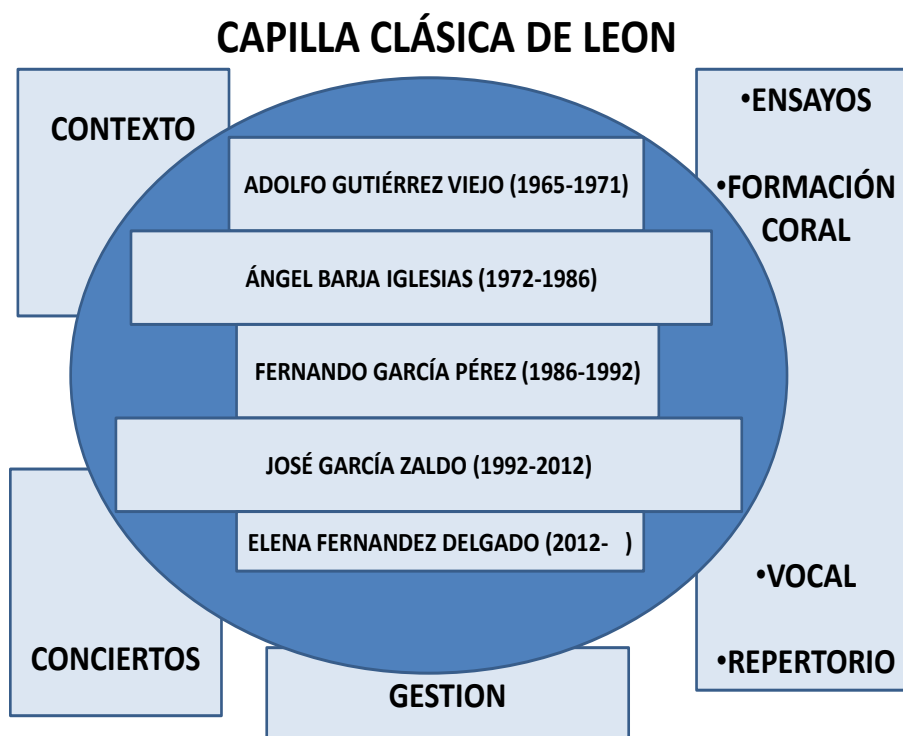


Fig. 47. Estructura genérica del estudio de la Capilla Clásica de León (Elaboración propia).

## **1. PRIMERA ETAPA. DIRECTOR-FUNDADOR: ADOLFO GUTIÉRREZ VIEJO (1965-1971).**

La primera época de la Capilla Clásica de León corresponde a su nacimiento y al periodo de seis años que estuvo bajo la dirección de su fundador D. Adolfo Gutiérrez Viejo. Sin duda fue el periodo más intenso del coro, marcado por las dificultades propias de los comienzos y las correspondientes a la época, que fueron superadas con la fuerza de la juventud y la pasión por la música de su director y del resto de los componentes. Consiguieron alcanzar, en muy poco tiempo, una calidad interpretativa y un prestigio musical que le ha distinguido en el panorama musical leonés y nacional.

### **1.1. Antecedentes de la Capilla Clásica de León.**

La Capilla Clásica de León se constituyó en 1965. Como sucede con la mayoría de las asociaciones surge gracias a la idea, ilusión o visión personal de un

puñado de amigos que se reúnen en torno a la figura del que sería su fundador y primer director, D. Adolfo Gutiérrez Viejo.

Había iniciado sus estudios musicales –piano, órgano y canto gregoriano– en el Seminario leonés y animado por su profesor, Don Antonio González de Lama, estudió en el Conservatorio de León con D. José Castro Ovejero. Se ordenó sacerdote en 1957 y en 1959, siendo coadjutor de la parroquia de San Martín, se trasladó a Madrid para realizar estudios de piano con Francisco Fuster, de órgano con Jesús Guridi y de composición con Francisco Calés. Recién llegado a León para ocupar el cargo de organista de la Catedral de León (1961) –cumpliendo el mandato que le hiciera el Obispo Almarcha–, Adolfo Gutiérrez Viejo recibe la propuesta de impartir música en un Instituto de la ciudad. La sorprendente petición, fruto de la inquietud profesional y de la afición musical del director del centro, viene acompañada de ciertas dificultades, ya que no existía una programación previa ni una dotación económica que sustentara tal petición.

“Yo venía de estudiar de Madrid el bloque de estudios de piano, de órgano, armonía y demás en el Conservatorio de Madrid y cuando me vine a la Catedral de León, de organista, me llaman a... –una cosa inusitada– en el Instituto del Padre Isla, que estaba aquí en el centro, donde está ahora el Juan del Encina, me parece. Y el director, que era D. Luis López Santos:...que quiero hacer música en el... [Instituto]. Que ¿qué se hace...? pues no había absolutamente nada censado ni reglado para la música. Vamos, no tenía ni subvención para el sueldo del profesor, que era una de las primeras cosas que tenía que dar” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 1).

Dejan en manos de Adolfo Gutiérrez Viejo la orientación y planificación de la actividad que le habían encomendado y comenzó la práctica musical en el centro de la única manera que consideró posible: el canto; siendo nombrado profesor de Canto del Instituto Padre Isla de León durante los años 1962 y 1963. Durante su estancia en el seminario había estudiado canto gregoriano y asistido a los Cursos de Canto Gregoriano que se impartieron en el Escorial (1953) y en Vitoria (1955), donde conoció al musicólogo leonés Samuel Rubio Calzón.

“Entonces tuve que ver qué se hacía con ellos. Bueno, de instrumentos nada, habría que empezar a enseñar música de una manera formal ¿no? Y... bueno, lo más asequible es un coro de niños y adolescentes” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 2).

El inicio de esta labor no fue sencillo, como él mismo nos describe; Adolfo se encontró con un gran número de muchachos que carecían de preparación musical y vocal, además de tropezar con inconvenientes de otra índole, como el hecho de no poseer un lugar adecuado para los ensayos. Sin embargo, aquella primera experiencia con el canto polifónico fue una sorpresa para los alumnos del Instituto y resultó ser tan satisfactoria para ellos como para su director.

“No tenían ni idea, era un desierto total. Ni oído, ni voces, las voces deshechas. En total que –muy desanimado– empecé. Digo: ¡voy a ver qué saco yo de esta informidad de cuatrocientos chavales!, en un salón que era un antiguo frontón cerrado, con unas resonancias tremendas... Intenté que dieran un acorde, simplemente, los cuatrocientos. Lograr eso me costó más de una hora, ¿No?: Separarlos de una manera indiscriminada: tú haces esta voz, dos, tono seguido, ¿no? Para que empezaran a gustar lo que era sonar polifónicamente. Me costó una barbaridad. Cuando lo consiguieron, no era capaz de hacerles callar. Porque estaban enamorados de lo que les sonaba, el tubo aquel y las voces sin formar, pero... formaron un acorde más o menos” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafos 3,4 y 5).

El Coro del Instituto comenzó su andadura con un repertorio variado de obras de dificultad adecuada a su nivel, básicamente Polifonía del Renacimiento Español. Transcurrido un tiempo prudencial de ensayos, comenzaron sus actuaciones e incluso tuvieron la oportunidad de participar en concursos corales juveniles, fuera de la ciudad.

“Decidí cantar cosas del Cancionero de Palacio, muy sencillitas, que muchos de ellos no han olvidado después de estar un par de años cantando allí. Hicimos un viaje a Barcelona, otro a Valencia, en concursos de Institutos” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 6 y7).

Efectivamente, un año más tarde el coro del Instituto bajo su dirección “superó una selección realizada por el Ministerio de Educación entre coros de todos los institutos de Enseñanza Media de España, y viajó a Barcelona para participar en la final del Concurso Nacional, que se celebró en el Gran Teatro del Liceo, consiguiendo el primer premio en su actuación” (Rascón, 2010-2011: 9).

Aquellos muchachos, entonces adolescentes, no han olvidado su pertenencia al coro estudiantil, hecho que en buena medida marcó su afición a la música y en concreto a la música coral. El agrado que en aquel momento desarrollaron por el canto polifónico impulsó a más de uno de aquellos jóvenes, a integrarse con posterioridad en la Capilla

Clásica, sin duda animados por los buenos recuerdos, el reencuentro con antiguos compañeros y por el hecho de que Adolfo G. Viejo fuera también el director de esta nueva agrupación. En este sentido nos comenta un miembro de la Capilla:

“M: Para hablar de mi entrada en la Capilla, tengo que remontarme todavía más, a mis años de instituto en los que cantaba en el coro que dirigía Adolfo y cantaba R.S. (...) Fuimos con Adolfo a un concurso en Barcelona... éramos unos críos, y después, por circunstancias de la vida, R.S. y yo perdimos el contacto. Después nos encontramos por la calle, él ya estaba en la Capilla y me dijo: ven a cantar a la Capilla conmigo, que nos dirige Adolfo” (Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafo M: 1).

Sin embargo el anhelo que Adolfo G. Viejo siente por continuar sus estudios musicales, junto con las ocupaciones ligadas al sacerdocio y la tarea abrumadora que resultaba el coro escolar, contribuyeron a que tomara la decisión de abandonar esta labor docente, a pesar de los logros que estaba consiguiendo con los muchachos.

“Pero... yo no podía con aquello; me di cuenta, porque era un trabajo inmenso el que había que hacer. Yo era muy joven entonces y necesitaba mis estudios de órgano. Yo estaba en plan de ir muy adelante en órgano y entonces me resistí y me dije: ¡no! ¡No puede ser! ¡Tengo que terminar órgano!... y seguí” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 8).

Nuevamente en Madrid y terminados sus estudios, obtuvo en 1964 el Premio Extraordinario del Real Conservatorio de Madrid, en la especialidad de Órgano, noticia que “no fue recibida con agrado en el entorno del obispado leonés, que parecía no alegrarse de sus éxitos. Tanto es así que el obispo Almarcha le ordenó tajantemente regresar a León” (Rascón, 2010-2011: 9). Sus aspiraciones musicales y los nuevos tropiezos con la autoridad eclesiástica, le llevan a continuar su formación en Siena (junio a septiembre de 1965), siguiendo los cursos de perfeccionamiento de Órgano con Fernando Germani, en la Academia Chigiana. Durante ese tiempo interpretó la voz de tenor en la Misa en si menor de Bach, bajo la dirección de Uwe Gross. Terminados sus estudios, el contacto con otros músicos y su reciente experiencia interpretando a Bach, reavivó en Adolfo el recuerdo positivo de su pasada experiencia coral y surge en él la ilusión o deseo, más que un proyecto, de formar un coro a su obligado regreso a León, pero esta vez con adultos.

“En el [año] sesenta y cinco, después que terminé [los estudios] y obtuve el premio extraordinario de órgano me marché a Siena, a un cursillo. Allí estuve cantando con unos alemanes, organistas alemanes, que estaban preparando la misa en Si menor de Bach y yo tenía una voz de tenor, casi contralto, que les venía de miedo.



Estuvimos cantando todo el verano la misa en Si menor y ellos, entusiasmados, querían llevarme allá para que colaborara con ellos. Pero yo me vine para acá con la idea: ¡Ah! Esto de hacer un coro para cantar esta misa... ¡sería extraordinario!

Sin embargo yo seguía con mi cosa del órgano, porque había cogido carrera allí, y me puse a estudiar como un endemoniado” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafos 9,10 y 11).

## 1.2. Nacimiento de la Capilla Clásica de León.

A su vuelta de Siena la idea de formar un coro encuentra de forma casual, el impulso necesario entre amigos y aficionados a la música coral y el respaldo de los leoneses.

“En ese tiempo, había conciertos de la Sociedad Filarmónica en el Recreo Industrial; me encontré con un amigo mío que estaba estudiando composición en Madrid, Benigno Prego, un hombre muy importante, músico de la Banda Militar de Aviación. Era un hombre muy interesado [en la música], que se forjó a sí mismo y se ha jubilado de profesor de Armonía del Conservatorio de Valladolid:

– ¿Por qué no nos reunimos los domingos y en lugar de tomar el café hacemos un poco de música, cantándola nosotros?

–Pues bien, me parece muy bien, como diversión.

Y no se me ocurrió más que llevar el responsorio de Victoria, porque este compositor me interesaba mucho en ese momento. Total, que se unió rápidamente un hombre que se llama Elías de las Matas. Ese fue fundamental, porque él me arrastró a mí al infierno ese. Fue el presidente, el primer presidente del coro y un forofo total. Era un bajo extraordinario, cantaba como los ángeles. Bueno, un gran músico y entusiasta” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 12 y 13).

De esta manera se gesta un cuarteto<sup>91</sup>, que rápidamente se convierte en un pequeño grupo de amigos que se reúnen los domingos para cantar polifonía, sin que llegara a cuajar como tal formación, pues inmediatamente se ven desbordados por el interés que despiertan a su alrededor.

“También aparecía por allí Alejandro Vargas, el pintor, que hacía esos dibujos maravillosos; y bueno..., pues era una toma de café; después de eso... ¡cantando el responsorio de Victoria!

Después Elías de las Matas dice: voy a traer yo un tenor que puede llegar a esta voz y verás tú. Y fue trayendo más gente. Total que se juntaron unos quince o

---

<sup>91</sup> Aguado (1966, 24 noviembre). En esta entrevista Adolfo Gutiérrez Viejo hace referencia a ese cuarteto inicial y afirma que la Capilla Clásica de León nació en una reunión de cuatro amigos: un compositor (posiblemente se refiere a Benigno Prego), la soprano Anik Walter y otro (Elías de las Matas) además de él mismo.

veinte y teníamos todos los responsorios de Victoria” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafos 14 y 15).

Con el tiempo, Adolfo y Elías de las Matas, principalmente, captaron e incorporaron nuevos componentes hasta reunir un pequeño coro, procedentes la mayoría de ellos del ámbito musical de la ciudad, profesores y estudiantes del conservatorio. Se reúnen para charlar y ensayar en el Colegio de las Teresianas<sup>92</sup> que, desde la más desinteresada colaboración, les cedieron el uso de un aula. Así recuerda su inicial contacto un miembro fundador de la Capilla:

“C: El domingo más próximo a Santa Cecilia del año sesenta y cinco, yo había ido a la misa de doce a la Catedral, donde estaba presente todo el conservatorio, profesores, alumnos y todos los aficionados a la música, como siempre. Entonces estaba también uno de mis hermanos y Adolfo, que estaba en la misa tocando, porque era el organista de la Catedral; le dijo:

-¿Tú tienes una hermana que canta y que sabe música, verdad? Y mi hermano le dijo que sí.

-Mira a ver si quiere, que esta tarde nos vamos a reunir, porque quiero hacer un coro para cantar polifonía del siglo XVI principalmente, a ver si ella se anima.

Llegó mi hermano a casa y dijo que si quería ir a cantar música, polifonía del siglo XVI y música antigua en general, que le había dicho Adolfo –Don Adolfo, era entonces– (...) que si me interesaba que fuera a las cinco de la tarde ese mismo día a las Teresianas, que empezaban a reunirse. Y fui; me llevó mi otro hermano que también le conocía. Yo no sé cómo se enteró Adolfo de que me gustaba la música y que sabía cantar. Entonces fui aquella tarde y me dijo: tú sabes música, ¿verdad? Sí. Pues... siéntate y copia. Y me puse a copiar “Niño Dios de amor herido” y desde ese momento soy de la Capilla. Ni me probó la voz, ni nada”.

-Dijo: ¿tú eres soprano, verdad? Tú estudias en el conservatorio.

-Sí.

-Pues siéntate ahí y copia” (Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafos C1 y C3).

Prácticamente todos los integrantes de aquel primer coro de cámara poseían conocimientos musicales; circunstancia que más un requisito era prácticamente una necesidad, pues las partituras se escribían manualmente; cada cantor copiaba durante el ensayo la voz que le correspondía cantar; leían y estudiaban las obras por voces separadas y después se reunían para conjuntar.

---

<sup>92</sup> Rascón (2010-2011: 11) hace referencia al comienzo de los ensayos en una pequeña sala del Colegio de las Carmelitas, dato ese que no nos consta; suponemos que se refiere al Colegio de las Teresianas.

“En principio que supieras música, la suficiente para que pudieras seguir una partitura, que tuvieras buen oído y que tuvieras una voz medianamente decente. Porque solistas ya había dos muy buenas. (...)Y así empezamos a cantar y ese mismo día montamos el villancico, eh?, las cuatro voces y quedó de cine. Ya te digo eh? Íbamos los domingos solamente de cinco a siete. Había mucho buen rollo, gente muy válida, muy válida entonces. Toda esa gente sabía música y muchos, mucha música, porque algunos tenían ya, bueno, aparte de su carrera de canto Anik, los demás, pues quien más quien menos había hecho todo el solfeo... Después ya, posteriormente llegaron C. e I. que eran profesoras del conservatorio y se montaban las obras pero enseguida. Y fue lo primero que hicimos: preparar obras para la navidad. Lo que pasa es que el primer concierto no se dio hasta semana santa del año siguiente, con obras de Victoria” (Componente Capilla Clásica, mayo 2008, párrafos 6 y 7).

Durante la primera época se mantuvo esta selecta captación que con el tiempo se fue modificando, sobre todo cuando se amplió el coro y se incorporaron miembros que únicamente tenían conocimientos elementales de música o que carecían de ellos pero que, en compensación, poseían cualidades excepcionales para el canto. En opinión de antiguos cantores, el coro tenía voces muy hermosas y de gran calidad.

“C: Después ya llegó gente con buen oído y buena voz, como era B.\*, como era A.\* o C.\*, que aunque A.\* sabía algo de música, era la música de Magisterio, o gente como B.\*, que no tenía ni idea de música, pero tenía un oído prodigioso y una voz todavía más bonita, entonces ya se abrió un poco más...” (Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafo C: 6).

El repertorio elegido por el Director marcó una trayectoria al coro que ha perdurado hasta la actualidad, así como la diferencia con los coros que existían en ese momento en León: el Orfeón Leonés, la Coral Isidoriana y de la gran mayoría de coros españoles.

“Hasta ese momento el repertorio era el ‘*Levantaribus*’ y la canción popular de exaltación del regionalismo, pero esto de la gran polifonía, que es la mejor música que tenemos, no se veía jamás. Ni aquí, ni en toda España” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 17).

El coro, que todavía era un grupo de amigos que se reúnen a cantar, comenzó a preparar el Oficio de Semana Santa de T. L. de Victoria, aunque Adolfo G. Viejo aún no se había planteado consolidar el coro, ni tan siquiera pensaba que aquel entretenimiento pudiera tener una continuidad. En la Semana Santa de 1966 ofrecieron la primera actuación; un concierto privado que se celebró en la capilla del Colegio de las HH. Teresianas, que estuvo abarrotado de público. Así reza la dedicatoria que figura en el programa de mano (consultar en anexos):

“La Capilla Clásica hace su primera presentación a través de este Concierto Espiritual. Agradece a la Institución Teresiana de León, comprensión y sacrificio” (programa de mano, Viernes Santo 1966).

Eran las 8 de la tarde del viernes santo (día 8 de abril) y el coro no esperaba tanta afluencia de gente; después de la presentación y del comentario realizado por D. Gabriel González Álvarez, iniciaron el programa formado por una selección de Responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomas Luis de Victoria: *Amicus meus*, *Eram quasi agnus innocens*, *Animam meam dilectam*, *Caligaverunt oculi mei*, *Ecce quomodo moritur justus*, *Recessit pastor noster* y el motete *Vere Languores nostros*. Su interpretación obtuvo una gran acogida por parte del público y una excelente crítica. En aquel tiempo existía la creencia generalizada, al menos en León, de que el gusto de la mayoría del público se decantaba únicamente por la música popular o la música religiosa, fundamentalmente litúrgica, que constituía básicamente el repertorio que se ofrecía. Sin embargo, el éxito obtenido en este concierto y en los posteriormente celebrados desmitificó esta idea.

“(…) Y sobre todo, quitar esa infamia de que aquí la gente no podía escuchar esas cosas, porque se reveló todo lo contrario, que los programas de la Capilla eran serios, disfrutados y escuchados con unas ganas extraordinarias” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 31).

La aclamación de la gente allí congregada, unida al entusiasmo del propio coro, presionó a Adolfo G. Viejo para proseguir con el proyecto de tal manera, que se vio obligado a renunciar a la estancia de estudios en Siena que tenía prevista para ese verano.

### 1.3. El inicio.

Durante este tiempo se dedicó en León, junto con Elías de las Matas a la tarea de organizar el nuevo curso. Salieron al encuentro de nuevos cantores con el fin de ampliar el coro y Adolfo comenzó a programar y preparar el repertorio.

“Total que el verano tuve que pasármelo en la Capilla. Se acabó. Perdí todo... y me dediqué a poner repertorio, o sea, hacer el Oficio de Semana Santa enterito de Victoria, coger de la música del Renacimiento. Hicimos un programa que se llamaba ‘La música amorosa de tres autores: Juan del Encina, Juan Vásquez y Francisco Guerrero’ que claro, ahora suena todo eso muy... pero entonces, a lo sumo

que se sabía que había música sacra, la polifonía del renacimiento” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo, 20).

El sábado 18 de junio de 1966, ofrecieron un concierto en el Círculo Cultural Medina, bajo rigurosa invitación, con un programa de música del siglo XVI, obras del Cancionero de Palacio, Cancionero de Upsala, Cancionero de Turín, y obras de Francisco de Guerrero y Tomas Luis de Victoria, actuando como solista Annick Walter, soprano componente del grupo inicial de la Capilla Clásica.

Al siguiente día, la prensa local se hizo eco del concierto ofrecido, dedicando D. José Castro Ovejero palabras elogiosas al director y al coro por la calidad conseguida en esta segunda actuación:

“La paciente, laboriosa e inteligente formación y preparación de esta juvenil agrupación coral, ha dado, en poco tiempo, un resultado excelente: El empaste sonoro conseguido, la expresión musical, el ajuste rítmico y en fin, cuantas condiciones son indispensables... (...) El programa ofrecido fue un verdadero modelo de seriedad musical” (Castro, 1966, 19 junio).

Las piezas musicales incluidas en el repertorio con el que comienza a darse a conocer la Capilla, resultaron tan atractivas al público que ocasionó el ingreso de nuevos miembros y entre ellos, algunos profesores y alumnos del Conservatorio Provincial.

“A mí me habían comentado en la Isidoriana –justo no sé si dos o tres años antes cuando se creó– si quería ir a cantar con ellos. Pero las canciones de iglesia, que es para lo que se fundó la Isidoriana y la canción popular, no me gustan” (Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafo C: 14).

La Capilla dio a conocer la Polifonía Española del siglo XVI en concierto, ya que en este tiempo no había agrupaciones que ofrecieran conciertos completos del Siglo de Oro Español.

“Me llamaban de los coros vascos, que estaban metidos..., toda la vida estuvieron en el folklore y todas esas cosas que decían que era del gusto sumo. Todos me llamaban: ¿dónde está esa música? O sea que no había nada en España. Y así se puso el nombre Capilla Clásica pues, por esta razón, se refería a todo eso” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 23).

Según pone de manifiesto Rascón, del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomas Luis de Victoria “solo se conocía hasta la fecha una interpretación en España (la

del padre Prieto, director de la Schola Cantorum de la Universidad Pontificia de Comillas, que había culminado en una grabación discográfica prácticamente desconocida, de la que Gutiérrez Viejo tuvo noticia después de haber ofrecido los conciertos” (Rascón, 2010-2011: 12).

Como ya hemos visto, este tipo de música fue muy bien acogida por el público, ya que muchos amantes de esta música estaban ávidos de escucharla en directo y además, era interpretada por un coro leonés que contaba con magníficas voces, bien empastado y dirigido por un buen conocedor del estilo.

Sin embargo, los comienzos no siempre fueron un camino de rosas; aclamados por el público y celebrados por los críticos, también levantaron alguna voz disonante, incluso antes de cumplir el año de vida. Concretamente a los seis meses de que dieran su primer concierto, el Diario de León del martes 3 de octubre de 1966 publicó una carta (dúplica a la réplica de Elías de las Matas, Presidente de la Capilla), en la que se hacía referencia al coro y en general, a las agrupaciones corales leonesas de la época de la siguiente manera (consultar en anexo VII: 1):

“(…) En la columna de mi vuelta diaria por Ordoño<sup>93</sup> no aludía para nada, ni expresa ni tácitamente, a la Capilla Clásica de León por una razón muy sencilla, porque creo que todavía no la ha tomado en consideración casi nadie. Creo que una agrupación coral que ha dado cinco conciertos para el vecindario de León y Ponferrada y ha vivido solamente un año no tiene historial ni valor suficientes todavía para anotarla en los anales de la ciudad y carece, desde luego, de proyección más allá de los límites de la provincia, que es a lo que yo, en esencia, me refería en mi columna” (Esquisillo, 1966, 3 de octubre: documento en anexo VII:1).

Este colaborador vierte su opinión negativa –en contra de lo manifestado por los críticos profesionales, como él mismo reconoce– sobre un concierto que ofreció la agrupación con ocasión del XI Curso de Verano para Extranjeros en León y un programa de Polifonía Española del Siglo XVI, integrado por sonetos, canciones, romances y villancicos, con la actuación de los solistas del coro: Annick Walter, soprano; Braulio Montiel, tenor; y Elías de las Matas, Bajo. Ciertamente, se trataba de

---

<sup>93</sup> Esquisillo (1966, 3 octubre). Documento en Anexo VI: El autor del artículo seguramente hace referencia a la calle Ordoño II, considerada durante mucho tiempo como la calle principal del centro de la ciudad leonesa y por donde se realizaba el tradicional paseo festivo.

un coro recién nacido y las obras interpretadas se alejaban bastante de las canciones regionales y de los repertorios ofrecidos en general hasta la fecha, posiblemente más del gusto del colaborador de prensa, así como se diferenciaba la interpretación requerida por el estilo de música y lejos de los efectismos acostumbrados. Hacemos referencia a este artículo firmado bajo seudónimo escrito en tono despectivo contra la Capilla que contrasta vivamente con las críticas musicales recibidas y el resto de agrupaciones corales pues dice que “en León no hay actualmente una agrupación coral que valga la pena, que tenga categoría y prestigio como para que soliciten sus conciertos desde más allá de Ponferrada y por ‘amabilidad’ o deferencia de una comisión municipal de festejos patronales”; añorando los Coros Pastrana y los del SEU, cuyo repertorio popular sin duda le resultaría más asequible. Esto nos acerca al ambiente musicalmente árido que acompañó el nacimiento del coro, en una ciudad poco dada a estimular las iniciativas artísticas.

El primer concierto que el coro ofreció en la provincia le llevó a Ponferrada, donde actuó el día 9 de septiembre de 1966, en la Basílica de la Virgen de la Encina, invitado por la Comisión del Ayuntamiento con un programa íntegro de Polifonía Española del siglo XVI<sup>94</sup>.

La Capilla Clásica celebró su primer aniversario ofreciendo un concierto el día 23 de noviembre, en la Sociedad Nuevo Recreo Industrial, en el que actuó conjuntamente con la Agrupación de Cámara de la Capilla de Clásica de León (pequeño grupo inicial de la Capilla). D. Antonio G. de Lama escuchó al coro y escribió una reseña del concierto ofrecido<sup>95</sup>, en el que se descubre el alcance innovador de su repertorio en aquella época:

---

<sup>94</sup> Concierto de Polifonía del Siglo XVI. 9 de septiembre de 1966, Basílica de la Virgen de la Encina, 20:30 tarde. Programa interpretado por la Capilla Clásica de León:

Primera parte: 2 Cantigas (Armonización de Iruarrizaga); E la don don (Cancionero de Upsala) A quien debo yo llamar (Juan del Enzina), Huyd, huyd, Ojos claros (Cancionero de Medinaceli) ¡Oh que nueva!, Los Reyes, Virgen Santa, Pastor quien Madre Virgen, Niño Dios (Guerrero). Segunda parte: Al Niño Dios la Virgen, Dadme albricias, Riu, riu chiu, (Anónimo) Caligaverunt, Animam meam, Ave Maria (Victoria).

<sup>95</sup> González de Lama (1966, 24 noviembre).

“(…) En un año no es fácil hacer un coro de este tipo. Pero la Capilla Clásica ha trabajado tan intensamente, ha sido ensayada tan inteligentemente y con tal tesón, que sus versiones, sino del todo perfectas, alcanzan cimas difícilmente superables. Pero, si es difícil de cantar, también es difícil de oír. Ayer hubiera hecho falta una pequeña explicación de lo que era aquella música para que el público no esperara lo que la Capilla Clásica no ha de dar nunca. Pues el interés de ésta Capilla está en no ceder a ninguna tentación de popularidad. Tiene que mantenerse en la altura a que aspira y ya casi ha conseguido.

El concierto que ayer tuvo lugar en el Nuevo Recreo Industrial fue ejemplar. Todo él estuvo dentro de la línea más exquisita, más selecta, más noble. El programa era también ejemplar. Y no sé qué elogiar más, si la belleza de la música o la penetrante interpretación con que se hizo actual una de las más bellas músicas de la historia.

El público, numerosísimo, aplaudió todas las obras y, al final, premió con largas ovaciones la labor de cantores y director. Y les obligó a cantar otras tres obras fuera de programa, también semejantes en belleza, en elevación, a las otras del programa” (González de Lama, 1966, 24 noviembre).

En este concierto se interpretaron algunas obras de cierta dificultad, pertenecientes al cancionero de Medinaceli y obras de Vásquez, Correa y de Comes<sup>96</sup>.

En noviembre de 1966, la Capilla Clásica de León se registró como asociación, presentando sus Estatutos<sup>97</sup> a los efectos de la Ley de Asociaciones de 24 de Diciembre de 1964; fue reconocida como tal, por Minuta del Gobierno Civil de la Provincia de León, de fecha 4 de enero de 1967. En su artículo 2º los estatutos establecen:

“Los fines de esta Asociación son la difusión de la música polifónica, primordialmente la polifonía española del siglo XVI, por medio de conciertos polifónicos, ejecutados por los miembros de CAPILLA CLASICA DE LEÓN. Queda,

---

<sup>96</sup> Concierto Celebración del Primer Aniversario de la Capilla Clásica de León y de la Festividad de Santa Cecilia, Patrona de la Música. Lugar: Nuevo Recreo Industrial, 23 de noviembre de 1966, 8 de la tarde.

F. Guerrero: Adiós verde ribera; Huyd, Huyd; Ojos claros, serenos.

Cancionero de Medinaceli: Puse mis amores; Corten espadas, Ay, Jhesus, que mal frayle.

J. Vazquez: Descendid al valle, la niña; Ay Hermosa, abríme cara de rosa; Buscad buen amor (estas tres obras fueron interpretadas por la Agrupación de Cámara de la C.C.L.); Morenica m'era yo; De donde venis amore; En la fuente del rosel; De los álamos.

M. Correa. Dulce veneno.

J.B. Comes: Riendo la aurora.

<sup>97</sup> Los Estatutos de 1966 fueron firmados por: D. Adolfo Gutiérrez Viejo, presbítero (Organista de la Catedral de León); D. Elías de las Matas del Río, profesor A. de Letras D. José María Negral Fernández, administrativo; D<sup>a</sup>. Felisa García Pérez, profesora de Música; y D. Nicolás Sánchez Coque, profesor de A. de Letras.



sin embargo, a juicio de la Junta General el modificar o ampliar dicho objetivo, siempre y cuando se refiera a la difusión musical polifónica, como medio de expansión” (Estatutos Capilla Clásica de León, 1966, art. 2).

Así pues, los propios estatutos marcaron la dedicación del coro a un tipo determinado de repertorio, con el que sus componentes no sólo se mostraban conformes, sino que se identificaban.

“Sí, porque se fundó para eso. Es decir, que allí el que entraba ya sabía que era para cantar obras del Renacimiento Español, es decir, que era incuestionable, nosotros... música popular nunca se cantó. Era música del siglo XVI y posteriormente obras del barroco y algo de clasicismo, pues... algo de Beethoven, como la Misa Solemnis y otras” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafo: 14).

Según el art. 6 de los estatutos, la Junta Directiva estaba compuesta por: presidente, secretario, dos vocales y el director técnico-artístico. A la figura del director se dedicaba el artículo 21, que declaraba vitalicia su ocupación en el cargo, estipulando al respecto:

“Por su carácter especial de alma, promotor y fundamento de la CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN, don ADOLFO GUTIÉRREZ VIEJO, será Director Técnico Artístico vitalicio, sin que por ningún concepto pueda ser removido de su cargo, cargo que será suplido, si llegare el caso, por quien aquél designe previa aprobación de la Junta General por mayoría de dos tercios de votos y, en otro caso, por designación de la Junta General entre una terna de candidatos propuesta por la Junta Directiva” (Estatutos Capilla Clásica de León, 1966, art. 21).

Con motivo de la Semana Santa, marzo de 1967, la Capilla preparó y llevó a cabo la organización de un festival: el “Ciclo de Conciertos de Música Sacra en la Semana Santa”, bajo el patrocinio de la Dirección General de Información de León (Subdirección General de Cultura Popular y Comité Provincial de Información, Turismo y Educación Popular). Se ofrecieron actuaciones desde el miércoles Santo al lunes de Pascua, en las que se alternan los recitales de la Capilla y los de órgano. En concreto ofreció tres conciertos en la Iglesia de San Marcos, los días 22, 23 y 24 de marzo, interpretando el *Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria. La crítica musical de D. José Castro Ovejero publicada en el diario Proa habla del “clamoroso éxito de la ‘Capilla Clásica de León’ en el último concierto del ciclo de música sacra”:

“(...) El éxito alcanzado ha sido apoteósico, hasta el punto de que sólo por respeto al lugar sagrado, a duras penas pudo la gran masa de asistentes, muchos de los

cuales permanecieron durante toda la actuación en pie por falta de asientos, reprimir el deseo de aplaudir calurosamente a los concertistas. La ‘Capilla Clásica de León’ y en especial, su artífice el director de la misma, maestro don Adolfo G. Viejo, pueden estar orgullosos del triunfo obtenido en este ciclo. Si el esfuerzo ha sido realmente heroico los resultados no han podido ser más halagüeños; por primera vez se ha realizado en nuestra ciudad un ciclo de música sacra de auténtica categoría artística, que debe ser impulsado para que pueda establecerse con carácter permanente en años sucesivos” (Castro, 1967, 29 abril).

Su primera actuación fuera de la provincia les llevó el 6 mayo de 1967 al salón de actos de la Casa Sindical de Gijón, con un programa dividido en dos partes: Música Profana con obras de F. Guerrero, J. Vázquez, M. Correa y Cancionero de Medinaceli; Música Sacra, de F. Guerrero y T. L. Victoria<sup>98</sup>,

#### **1.4. La trayectoria.**

Adolfo G. Viejo se sintió tan enganchado por su labor con el coro que le impidió alejarse de León para continuar sus estudios. Los cantores tenían un gran interés porque, además de disfrutar cantando, apreciaban los resultados positivos del enorme esfuerzo realizado. Los intensos ensayos dominicales realizados en el Colegio de las Teresianas pronto resultaron insuficientes y ante la imposibilidad de poder ampliarlos en ese centro, se trasladaron durante unos meses al Colegio Leonés. Así continuaron hasta que un benefactor conocido de Adolfo Gutiérrez Viejo, D. Francisco López, les cedió el uso de un piso de su propiedad, situado en la Casa de las Carnicerías, en la céntrica plaza de San Martín, sin cobrarles renta ni compensación de ningún tipo.

Allí forjaron su primera sede, incluso tirando algunos tabique a golpes, prácticamente sin herramientas, con la intención de agrandar las habitaciones para poder ensayar. Sintieron aquel piso como su propia casa, allí tuvieron su primer estrado y su primer y único piano hasta la fecha de hoy. Algunos miembros recuerdan que pasaban mucho tiempo del día en la sede: el que no estaba escribiendo a máquina, estaba sacando partituras y copiando letras, otro trazaba las líneas de los pentagramas.

---

<sup>98</sup> Se incorporaron los motetes *Pueri Hebraeorum* y *Oh Domini Jesu y la Lectio III* de Victoria.

Ensayaron, trabajaron y también celebraron navidades, fiestas y acontecimientos como una gran familia en la que todos colaboraban con ilusión en su mantenimiento y limpieza.



Fotografía 3. Casa de Las Carnicerías. (Archivo Capilla Clásica de León).

Continuaron con su actividad ofreciendo numerosos conciertos, manteniendo la línea musical que se habían trazado. Fueron unos años duros, pero cargados de una gran ilusión con la que suplían la carencia de medios.

Las actuaciones se sucedían y decidieron participar en el XII Certamen Nacional de Habaneras y Polifonía de Torreveja (Alicante). Para poder asistir al concurso debieron financiarse con un préstamo bancario, recibiendo además, ayudas y donaciones a nivel particular.

“Eran los [años] de más ilusión y en los que no teníamos un duro, porque para ir a cantar a Torreveja en el 67, no te lo digo exactamente, pero me parece que fueron diez mil pesetas lo que nos dio Antonio Pereira, o sea que nos ‘dio’. Con un préstamo del Banco que existía entonces, el Banco Industrial de León, que era parte de los Valle y con el fiado de [Autobuses] Reyero, que fue el que nos llevó, pues dijo: ya me pagareis cuando podáis. Y menos mal que ganamos, porque si no....”  
(Componente Capilla Clásica de León, mayo 2008, párrafos 42 y 43)

Efectivamente, en agosto de 1967, con algo más de un año de existencia, la Capilla Clásica de León se presentó al Concurso Nacional de Torrevieja en el apartado de Polifonía, donde consiguió alzarse –por unanimidad del jurado– con el primer premio en el apartado de Polifonía y la aportación de 100.000 pts. (cantidad con la que estaba dotado el premio y cuyo ingreso supuso un alivio para el coro en el aspecto económico). Y ello a pesar de la errónea interpretación que hicieron de las bases del concurso: pensaron que al presentarse únicamente a la modalidad de Polifonía, no necesitaban interpretar ninguna habanera. Por este motivo se vieron sorprendidos cuando el día anterior a su actuación, el jurado les advirtió que quedarían descalificados si no interpretaban una habanera. En el Ayuntamiento de Torrevieja existía un archivo con las habaneras interpretadas en ediciones anteriores del concurso. En él realizaron una búsqueda y eligieron la titulada “Quién lo habría de decir” de Troyter. Esta situación improvisada obligó al coro a copiar las partituras durante la noche, hasta las cuatro de la mañana y tras un breve descanso, la ensayaron una hora antes de su actuación. Lo cierto es que su actuación sorprendió favorablemente en el concurso, a pesar de la solera y fama con la que iban precedidos otros concursantes<sup>99</sup> y supuso el lanzamiento del coro a nivel nacional.

Se hizo un [un programa de] concurso para Torrevieja y se arrasó, sencillamente. Tanto que nosotros cantamos el último día, nos tocaba y un coro navarro que cantó el día anterior, esto era los tópicos que había, que en Navarra, en el País Vasco se canta muy bien pero que el reino no tenía oído. Y llevamos nosotros la Lamentación a ocho voces de Victoria, el famoso motete de Bach a ocho voces, la obra obligada... el villancete de García Abril.

Y no llevábamos una habanera, porque nosotros presentábamos en polifonía, pero me dicen que no se pasa a polifonía si no se lleva una habanera porque es lo que da el nombre al festival. Se buscó en los archivos del ayuntamiento una habanera, la más corta que fuera y se montó, se copiaron los papeles esa noche, mientras dormía el coro.

A las ocho de la mañana, a ensayar y nos miraban todos los coros con lástima y decían: ¡pero bueno! ¡están...! ¡estos están...! [gesto del dedo índice sobre la sien]. Y total, que se fueron; al coro navarro le habían dicho que esperara, porque habían cantado muy bien y que probablemente... como iba un coro de León... que no iba a haber competencia ¿no?

---

<sup>99</sup> Clérigo (1967, 19 agosto); Diario de León, 1967, 25 octubre).

Sencillamente, se arrasó. Se logró lanzar la habanera, que está cogida con alfileres y... el coro se puso en un plan fantástico. Pues ya sonaba como un órgano aquello” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafos 25, 26, 27 y 28).



Fotografía 4. Participación de la Capilla Clásica de León en el XII Certamen de Nacional de Habaneras y Polifonía (1967). (Archivo Capilla Clásica de León).

Esta habanera ha quedado grabada en la memoria de la Capilla; sus miembros siguen cantándola hoy día, como un himno en los momentos más distendidos del coro (después de los conciertos o en las celebraciones) y siempre a modo de despedida, cuando el público agradecido o los organizadores de un evento les invitan a un refrigerio. La mayoría de los cantores que se incorporaron durante las etapas siguientes, aprendieron esta obra de oído, durante las cenas, ni siquiera vieron la partitura y la mayoría de los componentes actualmente desconocen el origen de esta tradición.

El día 6 de septiembre (1967) ofrecieron un concierto patrocinado por la Diputación Provincial de León bajo el título de “Música y Poesía en el Bierzo”, que tuvo lugar en la Iglesia de Santiago de Villafranca del Bierzo, con ocasión del VII Día Provincial de las Comarcas Leonesas. El concierto –dedicado a D. Antonio Pereira, uno de sus principales benefactores de la Capilla–, precedido de un recital de poemas del

poeta, incluyó en el programa, madrigales y villancicos del siglo XVI y XVII, así como obras de Victoria, cerrando la actuación el motete *Ich lasse dich nicht* de J.S. Bach.

A partir de ese momento, llevarán este repertorio musical por otros lugares de la provincia. Aún recuerdan los cantores aquellos conciertos dados en la iglesia de Santo Tirso de Sahagún, la iglesia parroquial de Boñar, Ponferrada o Cistierna, todas ellas de grandes dimensiones y repletas de público. Durante esos años, los conciertos constituían verdaderos acontecimientos sociales que reunían una gran cantidad de gente, con ganas de escuchar la música que se les ofrecía –sobre todo en las pequeñas localidades– y que les llenaba de admiración y agradecimiento. Hay que tener en cuenta que la música que llegaba a la provincia con estos conciertos, era muy diferente a la música popular que se podía escuchar en las fiestas locales.

El 8 de septiembre de este mismo año presentaron un concierto en la Basílica de Ntra. Sra. de la Encina de Ponferrada, figuraban en la primera parte obras de T. L. de Victoria, los motetes *Pueri hebraeorum*, y *O Domine Iesu Christe*, la *Lectio III*, del Sábado Santo (de la Lamentación V de Jeremías) y el Motete VII *Ich lasse dich nicht* de Johann Sebastian Bach. La segunda parte consiste en la Misa de la Coronación de W. A. Mozart y el *Die Himmel* (Coro de la Creación) de F. J. Haydn, acompañados al órgano por Samuel Rubio Calzón, ya que no tenían posibilidad económica para el acompañamiento orquestal.

En diciembre se celebra en León el festival “Música y Poesía en la Navidad”, patrocinado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de León, con la intervención de la Capilla Clásica. El acto comienza con el Pregón y Mensaje de Navidad ofrecido por el escritor y periodista Victoriano Cremer. Seguidamente los poetas Antonio Pereira y Antonio Gamoneda brindaron una selección de poemas originales, intercalando entre ellos la actuación de la Capilla, que interpretó villancicos de Francisco Guerrero, Juan Bautista Comes y otros autores de los siglos XVI y XVII.

A partir de este momento, el coro comienza a dar conciertos en otras ciudades como Madrid, Burgos, Oviedo, Valladolid, etc. Así pues, en octubre de 1967, León

recibió la visita de la Orquesta del Palazzo Pitti de Florencia dirigida por Manno Wolf-Ferrari, que ofreció un concierto de homenaje a la Capilla Clásica y Orquesta de Cámara de León<sup>100</sup>. Por su parte, el coro interpretó en diciembre, un concierto de Polifonía Navideña, con un programa compuesto íntegramente por villancicos de Morales, Cabezón, Guerrero, Victoria, Comes y el Coro 33, del Oratorio de Navidad de J.S: Bach.

Las nuevas obras agregadas al repertorio, madrigales de gran dificultad, fueron fantásticamente cantadas bajo las indicaciones de su director, que enseñaba a los cantores con su propia voz, todos los aspectos necesarios de la interpretación musical y vocal.

Era un trabajo inmenso para un director que, como confiesa, entonces poseía el impulso que otorga la juventud y que se veía compensado por la respuesta del coro y los resultados obtenidos. Por otra parte, coro y director eran confortados por la acogida del público que, en todas las localidades a las que acudían, apreciaban la belleza de esta música y la calidad de su interpretación (a pesar de la opinión, entonces generalizada, de que no toda la gente podían acceder y que su gusto quedaba reducido a canciones y bailes regionales).

La Capilla Clásica tuvo desde el primer momento unas ideas estéticas claras en el horizonte: la recuperación de todo el repertorio del renacimiento español; pero Adolfo G. Viejo, como él mismo revela, tenía otros propósitos que derivaban hacia la música de Bach, porque su ilusión e intención era realizar la Misa en Si bemol. Con anterioridad ya habían preparado la Pasión según San Juan completa, con acompañamiento de órgano porque no tenían presupuesto para pagar una orquesta.

Con el tiempo iniciaron un proyecto nuevo: la creación del Coro Bach para interpretar estas obras que requieren acompañamiento orquestal y que exige gran cantidad de cantores. Esto implicaba ampliar el coro, ya bastante numeroso: solicitar y acoger nuevos miembros para que formen parte del coro Bach, aunque con

---

<sup>100</sup> Diario de León (1967, 25 octubre).

posterioridad muchos de estos cantores se integraron en un único coro: La Capilla Clásica.



Fotografía 5. Capilla Clásica de León (1967). (Archivo Capilla Clásica de León).

El año 1968 se presentó como un periodo de gran actividad. En la Semana Santa, abril de 1968, la Capilla Clásica organizó el II Ciclo de Conciertos de Música Sacra que se celebró en la S. I. Catedral de León durante los días 6 a 20 de abril. La Capilla participó muy activamente en el ciclo, pues ofrecieron conciertos con programas diferentes, para lo que los 60 cantores ensayaron martes, jueves y domingos, durante dos horas cada día:

El día 6 de abril se interpretó la primera parte de la *Orgel-messe* de J. S. Bach con órgano y coro, estando acompañados por el organista Raphaëlle Garreau de Labarre: Introducción (preludio), La Trinidad (*Kyrie, Gott Vater in ewigkeit; Christe aller Welt Trost* y *Kyrie, Gott Vater in ewigkeit*), Gloria (*Allein Gott in der Höh sei hir*) y Los Diez Mandamientos (*Diess Sind die Heligen zehn gebot*).

Día 7 de abril, ofrecieron la segunda parte de la *Orgel-Messe*, siendo acompañados en esta ocasión por Joaquín Pildain al órgano: Credo (*Wir glauben all'an einem Gott*); El Pater Noster (*Vater unser im Himmel reich*); El Bautismo (*Christ unser*



*Herr zum Jordam Kam*); La Penitencia (*Aus Tiefer noth Schrei ich zu dir*); La Cena (*Jesus Christus unser Heiland*); y Conclusión (Triple fuga en Mib).

Al siguiente día se realizó una conferencia-concierto en el Hostal San Marcos, bajo el título “Bach, símbolo de la música”, siendo D. Antonio Fernández-Cid el conferenciante y las ilustraciones musicales corren a cargo de la Capilla.

Para el día lunes 9 de abril se reservó la conferencia-concierto, en la I. de San Lorenzo, sobre el “*Officium Hebdomadae Sanctae*”, a cargo del P. Samuel Rubio Calzón seguido de la primera parte del *Officium* de T. L. de Victoria, a cargo del coro.

El día 10 de abril se continuó en la misma iglesia con la segunda parte del *Officium*, interpretándose trece piezas, para el día 11 de abril terminar en la misma iglesia de San Lorenzo, con la interpretación de la tercera parte y conclusión del *Officium*.

Durante los siguientes días, la Capilla hizo una gira de cuatro conciertos por Asturias, invitados por la Caja de Asturias: el día 12 de abril en el Teatro Principado de Oviedo por la mañana y en el Salón de Actos de la Escuela e Maestría Industrial de Avilés, por la tarde; el día 13 de abril en el Teatro Pilar Duro, de La Felguera y el 14 de abril en la Real Basílica de Covadonga.

El día 16 del mismo mes continuó el ciclo de conciertos de Música Sacra con un concierto de órgano a cargo de José María Mancha; ofreciéndose el día 18, en la S. I. Catedral un concierto de la Capilla y solistas de la Capilla, con motetes de Johann Sebastian Bach, concretamente el Motete VII (*Ich lase dich nicht*) a capella y el Motete III (*Jesu meine Freude*), interpretado por el coro a capella, tercetos y cuartetos solistas.

El día 20 concluyó el II Ciclo de Conciertos de Música Sacra con la interpretación en la S.I. Catedral de la Cantata 140 (*Wachet auf, ruft uns die Stimme*) de J. S. Bach en la primera parte y la Misa de la Coronación de W.A. Mozar en la segunda parte. El coro es acompañado al órgano por Joaquín Pildáin y figuran como solistas Annick Walter, Corinne Petit, Bernard Cottret y Segundo García.

En resumen, el coro realizó dieciséis conciertos en quince días, cuatro de ellos con desplazamiento a Asturias, todo un logro y un gran esfuerzo para un coro cuyos cantores debían conciliar su afición al canto con la actividad laboral y personal. La prensa se hizo eco del magnífico y completo programa organizado por la Capilla, destacando la rigurosa y delicada interpretación, tanto de la obra de Victoria como de la de Bach, de este conjunto coral bien disciplinado y cuyas versiones acreditaron siempre una preparación concienzuda y seria, sin concesiones a la vulgaridad y excelentemente conducida por su director<sup>101</sup>.

Debemos resaltar el hecho de que este ciclo de conciertos significó un hito en la vida musical de León en aquella época y constituyó un precedente del actual Festival Internacional de Órgano, proyecto no consolidado hasta casi dos décadas después. Dado que carecía de subvención para ello y a pesar de la ayuda de treinta y seis socios protectores del II Ciclo de Música Sacra, la Capilla se vio en la necesidad de cobrar entrada, algo inusual para la época, con el propósito de cubrir los honorarios de los solistas, conferenciantes y demás gastos que conlleva el ciclo de conciertos, hecho poco frecuente en la ciudad, aclarando que el coro no se lucra de lo obtenido. Como figura en la tarjeta de abonado, el precio total de los ocho conciertos ascendía a la cantidad de 100 pesetas. De hecho, para dar este II Ciclo tuvieron que renunciar a las actuaciones que se les habían solicitado desde Valladolid y Cuenca e incluso a un ofrecimiento procedente de Roma para que el coro diera tres conciertos en dicha ciudad italiana<sup>102</sup>.

Tuvieron destacadas actuaciones en el Ciclo “Música en el Reino de León”, festival creado en 1965 y que asumió la misión de ofrecer periódicamente conciertos musicales por la provincia, pero sin responder a lo que se entiende por un festival en cuanto a su organización, pues estaban enmarcados dentro de los Festivales de España.

En junio de 1968, el coro se presentó al concurso de Masas Corales de Mieres (Asturias), que estaba dotado con una dotación económica de 25.000 pts., obteniendo el Iº Premio.

---

<sup>101</sup> González de Lama (1968, 1 abril); González de Lama (1968, 22 abril); Castro (1968, 19 abril).

<sup>102</sup> Linares (1968, 3 abril).

La Capilla continuó con su trayectoria musical, sumando actuaciones y éxitos que aún permanecen en la memoria de su fundador, a pesar de los años transcurridos. Gracias a su esfuerzo y dedicación incorporaron al repertorio más obras y autores como Cristóbal de Morales, Antonio de Cabezón, Joan Baptista Comes y otros. Habían dado con la veta musical de su preferencia y que como él mismo señala, fueron pioneros en el panorama coral español. Efectivamente, dos meses después de finalizar el II Ciclo de Conciertos de Música Sacra, concretamente el día 5 de julio de 1968, celebraron en el Claustro de la S.I. Catedral un concierto en conmemoración del V Centenario de Juan de la Encina, concierto<sup>103</sup> extraordinario cuyo programa reunió 14 piezas de Juan de la Encina, 6 obras de Francisco de Guerrero y 12 sonetos y villancicos de Juan Vásquez.

“Se hicieron muchos conciertos de todo tipo, ya no recuerdo, pero hay un dato que si quiero señalar, de cómo dimos con la veta, primeramente en España; porque después –ya es muy corriente–, pero esto fue único y primigenio. Hubo un centenario del nacimiento de Juan del Encina, que posiblemente no se hubiera celebrado nunca. Se nos ocurre celebrarlo con un forofo de la Capilla Clásica que era D. Antonio González de Lama. Entonces hicimos una tarde dedicada a Juan del Encina en el Conservatorio, en un salón de aquellos que había, con un programa íntegro y monográfico de Juan del Encina, con introducciones a cada cosa de D. Antonio.

Y no sé por qué este programa llegó a manos de Federico Sopeña y nos escribió una tarjeta rápidamente –que no he conservado, se me han perdido muchas cosas– diciendo que estaba impresionado de cómo se había podido celebrar en España, por primera vez que él supiera, un homenaje a Juan del Encina, dice y ¡aquí en León!, donde estuvo. No era conocido tampoco y me escribía para preguntarme si quería ser corresponsal de la Academia aquí en León. Él estaba en la Academia de San Fernando ¿no? Bueno, yo estaba tan metido en..., que ni me acordé de contestar.

---

<sup>103</sup> Concierto en el XVIII Aniversario de la Asociación de Alumnos de Escuelas Sindicales y de Capacitación Social. Día 5 de julio de 1968, a las 23:00 hs. Claustro de la S.I. Catedral de León.

Programa: En el V Centenario de Juan del Encina, Canción amorosa del s. XVI español en tres autores:

J. del Encina (del Cancionero de Palacio): 1. ¿Qué es de ti, desconsolado? 2. Amor con fortuna 3. Una sañosa porfía 4. No tienen vado mis males 5. Gasajémonos de usía 6. Oy comamos y bebamos 7. Vuestros amores é, señora 8. Levanta Pascual, 9. Tan buen ganadico 10. Todos los bienes del mundo 11. Ay, triste que vengo 12. Más vale trocar 13. Quedate Carillo, adiós 14. Fata la parte.

F. Guerrero (del Cancionero de Medinaceli): 15. Ojos claros, serenos 16. Dexó la venda y el arco, 17. Adiós verde robera, 18. Huyd, Huyd 19. Tu dorado cabello 20. Prado verde y florido.

J. Vasquez (de recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y cinco voces): 21. Morenica m'era yo 22. Zagaleja de lo verde 23. No pensé q'entre pastores 24. Descendid al valle 25. De los álamos vengo 26. ¿Quién amores tiene, cómo duerme? 27. ¡Ah hermosa, abríme cara de rosa! 28. Buscad buen amor 29. Ojos garzos a la niña 30. ¿De dónde venís amore? 31. ¿Con qué la lavaré? 32. En la fuente del rosel.

Recibí la tarjeta, muy bien, se la leí seguramente al coro pero, se me perdió, ni hablé más de eso. Pero después... dos años después, aparecen unos cuartetos por ahí, que empezaron a hacer Juan del Encina. Hasta entonces no se había hecho nada, ni Victoria y mucho menos la música amorosa del renacimiento, ni Vázquez. Vázquez, miento, un poquito, se había hecho en Barcelona, con Ribó. Habían hecho un par de piezas, pero bueno, de una manera tan global, no se había hecho nunca” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafos 32, 33, y 34).

La Capilla grabó en Madrid su primer disco L.P. bajo el título “Recital Capilla Clásica de León”<sup>104</sup> con Polifonía española de los siglos XVI y XVII (1969), en el que se incluyeron obras de Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Anónimos del siglo XCII, Juan de la Encina y Juan Vázquez. También participó en Burgos, en la Semana de Música de Antonio de Cabezón.

Como podemos ver, durante este año desarrollaron una actividad frenética, afrontada con entusiasmo pese al cansancio y al hecho de carecer de apoyo institucional, lo que obligaba a los miembros del coro a sufragar los gastos derivados de sus actuaciones.

“En total que hicimos los concursos esos, las autoridades no daban respiro, no apoyaban nada. El entusiasmo era tan desbordante que [los cantores] se pagaban sus viajes, se pagaban a Mieres – que está al lado–, a Arezzo... Tú imagínate ¡qué manera de cantar!

Se hizo un disco con esa música en unas condiciones fatales. Tenías que ir un día por la noche, porque trabajaba la gente y el día de Santiago, que era fiesta, dedicarse a la grabación. El día de Santiago, tirados por el suelo, deshidratados, la gente se bajaba, no eran capaces... Por la tarde ya, cuando se hizo todo el programa, es que no podían con el alma. Vamos, que salió el disco que la Philips nos había pedido que le hiciéramos...[gracias a] un concierto que dimos de esa música en el claustro de la catedral. También nos propusieron hacer el Oficio y grabar para una discográfica francesa que quería hacerlo con nosotros” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafos 35 y 36).

Tras su selección en el mes de agosto, la Capilla inició una gira por Francia e Italia para participar en el Concurso Polifónico Internacional Guido d’Arezzo

---

<sup>104</sup> Disco L.P. “Recital de la Capilla Clásica de León” (1969):

C. de Morales: Puer natus est nobis.

F. Guerrero: ¡Oh, qué nueva!; Niño Dios d’amor herido; Apuestan zagales dos.

Anónimos siglo XVII: Al Niño Dios la Virgen; Mañanicas floridas; Templa Bras ese psalterio.

J. dell Enzina: ¿Qué es de ti, desconsolado?; Una sañosa porfía; Vuestros amores é, señora; Oy comamos y bebamos; Mas vale trocar; Fata la parte;

J. Vazquez: Quien amores tiene, ¿cómo duerme?; ¡Ah, hermosa!; De los álamos vengo, madre; ¿De dónde venís, amore?; Buscad buen amor; Corten espadas afiladas.

celebrado en Arezzo (Italia), donde competirían con coros de todo el mundo ya consagrados y que gozaban de gran prestigio internacional: veinte grupos extranjeros (Praga, Berlín, Munich, Estados Unidos, Grecia, Checoslovaquia, etc.) junto a quince italianos.

Allí obtuvo el IVº Premio Internacional en la modalidad de Coro Femenino. Dentro de esta gira actuaron en el *Palazzo Pitti* de Florencia bajo el título “*La música Spagnola del XVI Secolo*” con obras de Juan del Encina, Guerrero y Vásquez; obtuvieron gran asistencia de público y fueron felicitados por la crítica en su interpretación de nuestros compositores (consultar en anexos).

A partir de este momento la Capilla Clásica –ya conocida a nivel internacional y animada por el entonces director del Conservatorio Provincial de Música, D. José Castro Ovejero, por D. Antonio González de Lama y por el Presidente de la Diputación D. Antonio del Valle– trasladaron su sede al segundo piso del Conservatorio de Música, acogiéndose al patrocinio de la Diputación, a través de la Institución Fray Bernardino de Sahagún.

A su vuelta de Italia ofrecieron cuatro conciertos dentro del Festival de “Música en el Reino de León”, que tuvieron lugar los días 5, 20, 28 y 29 de setiembre, en Cistierna, León y Ciñera.

Durante este periodo continuó ofreciendo conciertos extraordinarios en León y Madrid, con obras como el Magnificat de Vivaldi, la Pasión según San Juan de Bach y la Historia de la Resurrección, de Schütz. Participó de nuevo en la Semana de Música Antonio de Cabezón en Burgos, obteniendo un gran éxito y ofreció estrenos absolutos de Cabanilles en la Catedral de Segovia, compatibilizando éstos compromisos con sus conciertos ordinarios.

### **1.5. La formación coral.**

Se realizó un esfuerzo enorme ya que, con la ampliación de coro, se pasaron unos siete meses trabajando duramente; llegaron a ensayar todos los días hasta las doce de la noche, incluidos los domingos, pero les compensaba la música que interpretaban.

La formación vocal y musical que se realizaba en el coro, desarrollaba las voces y la sensibilidad musical de los componentes que llegaban a la agrupación:

“Yo procuraba, primero ver si la voz interesaba, cosa que había que relativizar mucho, porque eran voces sin formar, pero en fin; veía si tenía buena pasta o no y a veces pues tenías tal necesidad de voces que si necesitabas una buena mezzo soprano, pues admitías a tres, para que pudieran suplir el efecto de una buena ¿no? Entonces se hacían cosas que eran lastres más bien ¿no?, pero esos lastres también se utilizaban, se culturizaban y terminaban... Había gente que progresaba tremendamente y que cantaban después con gran gusto, de cosas que aprendía.” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 63).

“Bueno, la gente, como te digo... era gente normal, chicos y chicas que no sabían música la mayoría de ellos, pero adquirieron un nivel de interpretación considerable. Y se hizo una cultura de la interpretación que... yo vi, después de mucho tiempo, cantando a la Capilla y se conservaba. Se ve que les llegó bien dentro” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 37).

Los ensayos se sucedían bajo la férrea disciplina que imponía un enérgico Adolfo, de personalidad fuerte y exigente, a la que los cantores respondían con total entrega, demostrando su capacidad de aprendizaje:

“Yo fui muy duro con la gente y espero que me lo perdonen, porque me ponía muy loco. Yo tenía que tener en cuenta que eran amateurs, que no eran profesionales de esto y por lo tanto no se podía exigir. Después que he estado con buenos profesionales me he dado cuenta de la dignidad de estos coros y el valor extraordinario que tiene, porque se portan peor muchos profesionales que estos amateurs.

Porque estos son susceptibles de entusiasmo. Esto siempre. Por más coros amateur que he dirigido lo he encontrado; mucho menos en los profesionales, que es un aburrimiento y eso, descorazona mucho. Por eso, éste entusiasmo te incendia y te hace seguir y te hace quemarte, y saltas por encima de las miserias, de los problemas.

Muchas veces, es inevitable el roce, la falta de disciplina y la inasistencia, que es una lacra terrible, ¿no? Sobre todo porque claro, se comete una injusticia con los que sí asisten y ¡en fin! Pero claro, como no puedes aplicar con toda severidad y justicia eso, porque van porque quieren... lo más que puedes es acudir a castigos infantiles ¿no?: pues tú no cantas en tal sitio y tal” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafos 57, 58, 59 y 60).

Los componentes que integraban la Capilla en aquella época, también recuerdan los ensayos, con cariño y admiración hacia su fundador.

“Nosotros disfrutábamos casi más en los ensayos que en los conciertos; porque en los ensayos te explayabas, cantabas lo que querías, no tenías responsabilidades frente a nadie y en los conciertos pues, éramos gente joven que teníamos la responsabilidad de que en León y en mucha parte de España, no se había escuchado nunca esa clase de música y realmente era una responsabilidad hacerlo

bien. Y lo que yo puedo resaltar, es lo bien que lo pasábamos en los ensayos. Aunque a veces había unas broncas de Adolfo hacia nosotros de mucho cuidado. Se le oía: ¡Pero señores!... Le hacíamos sitio y... estaba gritando a la pared, porque nos habíamos quitado todos...” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafos 57 y 58).

La calidad y la preparación vocal de los componentes era un aspecto fundamental en la Capilla que, además de los ejercicios realizados dentro de la marcha habitual de los ensayos, ya en aquella época solicitaba el apoyo de educadores externos que acudían a impartir cursos de técnica vocal. El profesor Ortega, gran amigo de Adolfo G. Viejo y también director coral en la Universidad Laboral de Gijón, se encargó de impartir clases de técnica vocal, a los cantores en aquellos primeros años. Quienes le conocieron recuerdan que, además de la excelente formación, les hacía muy amenas las clases –porque les hacía reír–, provocando en ellos un positivo estado de ánimo.

Con sus enseñanzas, que no olvidan quienes las recibieron, profundizaron en sus conocimientos de técnica vocal, pues como aseguran, sigue siendo válida hoy día, a pesar la lógica evolución que ha sufrido el estudio y la práctica del canto coral. Ortega acudió a impartir cursos a la Capilla durante una serie de años y también lo hacía en vísperas de los conciertos extraordinarios, como cuando interpretaron la Misa de la Coronación de Mozart y parte de la Creación de Haydn. El coro cuidaba muchísimo la impostación de la voz, la vocalización y la correcta pronunciación, con especial atención a los idiomas extranjeros, como el alemán y el italiano fundamentalmente. El repertorio de Polifonía Española del s. XVI que interpretan cada vez es más amplio y también incorporan madrigales italianos.

## **1.6. El final de una etapa.**

Adolfo nuevamente se enfrenta con el dilema que ha marcado estos años, entre proseguir sus estudios (que se desarrollan en Italia) y su estancia en León, al frente de la Capilla. En 1969 tomó la decisión de aceptar la beca de estudios y se planteó dejar el coro en manos de un músico de su confianza y buen amigo, D. José María Álvarez.

“Y empecé a pensar en alguien que me sustituyera porque yo tenía que hacer un curso en Roma, tenía una beca. (...) Recurrí a José María Álvarez para que

me sustituyera el tiempo que me duraba la beca. Estuve allá en Roma y bueno, no me quedé allí, después de la beca continuando porque aquello era una cosa muy importante, porque tenía el pensamiento de la Capilla Clásica. Me vine para acá prácticamente por eso, ya lo sabes, por seguir contra viento y marea” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 42 y 43).

D. José María Álvarez, Maestro de Capilla, organista de la Catedral de Astorga, Director de la COPE, musicólogo y un entusiasta de la labor que venía realizando esta joven formación coral “se lo piensa, pues el sacrificio es grande, pero ‘¿cómo correr el riesgo de que esta institución desaparezca?’ y, sin dudarlo más, se pone al frente de ella durante un tiempo, logrando salvarla de perecer en el recuerdo”<sup>105</sup>. Es José María Álvarez quien dirigió a la Capilla Clásica en los conciertos del Festival de “Música en el Reino de León” que se celebraron en el mes de setiembre y durante los siguientes meses, incluyendo los conciertos del “IV Ciclo de Música Sacra-León-Astorga 1970” y el I Ciclo de Divulgación Musical, organizado por la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, que tuvo lugar los días 23, 25 y 26 de diciembre de 1970, en Ponferrada, León y Astorga respectivamente, donde figuraba expresamente la dirección conjunta de Adolfo Gutiérrez Viejo y José M<sup>a</sup> Álvarez. En el VI Festival de Música en el Reino de León, septiembre de 1970, actuó conjuntamente la Capilla Clásica y el Coro Bach, ampliación de la Capilla que se utilizaba para la interpretación de parte del repertorio.

Para Adolfo Gutiérrez Viejo, la Capilla también significó un esfuerzo y un sacrificio; hay que tener en cuenta que nunca cobró sueldo por la dirección del coro y que varias circunstancias se unieron en un momento determinado. Por una parte no quiso perder el tren de su carrera y de sus estudios de perfeccionamiento que le llevaban hasta Alemania. También se sintió decepcionado por la marcha de algunos miembros muy jóvenes del coro a estudiar en la universidad, fuera de la ciudad.

En este momento la Capilla era un coro joven, también integrado por gente joven y la falta de estabilidad de sus miembros conlleva la del coro e interfiere en su funcionamiento.

---

<sup>105</sup> Nepomuceno (1990, 18 noviembre).



“Pues se me marchan a la universidad unos cuantos chicos y chicas que estaban terminando el bachiller y era de los que empezaban a saber música, la gente que leía música estupendamente y eso le daba un nervio al coro enorme. Porque los que no sabían, estaban culturizándose con esos de una manera increíble, porque los otros daban la seguridad al coro. Y me desaparecen de repente, pues ¡qué sé yo!, lo menos ocho o diez y eso me descorazonó mucho. Me dije: esto no puede tener buen fin nunca, porque nunca podré tener un coro experimentado y con un desarrollo normal, madurando sobre sus mismos componentes, de joven a mayor” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 40).

Por otra parte su situación personal en la ciudad cambió cuando se secularizó; el ambiente se le hace irrespirable incluso en la Capilla Clásica pues, a pesar del enorme afecto y admiración que sus miembros le profesan, les resulta difícil asimilar su situación contraria al modelo social de la época y su relación sentimental con una integrante de la Capilla, con la que más adelante contraería matrimonio. La solución que encuentra es la de alejarse de la ciudad para continuar con su formación y su profesión en Alemania. Pero dejar a la Capilla sin dirección le condicionaba totalmente; su conciencia no le permitía dejar sin una guía de la talla que correspondía al coro que dejaba, en el que había creado una musculatura, un estilo interpretativo con el que continuó durante mucho tiempo.

En la Navidad de 1971, el 28 de diciembre, la Capilla Clásica ofreció un Concierto de Navidad que en esta ocasión estaba organizado y patrocinado por la Dotación de Arte Castellblanch y con la colaboración de la Diputación de León, Ayuntamiento, Caja de Ahorros de León, Banco de España y Banco Industrial, en el que, como figura en el programa de mano, incluso la Catedral estuvo iluminada y con calefacción

El concierto fue precedido (el día anterior) por una conferencia de D. Antonio Fernández Cid sobre la música de J. S. Bach y en particular, sobre las obras que serían interpretadas posteriormente por la Capilla, entre las que se encontraba el Oratorio de Navidad. En esta ocasión, actuaron como solistas Annick Walter, soprano; Dolores Arenas, mezzo-soprano; José Foronda, tenor y Jesús Zazo, Bajo y Joaquín Pildaín al órgano. La prensa local se hace eco de su actuación con grandes elogios<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> M.M.A. (1971, 29 diciembre).

Entre el público que asiste a este concierto se encuentra un joven sacerdote, D. Ángel Barja Iglesias, que estaba destinado como profesor de Música, Literatura, Francés y otras asignaturas, en el Colegio Redentorista de Astorga, procedente a su vez de Roma, donde estuvo cuatro años realizando estudios musicales. Así describe Ángel Barja el encuentro que tuvo lugar en este concierto:

“-Caí en la Ciudad de León por pura casualidad. Vine desde Astorga para oír un Concierto de la ‘Capilla Clásica’, que ofrecía nada menos que el Oratorio de Navidad de J.S. Bach. Se me hizo tan raro que hubiera en León algún coro capaz de hacer esa obra, que fui a constatarlo. Yo acababa de llegar de Roma y no conocía a nadie.

En el intermedio del concierto fui a saludar al director del coro, Adolfo Gutiérrez, y éste notó, por lo que yo le comentaba del concierto, que era un músico. Cuando le dije mi nombre se puso muy exaltado y añadió:

-Tengo que verte al final; no te vayas. (.../...)

- Me dijo luego (Adolfo), que conocía mi nombre por haberlo oído en Roma a un profesor con quien él estuvo un cierto tiempo; y me soltó a bocajarro que tenía que sustituirlo en la dirección de la Capilla Clásica, pues él ya tenía en el bolsillo el billete para Alemania. Le respondí que lo pensaría, y quedamos en vernos ocho días después.

Adolfo no faltó a la cita y llevó acompañantes para hacerme más fuerza.

Yo ya lo había pensado y, dejándome llevar una vez más por las circunstancias, acepté quedarme en León como director de dicho coro y profesor del Conservatorio. He querido contar esto con detalle, porque este hecho cambió radicalmente mi vida y quizás también mi propia trayectoria musical como compositor” (Barja, 1989: 33).

Adolfo Gutiérrez Viejo, tras seis años como director de la Capilla Clásica, se fue a Alemania prácticamente sin despedirse, dejando un nuevo director con el que se iniciaría una segunda época en la trayectoria de este coro. Su pensamiento y su impronta han pervivido en el coro y en sus miembros durante mucho tiempo después de su marcha.

Cuarenta años después de ese momento, Adolfo conserva una energía que emana de su cuerpo, en el que unos ojos vivaces y nerviosos acompañan sus palabras. Su labor en la Capilla, donde dejó su espíritu, significó el origen y la pasión.

“Mi tesis es que la cultura es mucho más profunda si no es de colonización, sino de surgimiento de la propia tierra, de la propia gente ¿no? Entonces me interesaba

mucho más que la gente supiera cantar de alguna manera, aunque fuera mal una obra de Beethoven, o de Brahms, que oír una sinfonía. No hay comparación posible... aunque lo hagas mal. Por eso digo que, en lugar de fuegos artificiales, trayendo gente que simplemente te va a dar el placer de oírlo, es [mejor] emplear el dinero en formar a los cantores” (Adolfo Gutiérrez Viejo, marzo 2010, párrafo 70).

En su pensamiento, la búsqueda de un buen repertorio de música dignifica no sólo al coro que lo vive y canta, sino también al público que lo escucha, pues siempre fue contrario a programar obras pensando en dos tipos de público –culto y popular–. Tampoco quiso hacer concesiones en la interpretación, alejándose de previsibles efectos sonoros, no exentos de vulgaridad. Tras su estancia como organista y Kantor en Múnich (1974-1982), obtuvo la Cátedra de Órgano en el Conservatorio Superior de Música de Alicante (1982); la Cátedra de Dirección Coral del Conservatorio de Música de Oviedo (1987); la Cátedra de Coros de la Escuela de Canto de Madrid (1989) y fue director titular del Coro Nacional de España desde 1992 a 1996 entre otros cargos (Cureses, 1999).

## **2. SEGUNDA ETAPA. DIRECTOR: ÁNGEL BARJA IGLESIAS (1972-1986).**

A la vuelta de las vacaciones de Navidad, la Capilla Clásica se encontraba entre la decepción por la repentina marcha de Adolfo, la preocupación por el futuro del coro (incierto en ese momento) y la curiosidad sobre aquel músico desconocido que iba a ser su nuevo director.

Ángel Barja era de apariencia débil, menudo, de hombros cargados y cabello ralo y enmarañado. Siempre sonriente y de voz suave, sus ademanes comedidos acompañaban un carácter amable y humilde que escondía la rica personalidad de un humanista. Como él mismo afirmaba: “Mi experiencia musical ha sido, hasta hoy, variopinta, extensa y, en cierto sentido, dramática” (Barja, 1986: 47).

Músico en esencia, con una genialidad compositiva que desbordaba a cada momento de aquel exiguo cuerpo y que, sintiendo desde muy niño una gran atracción por la música, seguía a la Banda por las calles de su Terroso natal.

“Me metía entre los músicos y miraba sus partituras con sombro y felicidad, llegando incluso a raptar sigilosamente alguna de ellas para ‘devorarla’ en un rincón con los ojos pasmados.

(...) Tenía yo un amigo que se llamaba Manolo y cierto día, a nuestros ocho o nueve años, practicamos un rito inolvidable. Nos fuimos a un prado alejado del pueblo, nos cogimos las manos mirándonos a la cara y, después de haber pronunciado en voz muy alta todos los tacos que sabíamos, juramos solemnemente hacernos músicos” (Barja, 1986: 47).

Tras las primeras nociones musicales recibidas en el seno familiar, comenzó sus estudios (1950) en el colegio del Espino (Burgos) de los Redentoristas, donde había iniciado sus primeras composiciones. En 1957 hizo la profesión religiosa como redentorista y amplió y profundizó sus estudios musicales de canto gregoriano, historia de la música, análisis musical, etc., en el Colegio Mayor Redentorista “San Alfonso” de Valladolid con el compositor José M<sup>a</sup>. Goicoechea y con el pianista Pablo San José, entre otros profesores. Permaneció en Valladolid hasta finalizar sus estudios durante el curso 1964; posteriormente se trasladó al Colegio Redentorista del Escorial donde ejerció de profesor de Música y otras asignaturas como Literatura y Lengua Española y Francesa durante el curso 1965-66 y –habiendo obtenido el diploma de Maestro en Canto Gregoriano en 1961– dirigió, además, el coro de la comunidad (Igoa, 2006: 20-21). Durante esta primera época castellana ya había comenzado el camino en su faceta de compositor, que llevaba con la discreción que le caracterizaba. En el siguiente curso llegó a León, concretamente al Colegio Redentorista de Astorga, donde impartió las mismas asignaturas.

La congregación impulsó a Barja para que en 1967, terminado el curso, viajara a Roma con el fin de ampliar sus estudio en el Instituto Pontificio de Música Sacra, donde “la mayor parte de las cosas que enseñaban yo ya las había estudiado” (Barja, 1986: 48). Alumno de Eugène Cardine (Paleografía y Semiología Gregoriana), Antonelli (Teoría y Práctica del Solfeo), Bartolucci y Armando Renzi (Canto Polifónico), fue Vieri Tosatti (Composición) quién, de todos sus profesores, dejó mayor impronta en él. Barja fue un alumno excepcionalmente brillante en composición y un referente entre profesores y alumnos, coincidiendo allí con compañeros como el

leonés Samuel Rubio Álvarez y Margarita Morais<sup>107</sup> con los que casualmente se reencontraría, años después, en León.

Amplió sus círculos musicales y trató con diversos maestros italianos que le hicieron ver el contrapunto con nuevos ojos. Viajó a Milán, Venecia; también residió en Suiza, Alemania y en Austria y estuvo en contacto con lo más granado de la vanguardia musical de entonces, como Luciano Berio, Godoffredo Petrasi, Sylvano Busolli, Bruno Maderna, Luigi Nono, Mauricio Kagel, Pierre Boulez, John Cage y el grupo Nuova Consonanza (Tarazona, 2003: 4).

Ángel Barja regresó a Astorga en 1971, debido a las necesidades de la congregación redentorista, donde retomaría la docencia de sus asignaturas. Un encuentro fortuito le unirá a León hasta el final de sus días, donde encontró infierno y paraíso.

Poeta, hombre de vastísima cultura, siempre rodeado de un halo de profundo y sincero misticismo. Muchos son los compositores, músicos, críticos, escritores, periodistas, familiares, amigos y admiradores en general que han descrito certeramente –desde su particular conocimiento–, alguna de sus múltiples facetas o el conjunto de su personalidad. Su caminar era ligero como si quisiera pasar de puntillas, desapercibido en la ciudad.

## **2.1. Incorporación (1972-1975).**

Así describe D. Fernando García Pérez –tercer director de la Capilla Clásica y cantor del coro en aquel momento– el inicio de aquella relación:

“- Era todo un acontecimiento, y, quizá picado por la curiosidad, llegó hasta nuestra Catedral Ángel Barja, que venía de Roma donde era ya un músico reconocido, respetado y admirado; pero, con toda sinceridad, para la Capilla Clásica en aquel momento sólo era un señor menudito que estaba sentado junto al organista Joaquín Pildáin, ayudando con las partituras y, supongo, también con los registros del órgano.

---

<sup>107</sup> Margarita Morais fue componente de la Capilla Clásica durante un amplio periodo de tiempo.

En aquel momento y sin darnos cuenta, ni nosotros ni él, se estaba gestando y comenzando un capítulo importantísimo en la vida de ambos.

Nuestra alegría por el éxito del concierto no nos duró mucho; sólo hasta que nos enteramos que Adolfo tenía que ausentarse de España.

Es entonces cuando Ángel entró en nuestras vidas, de donde no ha salido ni saldrá jamás...

Su entrada en el coro, unos diez días después del concierto, no puedo decir que fuera triunfal. A la hora prevista para el primer encuentro estábamos todos expectantes, preguntándonos una y otra vez: ¿Quién será, qué línea musical seguiremos?

Lo recibimos muy serios, pero enseguida nos dimos cuenta de que aquella persona no era como los demás.

Verdaderamente no nos equivocábamos. Lo que teníamos enfrente era un ser extraordinario, con la grandeza y la humildad de los grandes genios; exactamente eso es lo que es: un genio.

Ni que decir tiene que su aceptación por nuestra parte fue unánime...

Los lazos de Ángel con la Capilla Clásica fueron estrechándose cada vez más, de tal manera que no se concebía una sin otro” (García, 1987, 15 febrero).

No es de extrañar que los miembros de la Capilla se sintieran inicialmente impactados frente aquel hombre amable, de aspecto bohemio, poco atildado y de personalidad totalmente opuesta a la de Adolfo G. Viejo. Para Ángel tampoco debió resultar fácil ni cómoda su labor inicial; los cantores estaban acostumbrados a la energía y vitalidad que destilaba su anterior director y a la severidad con la que manejaba ensayos y conciertos, que contrastaba con las suaves y pacientes indicaciones de Ángel. Sin embargo, las iniciales reticencias hacia su persona, fueron allanadas por la profundidad de sus conocimientos musicales y por su afable manera de ser. Ángel Barja describe sus primeros meses en León como un golpe terrible para él y compara su llegada de Roma a León con el aterrizaje en un desierto, donde el interés por la buena música se reducía a unos pocos sectores de la población. Le inunda el sentimiento de soledad e incompreensión y su apariencia externa “–bohemia e insignificante– indujo a error a las personas que tenían en sus manos los recursos musicales, aunque exiguos, de la ciudad” (Barja, 1986: 49). Así describe el panorama que encontró a su llegada al Conservatorio Provincial de León:

“(Meses antes había ido yo a ver al entonces director del Conservatorio en su puesto de trabajo, que nada tenía que ver con la música, y me recibió como Herodes a Jesús, me miró por encima de sus gafas y no me hizo el menor caso, pensando en su interior quién sería aquel pobre mozo esmirriado y tímido). Entre

tanto, empecé a dar mis clases de Conjunto Coral con un sueldo de cuatro mil pesetas, y a veces menos, y vi claramente lo que era el Conservatorio: una auténtica pena, donde todo estaba anquilosado, envejecido y confuso. No había músicos, solo funcionarios mediocres que habían hecho del Conservatorio Provincial su predio particular y donde la música estaba ausente” (Barja, 1986: 49).

En la Capilla, el nuevo director estableció tres días de ensayo a la semana, aunque en vísperas de los conciertos extraordinarios solían incrementarse, utilizando más días y horas, de tal manera que incluso realizaban ensayos por la noche. A la hora de dirigir lógicamente los cantores encuentran diferencias en sus indicaciones y en la interpretación musical, a las que deben acomodarse.

“Ángel era fundamentalmente compositor y Adolfo era director e intérprete. Adolfo te decía..., te ensayaba la primera vez un responsorio, por ejemplo y podías no mirarlo porque sabías que te lo iba a dirigir siempre así; te daba tranquilidad. Pero Ángel, si le apetecía llevar el ritmo más vivo..., tenías que estar más pendiente de él. Pero, para eso está, si te sabes la obra... Al principio de decíamos: es que con Adolfo..., es que con Adolfo.... Hasta que ya un día saltó y dijo: Bueno, Adolfo era Adolfo y yo soy yo” (Componente Capilla Clásica, mayo 2008, párrafo 82).

En ese momento, unos ochenta cantores componen la Capilla y la mayoría de ellos se sienten identificados con la orientación musical trazada desde el inicio: la interpretación de la música del Renacimiento, Barroco y Clasicismo, que constituía su finalidad primordial y así fue recogida en los estatutos. Siguiendo esta línea, en Semana Santa, el día 29 de marzo de 1972, ofrecieron el “Officium Hebdomadae Sanctae” de T. L. de Victoria, dentro del VI Ciclo de Conciertos de Música Sacra y en julio participan en la VII Semana de Música Antigua celebrada en Burgos. La Polifonía del siglo XVI, continúa siendo el repertorio programado en los conciertos de la Capilla.

Sin embargo, Ángel amplía el repertorio de la Capilla Clásica, que comienza a difundir la obra de su director y genial compositor, junto con otras obras renacentistas. Este cambio en la orientación musical del coro, provoca la resistencia de gran parte de sus miembros y cierto malestar en su seno como recuerdan:

“Y hubo gente que no lo recibió realmente bien, que no quería, porque decía: claro, nosotros somos del Renacimiento y ahora con Ángel, hay que cantar obras suyas, y no querían. Yo me acuerdo que mi mujer y yo nos pusimos serios con más de uno y dijimos: ¡Oye! No, esto es lo que hay y debemos apoyarlo a muerte porque si no... nos vamos al garete. Y además, ya vi que no era normal, que no era una persona de estas que... bueno, que te ponen ahí para salir del paso. Es que Ángel

era una persona que veías que tenía algo especial. No era una persona como la que puedes encontrar por la calle, no. Este es de los que nace una vez cada no sé cuantos cientos de años y así. En Italia le llamaban el Mozart español. Por algo sería. Y me acuerdo que lo primero que hicimos con él fue grabar un disco de música religiosa, motivos religiosos y nos fuimos a Madrid” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafos 19 y 20).

“Como buen compositor, quería hacer sus obras y ver cómo sonaban, ver si se podían cantar y de hecho, así fue. Y al principio hubo oposición de mucha gente porque decían: no, es que nosotros somos sólo del siglo XVI y [esta música] no se puede cantar” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafo 23).

Efectivamente en 1972, unos meses después de la llegada de Ángel Barja como director del coro, la Capilla Clásica grabó su segundo disco L.P. con música para la liturgia, canciones espirituales compuestas por él, titulado: “Cuando llega la luz” (1972).

En noviembre de 1972, Televisión Española retransmitió en directo la misa de Todos los Santos desde la Iglesia de San Marcos, en la que La Capilla Clásica interpretó la Misa *Ara Coeli*, en honor a Santa Cecilia, compuesta por Barja cuando residía en Roma, en Basílica de Santa María de *Ara Caeli*, de la que toma su nombre. En esta ocasión actúa como solista Annick Walter y fueron acompañados al órgano por Luis Elizalde.

El concierto de Navidad del 28 de diciembre, se realizó bajo el título de “Villancicos y Romances”; el programa estuvo integrado por villancicos del siglo XVI en su mayoría obras de Guerrero, Comes, Victoria y Anónimos de los siglos XVI y XVII en la primera parte y por obras de Grieg, Bach y del propio Ángel Barja en la segunda parte del concierto.

La Música Española del Renacimiento continuó siendo una parte muy importante del repertorio de los siguientes conciertos<sup>108</sup>, al que se incorporan madrigales

---

<sup>108</sup> Concierto de Música Española del Renacimiento, 6 de octubre de 1973, 21:00 hs. Iglesia de los PP. Agustinos. Valencia de Don Juan (León).

Concierto de 30 de junio de 1973, 23:00 hs. Palacio de los Guzmanes (Patio) León.

Concierto de Música Española del Renacimiento, 1 de mayo de 1974, 18:30 hs. Iglesia de los PP. Paules, Villafranca del Bierzo (León).

Concierto 26 de enero de 1975, 20:00 hs. Santuario de la Virgen de la Encina. Ponferrada. León.

Concierto 22 de febrero de 1975, 21:30 hs. Santuario de Ntra. Sra. De Fátima. Astorga. León

Concierto “Aproximaciones a Tomás Luis de Victoria” 21 de marzo de 1975, 22:00 hs. Iglesia de San Martín. León.



italianos de Monteverdi, Luca Marenzio, Orazio Vecchi. En el concierto de Semana Santa, 18 de abril del año 1973, interpretaron obras del *Officium Haebdomadae Sanctae* de Victoria y *Lasciatemi morire* de Monteverdi, *Pater noster* de Strawinsky, el Coro nº 67 (de la Pasión según S. Juan) de J.S. Bach, *Magnificat* de Vivaldi y *Regina coeli* de Mozart, acompañados al órgano por Ángel Oliver y las sopranos solistas Annick Walter y Matilde Prieto.

En el concierto de Pascua celebrado en 1974, estrenan en León, en la primera parte, el “*Jephte*” de G. Carissimi que –como el programa de mano aclaraba– es una obra poco frecuente en concierto; con su interpretación querían conmemorar el nacimiento de su autor, nacido precisamente el mismo día del concierto, 18 de abril, pero del año 1605. En la segunda parte, interpretaron una selección de Cantatas de J.S. Bach, acompañados por la Orquesta Bach y Luis Elizalde al Clavecín; actuaron como solistas la soprano Annick Walter, la Mezzosoprano Isabel Serrano, el tenor Frances-Toymil y el bajo Alfonso Echeverría.

En junio la Capilla estrenó siete canciones compuestas por Barja, junto al repertorio habitual.

Siguiendo la línea marcada por el entonces director, la Capilla preparó para la Navidad de 1974, un concierto de madrigales italianos de Monteverdi, estrenando en León los cuatro madrigales del *Lamento de d'Arianna, el Ecco mormorar l'onde y S'andasse amor a caccia*; Vecchi, (*Fa una canzone y Margarita dai corai*) y una selección de villancicos clásicos, acompañados por María-Dolores Cuesta al cello, Ángel Moral con el contrabajo y Luis Elizalde al órgano. En la siguiente Navidad retomaron el *Jephté* e incorporaron el *Oratorio de Navidad* de H. Schütz, que se escuchaba por primera vez en León, siendo acompañados por la misma orquesta y solistas habituales.

En 1975 la Capilla Clásica se presentó al XII Certamen de la Canción Marinera en San Vicente de la Barquera, obteniendo el primer premio.

La obra de Barja cada vez se integra más en el repertorio de la Capilla; mientras tanto su actividad pedagógica y compositiva iba creciendo al mismo tiempo

que el reconocimiento de su genialidad, tanto dentro de la Capilla como en los ambientes musicales, sobre todo de fuera de León.

También en este año (1975) la Capilla grabó en Madrid dos discos L.P. para la firma discográfica Columbia de Madrid, con obras de Ángel Barja. El primero de ellos aparece bajo el título de “Madrigales y Canciones” (1975), con obras compuestas sobre poemas de autores del Siglo de Oro Español.

“Pero claro, es que las obras de Ángel, las que él componía, muchas estaban hechas de manera muy parecida al siglo XVI. Ese librito que tiene de Madrigales y Canciones, es una maravilla, yo me acuerdo haber dado alguna integral de ese libro; Y la verdad es que, como director era muy bueno... pero sobre todo era compositor. ¡Pero como director era muy bueno! Y claro, y le oías hablar y... Yo me acuerdo de ir algún día a comer, a algún sitio y él no comía por hablar. Íbamos por ejemplo, tres o cuatro amigos con él, y nosotros siempre (estábamos) tirándole de la lengua para que nos contara..., nos dijera..., aprender” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafo 24).

El otro L.P. grabado llevaba el título de “Canciones del Reino de León” (1975), canciones populares leonesas armonizadas magistralmente por Ángel Barja, primer volumen de una serie de tres que pasarían a formar parte de una Antología del folklore nacional y cuyas partituras serían posteriormente publicadas en 1983. Este disco se realizó por encargo, ya que la casa discográfica quería una nueva visión del folklore leonés.

## **2.2. La consolidación.**

El año 1975 fue un año muy completo y total la unión de Ángel Barja con la Capilla; no era solamente su coro, al que guiaba musicalmente y al que dedicó gran parte de su obra coral, además allí encontró afecto y amistad entre los cantores. Al igual que su predecesor, su vida espiritual y personal entraron en conflicto; por una parte su profunda religiosidad, su amor a Dios y por otra parte el amor humano que encontró en una componente del coro, lucha interior que se reflejaría en sus escritos y en su obra.

Por su parte, la Capilla continuó ofreciendo conciertos en León, dando a conocer la obra de Ángel que recientemente habían grabado. El día 2 de agosto de 1975,

interpretaron en la Colegiata de Santillana del Mar (Santander) el concierto “Canciones Medievales y del Renacimiento”, que incluía en la segunda parte, ocho piezas compuestas por Barja. Entre los conciertos interpretados destacó el de Navidad, que como ya era tradicional, se ofreció el día 28 de diciembre, a las 22:00 hs. en la S. I. Catedral de León, en el que figuraba en la primera parte el “*Jephté*” (Oratorio para Solos, coro y Orquesta) de Giacomo Carissimi y en la segunda parte “*Historia de la Navidad*” (Oratorio para Solos Coro y Orquestas) de Heinrich Schutz, acompañados por la Orquesta Bach, con M<sup>a</sup>. Teresa Chenlo al clave y los solistas Annick Walter e Isabel Serrano (sopranos) Jorge Frances-Toymil y Uwe Genns (tenores) y Alfonso Echeverría (bajo).

El nuevo año condujo a la Capilla al V Ciclo de Música Religiosa celebrado el día 16 de abril de 1976, en el Santuario de La Bien Aparecida (Marrón-Ampuero, Santander). En esta ocasión la primera parte de programa integrado por madrigales italianos compuestos por Monteverdi y Marenzio y obras del Officium de Victoria.

La segunda parte contenía el Intermedium V (del Oratorio de Navidad) de Schütz; Hymnun cantemus Domino, Cantemos omnes Domino y Plorate omnes virgines del Jephthe de Carissimi; Uns iste in kind geboren, Jesu dir sei dank, e Ich will den namen de la Cantata n<sup>o</sup> 14 de J.S.Bach; Ave verum y Regina Coeli, K276 de Mozart, siendo acompañados por Gerald Behncké, órgano y por Ángel Millan y Enrique Castaño, trompetas.

Los conciertos dados a partir de abril de 1976 incorporaron las canciones del Reino de León que, junto con sus madrigales, comenzaron a ocupar una parte importante de los programas de la Capilla, intercalando su obra con la música del Renacimiento Español e Italiano. Sin embargo, en el Concierto de Navidad celebrado en la Iglesia de Santa Marina la Real de León (28 de diciembre de 1977), se ofreció un programa íntegro de J.S. Bach.<sup>109</sup> con la Orquesta de Oviedo.

---

<sup>109</sup> CONCIERTO DE NAVIDAD: 28 de diciembre de 1977. Iglesia de Santa Marina la Real de León; 22:00 hs. Programa:

Primera parte: Réjoiſance (de la Suite n<sup>o</sup> 4); Ach, mein herzliebes Jesulein!; Herrscher del Himmels; Jesus Richtete mein Beginnen; Ehre sei dir Gott; Nun deid ihr wohl gerochen (n<sup>o</sup> 9, 24, 42, 43 y 65 del Oratorio de Navidad de J.S. Bach).

Se grabó un quinto L.P., el Volumen II de “Canciones del Reino de León” (1977), que consta de catorce canciones en las que quedaron reflejados los distintos tipos de canción leonesa y que suponen una elaboración polifónica con los instrumentos ya utilizados en la grabación anterior. Las canciones, basadas en melodías tradicionales leonesas, recogidas de viva voz, sobre las que Barja realizó al igual que en el primer volumen –más que una mera armonización– una verdadera obra de composición, tanto técnica como estéticamente hablado. Todos los arreglos instrumentales recogidos en el disco fueron realizados por el propio compositor. Barja halló el auténtico carácter y sentido de las melodías, en base a un profundo estudio del texto y del contexto tradicional, agregando su personal interpretación, a diferencia de las obras populares que con tanta frecuencia se presentan al público. A pesar de que la Capilla marcaba una diferencia con la mayoría de los coros leoneses por el repertorio que interpretaba, estas obras se incorporaron, abriendo la puerta a la música regional que tanto gustaba a parte del público y de los cantores leoneses, pero haciéndolo con un espíritu musical elevado, gracias a la sensible armonización de Barja.

A primeros de 1978, Ángel recibió la concesión de las dispensas y en septiembre contrajo matrimonio con D<sup>a</sup>. Begoña Alonso, hecho que arraigó definitivamente al compositor y director en León.

El día 5 de octubre, con motivo de la primera visita oficial de SS.MM los Reyes de España a León, la Capilla Clásica fue elegida para interpretar el concierto que las autoridades leonesas les ofrecen en el Claustro de la Basílica de San Isidoro. Tras su actuación fueron felicitados calurosamente por los Monarcas, tanto por el programa elegido de polifonía de los siglos XVI y XVII, como por la dirección, la calidad de las voces y de la interpretación<sup>110</sup>. El día anterior, 4 de octubre, el coro había ofrecido un concierto en la Iglesia de San Marcelo, con obras exclusivamente del director y compositor.

---

Segunda parte: *Uns iste in Kind geboren; Jesu dir sei Dank; Ich will den Namen; Gloria sei dir gesungen* (de la Cantata 142 de J.S.Bach); *Musique du Noël de C. Balbastre; Liebster Gott* (Cantata 8 de J.S. Bach); *Alleluja* (Cantata 132 de J.S. Bach).

<sup>110</sup> Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial (1978, enero).

Durante las noches del 17, 18 y 19 de noviembre de 1978, se grabó en los salones del Seminario de León, el sexto disco L.P. de la Capilla Clásica de León, con la colaboración de la Camerata de Madrid y algunos instrumentistas del quinteto “Koan”, entre ellos el organista Luis Elizalde. El disco lleva el título de “Maestros de Capilla de la Catedral de León. (Siglo XVIII)” (1978), editado por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. En este volumen, la grabación incluyó siete obras de música sacra destinadas a ser interpretadas con ocasión de las grandes festividades religiosas, con obras para coros, solistas y orquesta. En este disco sobre los Maestros de Capilla, dado que de estos compositores y su obra eran entonces prácticamente desconocidos, hubo que subsanar numerosos errores de transcripción en las partituras. El disco tuvo el valor de rescatar la música barroca de la Catedral de León; obras representativas del gran bloque de música de esta época que estaba olvidada en los archivos catedralicios, aunque se tenía conocimiento de su existencia. Son obras bien construidas, con un brillante acompañamiento orquestal que resultan muy atractivas para escuchar. A pesar de que la presentación oficial de este disco contó con la presencia de las autoridades leonesas y de un numeroso público que llenaba por completo el salón de Actos de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de León, D. Manuel Núñez Pérez (director del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia) se mostraba algo dolido –sobre todo como leonés–, habida cuenta de la poca repercusión que tuvo en León, a pesar de la resonancia obtenida a nivel nacional.

La grabación del disco fue recogida por la prensa nacional<sup>111</sup> y local<sup>112</sup>, que destacó la fase de preparación, subsanación de los numerosos errores de transcripción en las partituras, la grabación realizada un en tiempo récord y su valor histórico-cultural.

Ángel desde su llegada a León, fue consciente de la positiva evolución que el público leonés había sufrido con relación a la música y que él percibía de primera mano, no solamente por ser director de una agrupación coral leonesa, también era profesor en

---

<sup>111</sup> ABC. (1978, 25 noviembre).

<sup>112</sup> Diario de León. (1978, 17 diciembre).

el Conservatorio, posteriormente lo sería de Instituto de Enseñanza Secundaria, conferenciante y se encontraba inmerso en la vida cultural leonesa.

“—Creo que soy un testigo de excepción de la vida musical de León por cuanto la he seguido muy de cerca desde hace casi quince años. Y tengo que decir que, hace años, el público de los conciertos era, generalmente muy restringido. Ocasionalmente acudía más público a algún concierto de carácter extraordinario, pero, normalmente, había pocos conciertos que eran seguidos por un público prácticamente de élite. Hoy se responde de forma masiva: hay muchísimas más personas que han comprendido que la música tiene importancia en su vida y que manifiestan su interés acudiendo a los actos musicales. Y hay otro detalle muy significativo como es el gran incremento que se ha apreciado en la venta de discos de música clásica en León” (Pueyo, 1985, 25 octubre).

Ángel, fiel a este afán de divulgación de la música y su contexto, como también hiciera en su momento Adolfo Gutiérrez Viejo, antes de comenzar cada concierto se giraba hacia el público y dirigía unas breves palabras de comentario sobre el repertorio, no importaba si era un concierto extraordinario o no, ante un auditorio musicalmente cultivado o en un recóndito pueblo montañés.

“Es que tenía un conocimiento total de la música. Y no le hacía falta preparar nada. Si antes del concierto tenía que explicar qué íbamos a cantar y por qué, él podía estar allí y dar una conferencia, es decir que no tenía ningún problema. Él sabía, todo lo que sabía y mucho que se quedaba, porque no podía decirlo todo. Era un fuera de serie. La verdad es de los que conoces una vez y dices: qué suerte he tenido que he estado con él. La verdad es que era increíble” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafo 40).

La Capilla continuó con sus conciertos, introduciendo la música del Renacimiento, Barroco y otras épocas en sus actuaciones por toda la provincia leonesa, combinando autores y épocas con la obra de su director. Creemos que con su presencia contribuyó de forma especial a la prosperidad cultural leonesa durante esta época, en la que no abundaban las manifestaciones artísticas y en particular, las musicales.

“Cuando se fundó la Capilla Clásica en el año 1965, solamente existía un coro que era la Coral Isidoriana, también existía el Orfeón Leonés pero atravesaba una crisis importante. Se puede decir que la Capilla Clásica apareció en un momento decisivo para la música en León. La Capilla Clásica fue en realidad, una pionera y su fundador, Adolfo Gutiérrez Viejo y quienes le apoyaron en el empeño, tuvieron una idea digna de elogio como fue la de cubrir un gran vacío que existía en este campo. La Capilla ha recorrido la provincia, de arriba abajo, a lo largo de todos estos años y ha ofrecido la mejor música en los lugares más alejados de nuestra geografía. Si además

se constata el hecho de que, de vez en cuando ha ofrecido conciertos de ‘música grande’, habrá que admitir que la Capilla Clásica se erigió en una especie de testigo de la gran música en nuestra ciudad” (Pueyo, 1985, 25 octubre).

No solamente el gusto musical del público había progresado, también las Instituciones Leonesas apoyaban estos actos culturales y en particular, la Diputación Provincial de León desempeñó su labor de promoción musical apoyando a la Capilla Clásica. A pesar de ello, la realidad personal y laboral de Ángel Barja no encontraba un contexto adecuado en la ciudad:

“Mi situación en el Conservatorio se hacía cada día más insoportable, pues, yo quería cambiar muchas cosas y no me dejaban ni hablar de ello, antes bien, me mantenía cuidadosamente arrinconado (bajo el pretexto de que tenía sin convalidar mis títulos extranjeros), con dos horas semanales de clase y un sueldo único miserable, todo en una época –por otra parte– de éxitos musicales míos en otros lugares de España, con estrenos y premios de composición.

Este asunto acabó en una denuncia formal de diez profesores pidiendo mi expulsión por razones peregrinas. La Diputación, titular del Conservatorio, reaccionó confirmándome en el puesto de profesor y ampliándome el número de clases. Todo el mundo sabía por qué aquellos diez profesores, con la connivencia del director, querían que yo me fuese del Conservatorio. Y la Diputación también lo sabía y obraba prudentemente” (Barja, 1986: 50).

En contraste a esta situación, Barja poseía numerosos premios de composición, como el Premio Internacional de Composición de Ávila (1976), el Premio Internacional de Composición Polifónica de Tolosa (1981), Premio de Composición “Cristóbal Halffter” (1982), Premio de Composición de Zamora (1984) y Premio de Composición Coral de San Vicente de la Barquera (1984); entre otros galardones y su presencia era frecuentemente solicitada para formar parte del jurado de diversos concursos y certámenes.

La Capilla continuó contando con la subvención de la Diputación Provincial de León, conseguida en época de Adolfo, a través de su relación con la Fundación Fray Bernardino de Sahagún, y por primera vez Ángel Barja, cinco años después de comenzar, cobró un sueldo vinculado a su función de director del coro. Efectivamente, a finales de 1975 se aprobó la adscripción de la Capilla Clásica de León a la Institución “Fray Bernardino de Sahagún”, con la que ya se encontraba vinculada a través de acuerdos verbales y se le otorgó una ayuda eventual para afrontar los gastos de trabajo y

de algunas actuaciones a lo largo de cada curso. De esta manera la Capilla renovó sus lazos mediante un consorcio en el que quedarían establecidos el carácter y los límites de unas recíprocas prestaciones: la Diputación favorecerá la estabilidad del coro con un sostenimiento continuado y por su parte la Capilla deberá atender, con una dedicación más intensa y frecuente, a la promoción de la cultura musical en el ámbito de la provincia. Este entendimiento entre las partes responde también al fin de potenciar el hábito y el gusto por la música en las localidades leonesas. El grupo además logró la colaboración de la Junta de Castilla y León y de la Caja de Ahorros de León. Tiempo después, Ángel Barja, preguntado sobre si se aprecia un cambio en la actitud de las instituciones leonesas respecto al fenómeno de la cultura musical en particular, responde:

“Al formularme esta pregunta me viene a la memoria cómo hace catorce o quince años andábamos mendigando ayudas de las instituciones. Y la actitud era, por lo general, de incompreensión. Creo que esta situación ha cambiado notablemente en la actualidad y considero que, hoy día, todas las instituciones, privadas y públicas, tienen una actitud positiva hacia estas manifestaciones. Creo que han comprendido, espero que definitivamente, que la música es un campo fundamental de la cultura. La prueba se ha hecho palpable hace bien poco con motivo del II Festival de Órgano que ha sido debidamente apoyado. Entiendo que ha sido debidamente apoyado. Entiendo que, en este momento, las entidades musicales estamos más apoyadas y pienso que las instituciones hacen lo que deben, aunque también creo que deben hacer más” (Pueyo, 1985, 15 febrero).

Durante el siguiente año el grupo proyectó volver a Italia, al concurso internacional de Arezzo nuevamente e incluso comenzaron a preparar la obra obligatoria y el repertorio con el que piensan concursar. Sin embargo, recibieron la noticia de que no podrían participar en el concurso, a causa de un problema en la inscripción. La noticia cayó como un jarro de agua fría entre los componentes que decidieron hacer el viaje igualmente, a pesar de las reticencias del director, ya que su esposa no podía desplazarse a causa del embarazo.

Entrevistado para un periódico local, Ángel nos da su visión de la situación del coro en estos años, la separación de algunos componentes y la permanencia de un grupo sólido y fiel, con el que se mantiene la línea musical de la Capilla:

“La Capilla está integrada por toda clase de personas, algunas con estudios musicales y otras con buena voz y buen gusto. El número varía de año en año, ya que



debido a fuerzas mayores de trabajo y profesión, o de estudios, lo han tenido que dejar algunos. Este año, los bajos, que eran además profesores, se nos han ido. Pero estas salidas, casi nunca son fruto del cansancio.

(.../...) La Capilla, que no pasó nunca por ninguna laguna o paro, se mantiene con un núcleo responsable de personas que constituyen su verdadera alma. Son más de treinta, que no cambian. En definitiva y para dar números, habrá un total – teórico- de sesenta personas, con una media que en realidad, oscila entre cuarenta y cincuenta miembros.

(.../...) El principio de la Capilla es seguir siendo fiel a sí misma en la música. En esta línea continuaremos trabajando de una forma habitual y ordenada” (La Hora Leonesa, 1977, 27 septiembre).

La calidad vocal de sus componentes se conservaba, en cierta manera por la permanencia de una parte del grupo inicial del coro, circunstancia que influyó favorablemente en los nuevos miembros que aprendían a cantar por imitación, de forma natural. Ángel, sensible conocedor del canto, era un director delicado en su trabajo con las voces, con el tratamiento del texto y la interpretación musical, al igual que su predecesor:

“Si, menos, si quieres, porque ya entraba gente que no había estado en nuestra época con aquel profesor de canto que teníamos de Oviedo, que era majísimo, pero bueno, los que ya sabíamos... Ángel por supuesto, que tenía conocimiento sobrado de todos los temas, seguía vocalizando. A lo mejor hombre, no todos los días, pero sí, generalmente siempre para aclarar un poco la voz, para no llegar con las telarañas, como decía Ángel, para decir cómo hay que poner la voz, la caja de resonancia y todas esas cosas” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafo 39).

Ángel también buscó, periódicamente, ayuda externa para la completar la formación vocal de los cantores de la Capilla; esta vez será Annick Walter, la encargada de ofrecerla. Profesora de Canto del Conservatorio Provincial de León, conocía perfectamente el estilo de la Capilla y sus necesidades por haber pertenecido a ella desde su fundación y cuya colaboración como solista del coro había continuado asiduamente, también durante esta época.

En mayo del 1981 la Capilla ofreció el Concierto de Primavera con orquesta y órgano, interpretando la “Cantata 106” de Bach, los motetes “Sancta María” y “Regina Caeli” de Mozart y fragmentos del “Vespro della Beata Vergine”, “Domine ad adiuvandum” y “Dixit Dominus” de Monteverdi, actuando como solistas Annick Walter

(soprano), José Foronda (contratenor y tenor), Gregorio Poblador (Bajo), acompañados al órgano por Luis Elizalde.

Durante los ensayos, Ángel explicaba las obras o algunos aspectos de ellas y conjuntaba las voces trabajando el fraseo, la entrada de los temas, la pronunciación del texto y en general la interpretación musical. Como en la época anterior, los ensayos se realizaban por voces separadas con la asistencia de los jefes de cuerda para conjuntar, con posterioridad, las obras previamente aprendidas.

Barja no dejaba de componer ni la Capilla de interpretar sus obras y en muchas ocasiones, de estrenarlas. En 1982 recibió en Premio de Composición para Masas Corales por su obra “*Cantiones Job*” que se publicaría en el transcurso del año. Además de sus inspiradas composiciones instrumentales y corales, tiene la deferencia de componer pequeñas canciones o himnos solicitados por organizaciones o asociaciones, destinados a ser interpretados en un concierto concreto de la Capilla, generalmente con motivo de una festividad o celebración.

En 1984 la Capilla grabó su séptimo L.P. en la Sala del Pendón de Baeza de la Colegiata de San Isidoro, el que sería el Volumen 1 de la Colección de Autores e Intérpretes Zamoranos, dedicado al compositor “Alonso de Tejada” (1984) editado por la Caja de Ahorros de Zamora. Este disco está integrado por 12 motetes seleccionados de la obra de Alonso de Tejada, zamorano de nacimiento (1556) y maestro de capilla de Calahorra, Ciudad Rodrigo, León, Salamanca, Zamora, Toledo, Burgos y Zamora nuevamente como último destino, hasta su fallecimiento el 2 de febrero 1628. Se trata de un disco con un valor evidente, pues arroja luz a un músico desconocido por el gran público, que se movió entre la polifonía sacra del renacimiento español y el nuevo estilo, lleno de contraste, del barroco. La música escrita por este compositor, que está a la altura artística de los grandes polifonistas del siglo XVI español, había sido localizada unos años antes y parte de estas obras fueron transcritas. Con la grabación de este disco, La Capilla Clásica de León se encargó de dar vida a esta música, largos años dormida. El disco se gravó durante dos días en el Salón del Pendón de Baeza y hubo que superar algunas dificultades técnicas. La revista Ritmo concedió a este disco el primer premio “Mejores Clásicos del Año”.

A lo largo del año se sucedieron los conciertos en la ciudad y provincia; acudieron a Pamplona y Zamora, donde el 27 de octubre presentaron el disco sobre las obras de Alonso de Tejada, en la Iglesia de San Cipriano, con un programa de obras del renacimiento en la primera parte y obras de Barja en la segunda parte, junto con cinco motetes de Alonso de Tejada. A partir de ese momento, incorporaron a sus conciertos la obra de Tejada y la dieron a conocer ante el público.

Durante esta época la Capilla participó activamente en conciertos culturales y divulgativos, en los que se armonizaba la conferencia o lectura de poesía con la interpretación del coro, tal como se había hecho en los comienzos. También colaboró en ciclos musicales que van surgiendo en la ciudad, con las formaciones musicales que existen en el momento. Así pues podemos señalar la I Jornadas de Música en León en 1981, con la Orquesta de Cámara de León Odón Alonso, Orfeón Leonés, Coral Isidoriana. En el mismo año participaron en el Encuentro de Corales Leonesas, en el que la Capilla fue la encargada de abrir el encuentro el día 14 de diciembre y posteriormente intervinieron, el día 15 de diciembre, el Coro “San Guillermo” de Sabero con el Orfeón Leonés; el Coro de Cámara “Ars Nova”, junto con la Coral “Santa Bárbara” de Sabero y “Solera Berciana” de Ponferrada el día 16. El concierto de clausura del Encuentro fue el día 17 del mismo mes, a cargo de las Corales “Valderense” e Isidoriana.

En las II Jornadas de Música de León que tuvieron lugar del 28 de mayo, al 12 de junio de 1982, además de las agrupaciones corales e instrumentales invitadas, intervinieron los coros de la ciudad tradicionales, Orfeón Leonés, Coral Isidoriana, Capilla Clásica de León y otras dos agrupaciones que surgen con fuerza en el panorama coral de la ciudad durante el año 1981, la Schola Cantorum Catedral de León y la agrupación más reciente, el Coro Universitario de León. Parte de estos coros, concretamente La Capilla Clásica, el Coro Ars Nova y el Coro Universitario participarían en la I Semana de Música Sacra que se celebró del 28 de marzo al 2 de abril en León.

Enrique Franco presentó el Homenaje que el Ayuntamiento de León hizo a Ángel Barja, en mayo de 1984, con la actuación de *Coull String Quartet* y la Coral Salvé de Laredo.

### 2.3. Despedida.

La situación de Ángel en León se había estabilizado; tiene una hija, Ruth, a la que adora y su relación con el Conservatorio también había cambiado, mejorando su posición.

“Poco tiempo después, el Conservatorio cambió de dirección y tomó rumbos diferentes. Empecé a explicar más asignaturas, Armonía, Contrapunto, Fuga, además del Conjunto Coral y las Formas Musicales, de tal modo que las clases ocupaban todo mi tiempo con grave detrimento para mi trabajo creativo. Esto me movió a opositar a profesor de Instituto de Bachillerato y dejé el conservatorio en octubre de 1985, siempre en busca de tiempo para escribir música” (Barja, 1986: 50).

El 26 de octubre de 1985 la Capilla conmemoraba el XX aniversario de su fundación y para festejarlo, celebró en octubre un concierto extraordinario en la Iglesia de Santa Marina la Real dedicado a Bach, dado que coincidía con su tercer centenario. El repertorio interpretado por la Capilla incluyó la Cantata nº 21 y el *Magnificat BWV 243*, estando acompañados por la Orquesta Sinfónica de Asturias e interviniendo como solistas Annick Walter y Dolores Arenas (sopranos), María Folco (contralto), Uwe Jens (tenor) y Gregorio Poblador (bajo). Según consta en el programa de mano (1985), la Capilla estaba integrada por sesenta cantores.



Fotografía 6. Concierto XX aniversario de la Fundación de la Capilla Clásica (Archivo de la Capilla Clásica de León).

Con ocasión de este aniversario de la Capilla, Barja recientemente galardonado con el Premio Internacional de Composición Coral “Ciudad de Segorbe” (1985), manifestó su opinión, afectos aparte, sobre la agrupación que dirigía:

“Que un coro, –explica Barja- haya llegado a los veinte años de su fundación, sin haber interrumpido en ningún momento su actividad, tiene un significado verdaderamente grande porque estas agrupaciones suelen tener dificultades normales para subsistir y para el propio desarrollo de su actividad diaria. Realmente haber llegado hasta aquí tiene un alto significado, tanto para los componentes del coro como también desde el punto de vista de la cultura de León” (Pueyo, 1985, 15 febrero).

Muchos críticos, compositores y músicos en general, han dado su opinión acerca de la obra de Ángel. Resulta comprensible que no podemos hacernos eco de todas y cada una de estas apreciaciones, pero vamos a dejar constancia al menos, de la opinión del grupo que, junto con la Capilla Clásica de León han sido y continúan siendo quienes han estrenado e interpretado en más ocasiones, con mayor profundidad y conocimiento, la obra coral de Barja: *The Scholars*. Conocieron a Barja y su obra en el Festival de Santander de 1980, gracias a José Luis Ocejo, para quien compuso por encargo su *Plactum Jeremiae*. David van Asch, integrante del grupo, pone de relieve que, frente a la buena música técnica que se escribe en esa época, una característica especial de la obra de Barja es la capacidad, poco frecuente, de conmover y emocionar tanto a los intérpretes como al público en muchas partes del mundo (Van Asch, 1987).

Estas palabras recogen también, con toda seguridad, la emoción sentida por los miembros de la Capilla al interpretar y vivir su música, sobre todo por quienes – me incluyo entre ellos– tuvieron la enorme fortuna de cantar con él, siguiendo sus indicaciones y escuchando, de su viva voz, el sentido y significado de gran parte de su obra coral. Ángel ajustó las voces del coro hasta aproximarlas a la música que sonaba en su interior. A veces, cuando dirigía un concierto, se introducía profundamente en la música, tanto, que parecía extasiarse.

Ángel comenzó a sentir molestias en el brazo aunque continuó con su actividad mientras le fue posible. La Capilla había iniciado en la Iglesia de Santa Marina la Real, la grabación del disco conmemorativo del XX aniversario de la fundación del coro, bajo el patrocinio de la Diputación de León, grabación que se interrumpió por la enfermedad

de su director y posteriormente se suspendería indefinidamente ya que nadie se sentía con ánimos para continuar una labor iniciada y preparada por él. El disco tiene un carácter antológico y en él quedarían registradas obras interpretadas por la agrupación coral a lo largo de su existencia, especialmente en los últimos años, incluyendo Polifonía Española e Italiana del siglo XVI y del siglo XX; en concreto, obras de Vázquez, Guerrero, Victoria, Monteverdi, Schütz, Marenzio y del propio Ángel Barja.

A pesar de su enfermedad, la Capilla clausuró la IV Semana de Música y Polifonía Sacra de Segovia en marzo de 1986 y en el mes de julio acudieron al XIX Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera.

El día 25 de octubre de 1986 la Capilla ofreció un concierto en la Iglesia de Garrafe al que Ángel –ya en los últimos ensayos dirigía con un solo brazo–, no pudo acudir. Se le encargó la dirección a un miembro de la Capilla, Fernando García, para salir de aquel trance:

“Después se puso enfermo. En un principio no sabíamos que era grave, decía que era neumonía mal curada. Él ya lo sabía, pero no nos lo quiso decir para no asustarnos. Y un buen día que teníamos un concierto en una localidad cerca de León, me llama la que era presidenta entonces y me dice:

-Mira, que es [Ángel]... que está malo, está con gripe en la cama. Tienes que dirigir tú.

Y yo, que no había dirigido ningún ensayo, dije:

-Bueno, pero no se lo digas al coro, para que no haya pánico. Ya se lo diré yo cuando pueda en el coche.

Y claro, cuando llegamos al autobús:

-¿Dónde está Ángel?

-No, es que va en su coche. Ya nos cogerá allí.

Ya en el coche se lo dije, que estaba pachucho y que tenían que hacerme caso a mí, sin ensayar ni nada y a ver cómo salía eso. Yo, claro, no había dirigido nunca... Sí había dirigido otras veces pero vamos, no en esas condiciones. Y así fue. Yo no sé cómo saldría aquel concierto. Creo que nunca estuvieron tan pendientes de mí la gente, ni yo tan pendiente de la partitura y de ellos. Pero bueno, aquello salió y creo que salió muy bien. Lo malo es que... aquello fue el principio” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafo 44).

La pedagogía también fue una faceta importante de Ángel Barja, que ya había publicado el manual Conjunto Coral (Barja, 1977) y en este año publicó su libro “Música y poemas para niños” con el propósito de que los niños sintieran la música desde muy pequeños y unie alegremente las ilustraciones de Montero, poemas de diferentes autores y su música (Barja, Montero y García, 2006); Barja que pudo ver las

últimas pruebas del libro desde el lecho. Ese mismo año la ciudad le nombró hijo adoptivo y se volcó en homenajes y actos en recuerdo a su figura, lo que contrastaba con el escaso reconocimiento que le otorgó en vida.

Fernando García se hizo cargo de la Capilla Clásica durante la dolorosa enfermedad de Ángel Barja, que falleció el día 12 de febrero de 1987<sup>113</sup>.

Tres días más tarde el Diario de León publicó el suplemento dominical “Filandón” dedicado íntegramente a su figura, del que él mismo había sido un habitual colaborador. Sus amigos, compañeros y admiradores de su música, desgranaron recuerdos y le dedicaron cariñosas palabras de despedida, como Enrique Franco (1987), José Luis Ocejo (1987), Adolfo Gutiérrez Viejo (1987), Teodomiro Álvarez (1987), Samuel Rubio (1987), Luis Algorri (1987), Vicente Pueyo (1987) y el que sería su sucesor, Fernando García (1987) entre otros. Su fallecimiento dejó una huella imborrable en el mundo de la música, como compositor y como director coral y un gran vacío en la vida cultural leonesa. Los componentes del coro sintieron profundamente la pérdida de un gran músico y un magnífico director, pero además, la de un hombre bueno y un amigo entrañable.

### **3. TERCERA ETAPA. DIRECTOR: D. FERNANDO GARCÍA PÉREZ (1986-1992)**

Fernando García había pertenecido durante muchos años a la Capilla Clásica como cantor, prácticamente desde su inicio, aunque tuvo que ausentarse durante un periodo de tiempo, por una cuestión laboral. Comenzó a cantar de la mano de Adolfo Gutiérrez Viejo, en el coro del Instituto:

“Yo empecé a cantar antes de la Capilla Clásica; me acuerdo cuando estaba en el Instituto –además fue una casualidad– con Adolfo Gutiérrez Viejo, que fue a pedir gente para cantar... no sé qué cosas. ¡Si hará tiempo ya, que no me acuerdo! Y entonces a mí, como lo de la música siempre me gustó, bueno, ya estaba estudiando música entonces, me hizo la prueba. Cantaba bastante bien porque desde pequeño

---

<sup>113</sup> Diario de León. (1987, 13 febrero); Diario de León. (1987, 14 febrero); La Crónica de León (1987, 13 febrero).

estaba ya cantando y tocando el piano. Me hizo la prueba y me admitió en aquel coro, que era un coro provisional, para unos actos que no me acuerdo ahora mismo cuales eran” (Entrevista a Fernando García, párrafo 01).

Conjugó sus estudios de bachillerato con los estudios musicales y el coro escolar, de la misma manera que, de forma natural, lo hizo posteriormente con sus estudios universitarios y su pertenencia a la Capilla.

“Posteriormente, cuando se fundó la Capilla Clásica el día 22 de noviembre de 1965, festividad de Santa Cecilia, al mes o a los dos meses, me contaron que existía y que la había formado Adolfo Gutiérrez Viejo. Entonces fui para allá, le conté que ya había cantado con él, me admitió por supuesto, como tenor. Porque yo en la Capilla debí entrar con diecisiete o dieciocho años como mucho. Ya estaba estudiando en la Escuela de Minas, empezaba en la Escuela de Minas entonces. Y bueno, entré en la Capilla Clásica de tenor, aunque después con el tiempo, vas cantando más cómodo de bajo, pero bueno, ahora, en aquel momento era tenor” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafos 2, 3 y 4).

Desde el principio fue grande la implicación de Fernando en el coro, donde desempeñó prácticamente todos los cargos: fue archivero, bibliotecario, se encargaba de preparar partituras, todos menos el de tesorero que nunca le gustó. Cuando tenía un rato, incluso los domingos por la mañana, se iba con otros compañeros a la Casa de las Carnicerías, en pleno Barrio Húmedo de la ciudad, a ordenar partituras o preparar clichés de las nuevas obras para la multicopista.

Fernando García había realizado sus estudios musicales en los Conservatorios de León y Oviedo, estando en posesión del título superior de piano, Teoría de la Música, Solfeo y Armonía. Posteriormente realizó cursos específicos de Dirección Coral, Canto Gregoriano, Interpretación de Música Antigua Renacentista y del Barroco Español.

Finalizada su carrera de ingeniería, comenzó a trabajar en Renfe, donde desempeñaría el resto de su vida laboral, situación que le obligó a desplazarse a Madrid, primeramente y después a Córdoba y Málaga. Fueron en total ocho años ausente de León y de la Capilla Clásica. A su vuelta, la insistencia de Ángel Barja y de sus compañeros, hizo que superara su reticencia inicial –pues llevaba todo este tiempo sin cantar– y finalmente convencido, se reincorporó con su esposa, también componente del coro desde la época inicial.



Después de unos felices años cantando, las circunstancias empujaron a Fernando García –al principio de manera improvisada y provisional– hacia la dirección de la Capilla Clásica, algo que nunca había imaginado ni deseado y menos por el motivo que lo ocasionó. Pero el coro tiene compromisos que cumplir durante el otoño y los conciertos de Navidad, tanto en León como en la provincia. Con la muerte de Ángel, la Capilla Clásica debe tomar la difícil decisión que el cariño ha postergado, sobre la dirección del coro que provisionalmente ha ostentado Fernando:

“Cuando Ángel murió se me vino el mundo encima. Yo se lo dije al coro. Querían que fuera yo el directo, pero dije: Vamos a hacer una cosa. Yo lo que no quiero es ser [el director] en contra de nadie, es decir, si hay mayoría absoluta, si; pero como haya un porcentaje en contra, aunque sea pequeño, no.

Bueno, fue por mayoría absoluta, me eligieron a mí... y así empecé. Pero por desgracia... por culpa de la muerte de Ángel...” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafo 45).

Tampoco en este caso resultó fácil para Fernando tomar el manejo de la Capilla, era el sucesor de dos directores –ambos músicos de reconocido prestigio, ya en aquel momento, tanto a nivel nacional como internacional–, que dejaron un importante legado musical y personal en la Capilla. Algunos componentes del coro hubieran preferido que el tercer director fuera externo al coro, buscar un músico que, aunque fuera desconocido, tuviera una formación semejante a sus predecesores y esbozara su propia trayectoria:

“Hubo gente que lo aceptamos bien,...yo sabía que con Fernando podíamos tener toda la tranquilidad del mundo, pero había gente que no, que no le perdonaba que estuviera allí delante, gente que habían sido sus compañeros desde siempre, que consideraban que ellos podían [dirigir] igual que él” (Componente Capilla Clásica, mayo 2008, párrafo 133).

Fernando trazó con la Capilla una línea de continuidad con sus predecesores, retomando un repertorio, muy conocido para él, que constituía la esencia del coro, más la aportación de la obra de Barja. Su interpretación era fiel a la línea marcada por ellos:

“Yo seguí con todo lo que conocía, que había empezado con Adolfo Gutiérrez Viejo, del siglo XVI, con el barroco y demás y con las obras de Ángel. Porque como hemos pasado tantas horas juntos... Nos sentábamos al piano en su casa... Me decía: mira, estoy componiendo..., esto va a sonar así..., aunque fuera para orquesta. Y después, con las obras me decía exactamente cómo quería las cosas, porque claro, lo hablábamos todo, lo estudiábamos, lo mirábamos después, por arriba,

por abajo, por todos los lados. Pienso que, en aquel momento había obras que si las hubiera oído él diría: pues así es como yo quisiera haberlas escuchado. Yo creo que en obras de Ángel, la Capilla ganó, no perdió, quiero decir que creo que las hice como él hubiera querido, porque yo sabía perfectamente lo que él quería conseguir en cada momento con sus obras” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafos 46, 47).

En este sentido y con el recuerdo vivo de los últimos acontecimientos, el 12 de junio de 1987, la Capilla ofreció en la Iglesia de San Marcelo un sentido Concierto-Homenaje a Ángel Barja. La nueva dirección del coro provocaba dudas y expectación, no sólo entre los miembros del coro pues, la obligada sucesión supuso un duro golpe para ellos, también en el ambiente musical leonés; de tratarse de un conjunto con menos experiencia, hubiera supuesto un serio peligro incluso para su propia existencia. Interpretaron un programa íntegro de obras de Barja y la prensa se hizo eco del evento.

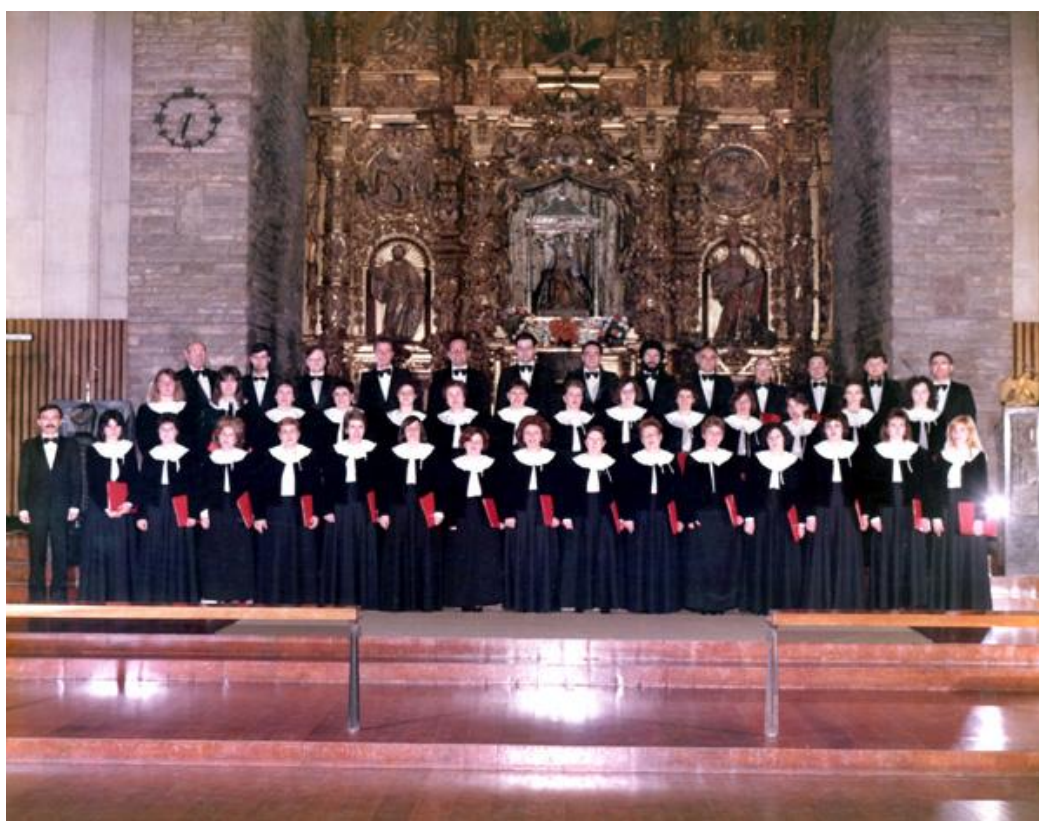
Fernando García organizó los ensayos con el mismo sentido de continuidad que mostró con la elección del repertorio: tres días a la semana con una duración de hora y media cada uno. Como en épocas anteriores, los ensayos comenzaban por cuerdas en aulas separadas, dirigidos por los correspondientes jefes de cuerda y supervisados por el director, para luego conjuntar la obra aprendida o repasada, en caso de pertenecer a un repertorio conocido. La duración de cada fase del ensayo dependerá de las necesidades concretas.

Para la Capilla, 1987 fue un año triste e intenso; pleno de actuaciones que llevó a Fernando a dirigir al coro en numerosos conciertos por León y provincia. Además de estas actuaciones, cumplieron con los compromisos adquiridos en otras provincias. Acudieron a las II Jornadas de Canto Coral de Semana Santa en Los Corrales de Buelna y el intercambio con el Coro Asturiano de la Calzada les llevó a actuar en Gijón y León.

En estos conciertos se alternaron las obras del repertorio tradicional de la Capilla –Polifonía española e italiana del siglo XVI– con la obra de Ángel Barja, que cada vez adquiere más peso en los programas interpretados; en la mayoría de ellos sus obras representan la mitad del programa e incluso parte de ellos están integrados por las composiciones de Barja exclusivamente.

El coro se fué recuperando de su ausencia a la vez que se acostumbraba a la mano de su nuevo director. En noviembre de ese mismo año (1987) clausuró el III

Curso de Dirección Coral de Valladolid con un concierto monográfico de la obra de Ángel Barja. Nuevamente actuaron en Zamora, para el Primer Encuentro Coral de Castilla y León, organizado por la Federación de Coros de Castilla y León, donde acudieron coros en representación de Ávila (Coral Tomas Luis de Victoria); León (Capilla Clásica de León); Ciudad Rodrigo, Salamanca, (Orfeón Dámaso Ledesma); Segovia (Coral Voces de Castilla); Palencia (Coral *Vaccea*); Soria (Coral de Soria) y Zamora (Coro Sacro Zamora). Este primer encuentro, cargado de aspiraciones y buenos deseos para el futuro, supuso un comienzo en el que la polifonía y la amistad fueron su *leit motiv*. Igualmente participó en los conciertos que, organizados por la Diputación Provincial de León, en el Ciclo de Música en la Navidad, les llevó por diferentes puntos de la provincia.



Fotografía 7. Capilla Clásica (1987) (Archivo Capilla Clásica de León).

La Capilla también retomó la grabación del disco de su XX aniversario que se había aplazado ante la enfermedad de Barja, respetando al máximo la parte dirigida por él durante los días 21 y 23 de octubre de 1986 en la Iglesia de Santa Marina La Real

(León). La segunda parte de la grabación se concluyó la última semana de octubre de 1987, un año después, en el auditorio del Conservatorio de Música de León. En febrero de 1988 se celebró en Orense un concierto en memoria de Ángel, en el primer aniversario de su fallecimiento y días después actuaron en la presentación del disco “20 Aniversario de la Capilla Clásica” (1988), como clausura del Primer Memorial Ángel Barja. En agosto participó en los Festivales de Navarra, celebrados en la localidad de Alsasua, una de las ofertas culturales más atractivas del norte de España –también colaboraron en esta edición Monserrat Caballé, Tete Montoliu, el Ballet Nacional de Cuba, y Alvin Ailey American Dance Theater–, donde ofrecieron una selección de obras del renacimiento español y de los madrigales y canciones de Ángel Barja. Así mismo respondieron durante este año a los conciertos que les solicitan tanto la Diputación Provincial como la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León y la Junta de Castilla y León, que les condujo, por diversos puntos de la provincia leonesa y a Lumbrales (Salamanca), Ávila y Burgos, entre otras entidades privadas, que también patrocinaban sus conciertos. En octubre de este año regresaron a Orense, esta vez a la Iglesia de Santa Cruz de Terroso, localidad que vio nacer a Ángel Barja, para conmemorar el 50 aniversario de su nacimiento.

En marzo de 1989, el coro colaboró en la grabación del disco “Angel Barja ‘Vida y Obra’” (1989) y además participó en el II “Memorial Ángel Barja”, organizado por la Diputación Provincial de León, que ya se había iniciado el año anterior con la actuación de profesores y alumnos del conservatorio y la Orquesta de Cámara de Stuttgart. Con esta segunda edición el memorial quedó instituido plenamente.

La Capilla compaginaba sus actuaciones con la preparación de una gira por Francia. Había sido elegida para representar a España en los Actos Conmemorativos del Bicentenario de la Revolución Francesa y de la Declaración de los Derechos del Hombre, por la Federación Nacional de Coros, la Federación Europea de Coros y “Europa Cantat”.

“Recuerdo que cuando se preparaban en París los Actos para conmemorar el Bicentenario de los Derechos del Hombre y de la Revolución Francesa, querían un coro de cada lugar del mundo. Y de toda España, las Federaciones españolas de Coros escogieron a la Capilla Clásica para que fuéramos. Fueron días en París representando

a España y nos cogieron como el mejor coro no profesional de España. Y yo quiero decirte que cuando yo me marché, la Capilla Clásica estaba en un gran momento y con el reconocimiento unánime de la gran calidad musical que había alcanzado” (Fernando García Pérez, junio 2012, párrafo 49).

Con este motivo, estrenaron en París junto con el Conjunto de Metales “*Le Grand Concerte Arbán*” y los “Percusionistas de Estrasburgo” la obra de René Falquet con textos de Emile Gardaz: *Les Quatre vents de la Liberté*. En esta ocasión la Capilla se encontró con una situación similar a la acontecida en Torrevieja, ya que los responsables habían tomado mal la dirección del director y el paquete con las partituras era reiteradamente devuelto a sus mandatarios. Al llegar a su destino, los cantores se vieron forzados a aprender la obra obligada en un tiempo récord. Así mismo, dentro de la gira de conciertos que efectuó por Francia, inauguró el I Festival Internacional de Música Vocal *La Voix et l'Eau* en Chatel Guyon y ofreció varios conciertos interpretando programas centrados en una selección de su repertorio.

La Capilla continuó su trayectoria y el día 22 de noviembre de 1990, coincidiendo con la festividad de Santa Cecilia, celebraron su aniversario –25 años ya de existencia– con un concierto, como ya era tradicional, en la S.I. Catedral de León. En esta ocasión interpretaron *Choral* para tenor de la Cantata 140 de Bach, el Motete “*O qui Caeli*” de A. Vivaldi, “*Tamtun ergo*” K. 142 y K. 197 de Mozart, *Misa de la Coronación K.V. 317* de Mozart. Actuaron como solistas Jens Uwe Eggers, (tenor), Annick Walter (soprano) Maria Folco (mezzosoprano). La falta de presupuesto obligó al coro, una vez más, a prescindir del acompañamiento orquestal para acomodarse a la excelente interpretación de José Manuel Azcue al órgano (consultar en Anexo VI). Como colofón a su aniversario, ofrecen seguidamente, el día 24 de noviembre en el mismo lugar, un nuevo concierto, esta vez dedicado a la obra de Ángel Barja, con la interpretación de “*Lamentatio temporis*” y “*Retablo*” para órgano en la primera parte y la “*Misa Ara Caeli*” en la segunda.

La prensa local se hizo eco de la situación precaria en la que se encuentra el Coro y a la dificultad enorme que tiene para programar conciertos con obras para coro y orquesta, como era el deseo del director y del resto de componentes.



Fotografía 8. Concierto XXV Aniversario Capilla Clásica de León (1990) (Archivo Capilla Clásica de León).

Efectivamente, al año siguiente (1991) tuvieron la oportunidad de volver a interpretar la Misa de la Coronación de Mozart, en el concierto de inauguración del Ciclo de Conciertos del Bicentenario de Mozart, esta vez con el acompañamiento de la Orquesta de Cámara de León, bajo la batuta de José Zaldo, destacando la prensa local, la calidad de las voces del coro por encima de los otros elementos del concierto. Fernando García confió la formación vocal de sus componentes a Dante Andreo, que impartía cursos de perfeccionamiento vocal a la Capilla.

Durante el siguiente año se realizó un nuevo proyecto: la Capilla grabó el disco “Ángel Barja” (1992) con un repertorio dedicado íntegramente a la obra del compositor: las *Cantiones Job*, *Canciones Espirituales* y la *Misa Ara Coeli*. Pero a principios de este mismo año, se originaría en la capilla cierto malestar, aunque no es fácil dilucidar las causas.

“Cosas que van minando y no sé por qué empezó, la verdad es que no recuerdo porqué la gente empezó a estar a disgusto: porque llamó la atención... porque pedía perfección y la gente no le creían con derecho a pedir perfección, porque no le veían al él perfecto. ¡Perfectos no somos nadie! Con Adolfo... nos hacía repetir una obra veinte veces y nadie se cansaba, con Ángel... te dirigía una obra veinte veces de

manera diferente y nadie decía nada, pero Fernando..., te hace repetir una cosa porque a él no le gustaba así... y ¡vaya!” (Componente Capilla Clásica de León, mayo 2008, párrafo 185).

Fernando, consciente de este descontento y antes de iniciar los proyectos que tenía en mente para el coro, solicitó a los componentes el refrendo de su labor. No sintiéndose suficientemente respaldado, Fernando García decidió dejar la dirección.

#### **4. CUARTA ETAPA. DIRECTOR: JOSÉ ZALDO (1992-2012).**

La Capilla Clásica a través de su Junta directiva, ofreció a D. José Zaldo García, la dirección del coro y de ésta manera comenzó una nueva etapa de su camino; la de mayor duración hasta la fecha: veinte años. Entre otros motivos, la elección del nuevo director perseguía, posiblemente, favorecer la relación del coro con la orquesta, ya que los exiguos recursos con los que contaba la agrupación, limitaban o directamente impedían la ampliación del repertorio para ofrecer conciertos extraordinarios con acompañamiento instrumental. Por otro lado, en raras ocasiones las orquestas consienten ser dirigidas por directores corales. Así había sucedido en el concierto del XXV Aniversario de la Capilla:

“No teníamos dinero para la orquesta, nos proponían la Orquesta de Cámara Ciudad de León, pero Fernando quería dirigir y como la orquesta la tenía que dirigir Zaldo, pues... se tocó el órgano, vino Azcue y dirigió Fernando. Se arregló, porque así era la cosa” (Componente Capilla Clásica de León, mayo 2008, párrafo 172).

##### **4.1. Fase inicial (1992-1994).**

D. José Zaldo García, músico de reconocido prestigio en León, en aquel momento era el director de la Orquesta de Cámara de León, desde el año 1984, con cuya agrupación la Capilla había colaborado en el concierto del Bicentenario de Mozart en 1991. Sus primeros estudios musicales se habían iniciado en el seno familiar y el contacto con la música coral también se remontan a la infancia, se puede decir que desde su nacimiento, pues su madre era la organista y directora del coro de su pueblo



natal, Pradoluengo (Burgos); y él mismo fue organista y director de coro dos años durante su estancia en el Seminario, pero su formación fue fundamentalmente instrumental. Titulado en Piano y en Composición e Instrumentación en los Conservatorios de Bilbao y Madrid; seguidamente cursó los estudios de Dirección de Orquesta con Ferrara y Markevich. Finalizada su formación, en 1973 ingresó por Concurso-Oposición en el Cuerpo Nacional de Directores Músicos (escala superior) del Ministerio de Defensa.

Años antes, en 1967, había sido nombrado Director de la Banda y Escuela Municipal de Música de Celanova (Orense) y en 1974 se trasladó a Guipúzcoa donde dirigió la Banda de Música del Gobierno Militar, hasta que en 1980 se trasladó a León, como titular de la Banda del Gobierno Militar, cargo que desempeñó hasta 1985, fecha en la que pasó a la reserva por voluntad propia. De forma paralela desarrolló su profesión docente desde 1983 en el Conservatorio Provincial de León como profesor de Armonía y Formas Musicales, siendo nombrado director de dicho centro hasta que, en 1989, debió renunciar a los cargos por incompatibilidad, quedando en situación de excedencia voluntaria.

Su relación con las agrupaciones corales se había iniciado cuando estuvo de director de la Banda de Celanova (Orense) localidad donde dirigió un coro, dos agrupaciones en Orense, así como la coral Loinaz de Beasain. Al llegar a León, fundó en 1981 y dirigió temporalmente el coro en la Sociedad Recreativa Casa de Asturias. En 1991 recompuso la Coral de Benavente (Zamora) que llevaba tres décadas sin actividad, dirigiendo esta agrupación a partir de entonces.

“Mi carrera musical, aunque siempre he estado [relacionada] con coros, ha estado más encaminada hacia la vida instrumental” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 11).

José Zaldo recuerda que en la primavera de 1992 recibió la propuesta de dirigir la Capilla.

“El motivo de hacerme cargo de la Capilla, en concreto, no lo sé. Bueno, no sé por qué me llamaron... Después de morir Barja se quedó Fernando como director de la Capilla, pero un poco en plan de... transición. Yo no sé si hubo algún jaleo o algo, alguna historia o alguna cosa que yo no quise enterarme, ni me importaba, ni nada. A mí me conocían porque yo llevaba tiempo ya como director de la Orquesta de



Cámara de León (...) Y después de... me parece que fue el 25 aniversario, hubo una especie de... pequeña revolución dentro del coro y entonces me vino la Junta Directiva a ver si me podía hacer cargo yo del coro.

Claro, yo... en principio... me costó un poco [tomar la decisión], porque estaba bastante liado. Tenía la Capilla, tenía la Orquesta, aún estaba en activo como director de la Banda Militar de León, y estaba también en el Conservatorio” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 1, 2, 3 y 4).

Hasta ese momento los directores de la Capilla habían dedicado toda su atención en exclusiva a esta agrupación musical, pero tuvieron que acomodarse a las circunstancias de su nuevo director.

“Al fin me comprometí, un poco.... condicionadamente a las circunstancias que yo tenía,... y siempre y cuando yo podía. O sea, podía sacar tiempo para hacer los ensayos dos días a la semana y luego los conciertos, pues hombre..., haciéndolos con tiempo..., podía ir yo sacando tiempo para hacerlo. Y en estas condiciones, si no encontraban a otro, pues que... entonces, que volvieran y me lo dijeran. Esperé un tiempo, les puse las condiciones y en esas circunstancias me hice cargo del coro” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 5).

Aceptada la dirección de la Capilla Clásica en la primavera de 1992, sus primeros meses no resultaron fáciles; pues una parte de los componentes no conforme con la nueva designación, abandonó el coro. Las condiciones impuestas por el director afectaron a algunos aspectos de la actividad del coro, sobre todo a partir de 1995, fecha en la que nuevamente se hizo cargo de la Banda de Celanova y cuyos ensayos comprometían los fines de semana. Esta circunstancia limitó la participación del coro en las ceremonias nupciales, ya que estas actuaciones no despertaban el interés de los cantores y se aceptaban en escasas ocasiones, pero que constituían una buena fuente de ingresos. También afectó a la aceptación de conciertos y otras actuaciones, que debían ceñirse a las fechas posibles en su calendario.

Por otra parte, los ensayos que inicialmente se realizaban durante una hora y media, tres días a la semana, se redujeron a dos días (alternos con la Coral Benaventana) pudiendo incrementarse, ocasionalmente, a criterio del director. A pesar de todo ello, pronto recuperan su identidad musical y la posición tradicional del grupo, ya que la agrupación gozaba de experiencia y formación coral.

“La situación del coro en ese momento me gustaba, porque estaba bastante completo. Tenía unas cuarenta o cuarenta y cinco voces. Voces relativamente jóvenes que sonaban muy bien. Había una buena cuerda de bajos, una buena cuerda de

sopranos, los tenores no estaban tan bien entonces pero sonaban bien y las contraltos era la cuerda más floja. Pero, en fin, era un coro donde se podía trabajar muy bien y había hecho cosas que sonaban muy bien y a mí me gustaba” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 6).

El primer concierto dirigido por el este director tuvo lugar el día 22 de mayo, a las 21:00 hs. en el Pabellón de Gobierno de la Universidad de León, a solicitud de la Institución Teresiana, con ocasión del Centenario del Nacimiento de la Venerable Josefa Segovia, Primera Directora General de la Institución Teresiana. En esta ocasión se interpretó un programa íntegro de obras de Barja. De esta manera la Capilla Clásica continuó con los compromisos adquiridos con anterioridad y entre ellos, los conciertos patrocinados por la Caja Salamanca y Soria, que tuvieron lugar en Zamora y Salamanca. También acudieron al IX Certamen Internacional “Villa de Avilés”, donde fueron amablemente acogidos por el público. En el mes de diciembre de este año 1992, ofrecieron un concierto en Zamora y otros nueve conciertos interpretados en diversas localidades leonesas, siete de ellos promovidos por la Diputación Provincial y los dos restantes por la Junta de Castilla y León, con ocasión del VIII Festival Coral de Castilla y León. El repertorio interpretado estaba formado por obras de Polifonía del Renacimiento, de Barja y una del propio José Zaldo.

En 1993 Zaldo cesó como director de la Orquesta de Cámara de León y fundando, como director titular y por encargo del Ayuntamiento de León, la Orquesta Sinfónica Ciudad de León, cargo que ocuparía hasta el año 1996.

Por otro lado, éste fue un periodo de adaptación entre el grupo coral y su nuevo director; la Capilla Clásica comenzó el año 1993 con cinco conciertos por la provincia enmarcados en el IV Memorial Ángel Barja, además del concierto de clausura en la Iglesia de San Martín de León, interpretando un repertorio íntegro de obras sacras y profanas del autor.

Prácticamente a continuación, viajaron a la tierra de origen del compositor para participar en los conciertos “Homenaje a Ángel Barja”; primero en Verín (día 1 de mayo) y posteriormente (el 20 de junio) en Villardevós, ambas localidades en la provincia de Orense y después en Astorga. También intervino en el IX Festival Coral de Castilla y León, celebrado el 21 de noviembre en Benavente (Zamora).

En diciembre participó nuevamente, en el Ciclo Música de Navidad, ofreciendo siete conciertos que llevaron al coro hasta las localidades leonesas de Villarejo de Órbigo, el día 4 de diciembre; Valdepiélagos, el 12 de diciembre; Bustillos del Páramo, el 17 de diciembre; Toral de los Guzmanes, el 18 de diciembre; Gradefes, el 19 de diciembre; Pola de Gordón, el 26 de diciembre; Puente de Domingo Flórez, el 2 de enero y Murias de Paredes, el 6 de enero.

#### **4.2. Período entre 1994 y 2006.**

Como ya hemos destacado, la cuarta época de la agrupación, bajo la dirección de Zaldo, es la de mayor duración de su historia hasta la actualidad, veinte años que se pueden describir como de una gran estabilidad. Durante este periodo, la Capilla Clásica desarrolló su actividad en el marco del convenio suscrito en su momento con la Fundación Fray Bernardino de Sahagún y que fue prorrogado con el Instituto Leonés de Cultura (creado en 1994 para aglutinar los servicios culturales de la Diputación Provincial de León). Así pues, el coro se comprometió a ofrecer 15 conciertos anuales para el ILC (Instituto Leonés de Cultura) en compensación a la subvención recibida, compatibilizando estos conciertos con aquellos que le fueran solicitados y financiados por otras instituciones.

Como hacían tiempo atrás, los cantores recibieron en 1994 un nuevo curso de perfeccionamiento vocal a cargo de Dante Andreo, que se mostró muy satisfecho con el trabajo realizado por el coro. El mensaje básico del preparador es hacer comprender a los miembros del coro que tenían más capacidad de la que en principio podían sospechar y recalcar la importancia que tiene dominar la dicción del texto<sup>114</sup>.

Desde el año 1994 al 2000, además de los conciertos extraordinarios que vamos a reseñar, la Capilla Clásica centró su actividad –unos veinte conciertos anuales– en la interpretación de su repertorio habitual de música –Polifonía del siglo XVI y XVII– incidiendo cada vez más en la divulgación de la obra de Ángel Barja.

---

<sup>114</sup> Aguirre (1994, 26 abril).

Durante este tiempo tuvo escasa proyección fuera de los límites provinciales, pues únicamente actuaron en Valladolid, en el Homenaje a Ángel Barja celebrado en Celanova (Orense), en el Festival Coral Maestro Antón de Benavente (Zamora), con la Banda de música de Celanova y la Coral Benaventana ambas agrupaciones corales dirigidas por José Zaldo que incorporó, para estos conciertos, obras de zarzuela y bandas sonoras del cine. En el año 2005 se repitió la experiencia coral, nuevamente en Celanova, esta vez acompañados también por la Coral Isidoriana.

Los conciertos ordinarios patrocinados por la Diputación de León se distribuyen en tres grupos: la música de Navidad, el Memorial Ángel Barja que se celebra anualmente, a los que se añaden los conciertos solicitados por los ayuntamientos de la provincia en otros momentos del año. Todos estos compromisos van a condicionar la selección del repertorio preparado e interpretado por el coro.

“Este coro tiene un amplio repertorio y tiene muchos conciertos de distinto carácter que hay que dar. Tenemos obligatoriamente todos los años un memorial de Ángel Barja, que son todo [obras] de Ángel Barja.

Luego, en navidad no cantamos todos los años lo mismo, o sea, aunque algo se repite, hay que mover el repertorio de navidad. Y luego para conciertos que se dan esporádicos. (...) Si preparamos un concierto para Semana Santa, religioso, pues también estamos moviendo repertorio y aunque se hace todos los años, siempre hay movimiento de canciones y de programa.

Luego tenemos... Navidad, Semana Santa, Memorial de Barja. Normalmente también se suele hacer algún concierto extraordinario de... pues una misa de Mozart, o hemos hecho también de Beethoven o unas vísperas o lo que sea. Bueno... conciertos extraordinarios o monotemáticos de otros autores” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 24, 25 y 26).

Además su presencia es requerida, tanto por los Colegios Profesionales como por la Universidad de León, Asociaciones Culturales, Fundaciones y Empresas, a fin de que ofrezcan su actuación en los numerosos congresos y actos solemnes celebrados en León, atraídos por el repertorio clásico de la agrupación, que expresamente solicitan.

En este sentido, durante los iniciales años de esta etapa, la Capilla ofreció una serie de conciertos extraordinarios en los que la primera parte, de repertorio exclusivamente instrumental, corría a cargo de la Orquesta Ciudad de León “Odón Alonso”. La segunda parte estaba integrada por obras sinfónico-corales con la participación de la Capilla Clásica; ambas agrupaciones bajo la dirección de José Zaldo.

El 30 de enero de 1994 se celebró un concierto en León, en el que la Orquesta interpretó en la primera parte la Sinfonía nº 7 (Op.92) de Beethoven y en la segunda acompañaron a la Capilla Clásica con la obra “*Vesperae solemnes de confessore (K-339): Dixit, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum y Magnificat*” de Mozart, actuando los solistas del coro Annik Walter (soprano), Elena Herráez (Contralto), Teodomiro Álvarez (tenor) y Joaquín Iriso (Bajo), todo ello bajo la dirección de José Zaldo.

En marzo ofrecieron un concierto similar en Ponferrada (León), variando la primera parte, en la que la Orquesta interpreta *L’italiana in Algieri (obertura)* de Rossini y la Sinfonía nº 6 de Schubert; y en mayo, será llevado el programa al Cine Robles de La Robla (León), sustituyendo la obra de Schubert por la Sinfonía nº 1 en re mayor (Op. 21) de L. van Beethoven. El 13 de noviembre realizan en la Catedral otro concierto, esta vez la Orquesta interpreta el *Balletmusik nº 2 (Rosamunda, Op.26)* de Schubert y el Concierto para clarinete y orquesta nº 1 (Op.73) de Weber. En la segunda parte intervino la Capilla Clásica con la Coral Isidoriana y el Orfeón Leonés, interpretando conjuntamente con la Orquesta, la obras *Gloria Sei Dir Gesungen* (Coral nº 7 de la Cantata 140) y *Jesus bleibet meine Freude* (de la Cantata 147) ambas de J.S. Bach, *Alleluia* (de “el Mesias”) de Händel y *Pisen Ceska: Predehra – Sbor smišený, Sbor ženský, Sbor mužský, Final*, de Smetana. Este programa se interpretó al año siguiente –el 23 de abril de 1995, en el Teatro Emperador de León–, por los mismos coros, alternando con la Orquesta que incorporó obras de von Suppé, Gounod y Barbieri.

Fuera ya de este ciclo de conciertos, el 26 de noviembre de 1995, la Capilla celebró su XXX Aniversario con un concierto extraordinario en la iglesia de los PP. Capuchinos de León, interpretando obras del repertorio tradicional de la Capilla, como *Dissi a l’amata* de L. Marenzio, *O magnum mysterium* de T.L. de Victoria, *Iam sol recedit* y *Quem vidistis pastores* de Ángel Barja, con los solistas Carmen García Zurdo (soprano), Irene Álvarez Díez (contralto), Ángel Moreno Vilorio (tenor) y Joaquín Iriso Berruezo (bajo). A continuación la Misa en Do Mayor de Beethoven con la Orquesta Sinfónica Ciudad de León y actuando como solistas Judith Borrás (soprano), M<sup>a</sup> José

Suárez (contralto), Francisco Fernández (tenor) y Felipe Bou (bajo). De la actuación en directo de este concierto se grabó un disco compacto bajo el título “Capilla Clásica de León. 30 Aniversario. 1965-1995”.



Fotografía 9. Concierto XXX Aniversario Capilla Clásica de León (1996) (Archivo Capilla Clásica de León).

En marzo de 1996, con ocasión del 50 aniversario de la Junta Mayor Profomento de la Semana Santa, ofreció un concierto en la Iglesia de Santa Marina la Real y la Capilla volvió a contar con la colaboración de la Orquesta Ciudad de León, esta vez bajo la batuta de Dorel Murgu –su nuevo director titular tras el cese de José Zaldo–, interpretando en la primera parte *Adagio* de T. Albinoni, *Pavana de Fauré* y *Adagetto* de la 5ª Sinfonía de G. Mahler y seguidamente el *Requiem* (Op. 48): *Introit et Kyrie, Offertoire, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei, Liber me, In Paradisum* de G. Fauré, con Carmen García Zurdo (soprano) y Joaquín Iriso (Barítono) como solistas.

Entre los conciertos extraordinarios, podemos señalar el celebrado con ocasión del CL Aniversario de la muerte de Mendelssonhn (noviembre de 1997) por la Capilla Clásica, la Coral Isidoriana y la Orquesta Ciudad de León, que presentan conjuntamente en Ponferrada primero y después en León, un concierto dedicado a este autor. El programa interpreta en la primera parte el Concierto para violín y orquesta en Mi menor

(Op. 64) actuando como violín solista, el leonés Miguel Fernández Llamazares, seguido del Salmo 42 (Op.42), con las mezzosopranos solistas de la Capilla Clásica: Carmen García Zurdo e Isabel García Carpintero. En la segunda parte se interpretaron Coros del Oratorio “*Elijah*” (Op. 70): Coro 20, *Dank sei dir Gott*; Coro 22, *Fürchte dich nicht*; Coro 24, *Wehe ihm, er muß sterben!*; Coro 29, *Siehe, der Hüter Israels*; Coro 32, *Wer bis an das Ende beharrt*; Coro 34, *Der Herr ging vorüber*; Coro 42, final, *Alsdann Wird Euer Licht Hervorbrechen*; todos ellos, coros y orquesta, dirigidos por Dorel Murgu.

La crítica musical de la prensa local reflejó en sus columnas un acertado concierto, sobre todo en lo referente al “alto grado de preparación, nivel canoro y de empaste y afinación sobresalientes. Algo que se transmitió al ‘Elías’ que resultó de una brillantez majestuosa, con momentos corales sobrecogedores (...). En resumen, excelentes coros, espléndidas solistas, irregular orquesta, correcto concierto de violín en general y una siempre entregada y cuidada dirección de Dorel Murgu que está consiguiendo, con esfuerzo, una homogeneidad y equilibrio más que aceptables”<sup>115</sup>. Por encima de todo, se destacó la intervención de las solistas de la Capilla Clásica, llena de dulzura y emotividad. En este año grabaron su disco “30 Aniversario Capilla Clásica de León” (1997).

A partir del año 2001 actuaron en el Ciclo de Conciertos Corales “Voces de Pasión” de Valladolid; en Pozuelo de Alarcón (Madrid) y en la Iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid; así como en el XIII Encuentro de Músicas Religiosas de la Coruña; Leganés y en Torrelavega (Santander). En estos conciertos se combina la interpretación ya tradicional en la Capilla de obras españolas e italianas de los siglos XVI y XVII, con las obras compuestas por Ángel Barja y que han pasado a formar la base del repertorio del coro.

También fueron invitados a participar en la primera edición del Ciclo “Compositores gallegos en la memoria: Ángel Barja” en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa de La Coruña, en el que se interpretó un programa completo de Barja.

---

<sup>115</sup> Nepomuceno (1997, 7 diciembre).



Fotografía 10. Concierto XL Aniversario Capilla Clásica de León (2006) (Archivo Capilla Clásica de León).

En abril de 2006 la Capilla Clásica de León, acompañada de la OSGI (Orquesta Sinfónica de Gijón) con su director Oliver Díaz Suárez al frente, celebró el XL Aniversario de su fundación con un magno concierto en la Catedral de León, integrando el programa el “*Regina Caeli*” de Mozart, *Salmo 42* de Mendelshon y *Requiem* de Fauré (programa de mano, 2006); actuaron como solistas los cantantes leoneses Eva Juárez (soprano) y Héctor Guerrero (barítono). Posteriormente se editaría el disco del “Concierto XL Aniversario” (2007) con la recuperación de una grabación en directo de este concierto en la Catedral de León.

#### **4.3. Período entre 2006 y 2012.**

Con el inicio del curso 2006-2007 la Capilla comenzó un periodo de tiempo, (dentro de la IV Etapa de su historia) marcado por la ilusión, el recuerdo, y la satisfacción alcanzada gracias al concierto del XL Aniversario de la Capilla Clásica.

Durante este amplio periodo bajo la misma dirección musical, las Juntas Directivas de la Capilla Clásica han tenido una destacada intervención en la marcha de la agrupación. Nombrados los cargos por la Asamblea General, su renovación suele



producirse durante el mes de abril, teniendo una duración de dos años. Esta circunstancia nos da la posibilidad de distinguir diferentes sub-periodos en torno a su gestión.

En primer lugar, destacaremos que todas las personas que ocuparon estos cargos trabajaron desinteresadamente en beneficio de sus compañeros y del buen nombre de la agrupación. Desempeñaron sus cargos en la medida de sus posibilidades y en base a las circunstancias con las que se encontraron durante su tiempo de mandato, guiados por la buena disposición de sus presidentes como cabezas visibles de la gestión.

Si tomamos en consideración las Juntas de los periodos 2006-2008, 2008-2010 y 2010-2012, observamos que tienen ciertos aspectos en común: todos los presidentes que presentaron su candidatura o que fueron elegidos espontáneamente se encontraban en situación laboral pasiva y por tanto, disponían del tiempo necesario para desempeñar esta ocupación, factor que influía en su elección. También se da la circunstancia de que estos tres presidentes se habían incorporado al coro recientemente, es decir, que carecían de experiencia en la agrupación, de forma voluntaria o impuesta por la votación, se hicieron cargo de la representación.

- Junta Directiva de los cursos 2006-2008.

El Presidente de esta Junta fue elegido espontáneamente por la mayoría de los componentes, cuando llevaba un curso como cantor del coro.

“Pues la verdad es que así..., un poco como a traición y a dedo. Cuando yo entré en la Capilla pues... no había cantado nunca en ningún coro, no había estado nunca en ninguna institución de este tipo y terminaba el período del anterior presidente. Entonces, como siempre ocurre, nadie quería hacerse cargo y... pillaron al más nuevo” (Presidente Capilla Clásica 1, julio 2012, párrafo 1).

El cansancio de los miembros más veteranos que habían ocupado estos puestos con anterioridad y la indiferencia de otros, promueve la elección de aquellos que comienzan en el coro con la ilusión y la energía del principiante. En este caso, el resto de cargos de la junta surgió de la propia votación que, animados por sus compañeros, aceptaron el compromiso.

“Salió todo por votación. Fue: el que más votos sacó, presidente; el segundo, vicepresidente; tercero, secretario y el cuarto, tesorero. Vamos, con personas que yo llevaba un año y medio cantando a su lado, pero que no conocía absolutamente de nada y te tienes que apañar con lo que te toca. La suerte fue que era una gente muy maja y que prácticamente me ayudaron a hacerlo todo. J. C. tenía experiencia y entonces era el que, en lugar de llevarle yo a él, me llevaba él a mí” (Presidente Capilla Clásica 1, julio 2012, párrafo 3).

Los elegidos afrontan sus nuevas responsabilidades aportando ideas y dedicación; la gestión desempeñada por la Junta también varía en función de la situación musical y financiera del coro.

“Entré, además, cuando se estaba preparando el concierto del cuarenta aniversario, con lo que prácticamente era monotema todo lo que se ensayaba, con algunas cosas para conciertos puntuales (...) Como ambiente, pues hombre, era un poco eufórico porque estaba el cuarenta aniversario a la vuelta de la esquina, se ensayaba mucho... Era un concierto con orquesta que hacía mucho tiempo que no se hacía; la perspectiva de ir a ensayar también a Asturias con la orquesta... Bueno, estaba la gente muy contenta, pero bueno, también había un poco de mar de fondo porque ¿quién iba a dirigir? Si dirigía el director de la orquesta o dirigía el director nuestro y ahí había un poco de picadilla entre los miembros. Pero vamos, a mí me pilló... muy de lejos...” (Presidente Capilla Clásica 1, julio 2012, párrafo 4).

Después del concierto del 40 aniversario (abril de 2006) y a la sombra de este evento musical, comenzó el periodo de gestión de la Junta bajo el peso de una situación económica deficiente; la contratación de la Orquesta Sinfónica de Gijón, el desplazamiento a esta ciudad para el ensayo general y la posterior cena de celebración, habían dejado al coro sumido en la penuria. Por lo tanto, el objetivo primordial que se propuso esta Junta, no podía ser otro que sacar al coro de esta situación económica.

“El único proyecto, era terminar los dos años lo mejor posible y cuando me hice cargo de ella... pues había una deuda... interesante y lo único que intenté –como no tenía idea de poder hacer otra cosa, porque, ya te digo, en cuestión artística, nada–, pues... era sanear las cuentas. Y bueno, conseguimos a base de mover mucho, dejarlas más o menos bien” (Presidente Capilla Clásica 1, julio 2012, párrafo 5).

Gracias a una adenda concedida por la Diputación Provincial, se pudo realizar el último disco CD de la Capilla Clásica (número 12 de la agrupación) de la grabación en directo del Concierto 40 aniversario (2007).

Durante el periodo de mandato de esta Junta (2006-2008) se celebraron cuarenta y un conciertos, además de otras actuaciones menores como misas conmemorativas o ceremonias nupciales; de todos estos conciertos, siete corresponden a

la Navidad (tres en 2006, cuatro en 2007) y doce al Memorial Ángel Barja (seis al XIX Memorial de 2007 y otros seis al XX Memorial celebrado en 2008).

En estos dos años, la Capilla actuó doce veces en la ciudad leonesa, veinticuatro en la provincia (Las Grañeras, Boñar, La Bañeza, La Robla, Mansilla de las Mulas, Cerezales del Condado, Santiesteban del Bernesga, Villadepalos, Cea, Berlanga del Bierzo, Sariegos, Astorga, Santa María del Sil, Valdevimbre, Villarodrigo de las Regueras, Villarroañe, Lorenzana, Santa Marina del Rey, La Seca, Matallana de Torío, Villablino, Fabero, Villafranca del Bierzo, Sahagún, Bembibre, Riello) y asistieron al VI Encuentro Coral de los Pueblos Mineros de Mieres (Asturias, 2007) y el Concierto de Otoño de Benavente (Zamora, 2007).

También intervinieron en el día de la Fuerzas Armadas (2007) en el Claustro de la S.I. Catedral de León con la Unidad de Música de la Guardia Real, bajo la dirección del Coronel Músico Francisco Grau, en un concierto en el que además de la Capilla Clásica, colaboran el Coro Ángel Barja, el Orfeón Leonés y la Coral Benaventana.

- Junta Directiva de los cursos 2008-2010.

La Junta Directiva del siguiente periodo se formó con los componentes que se presentaron voluntariamente para ocupar los cargos, optando a la presidencia un miembro de reciente ingreso en el coro. Esta junta se encontró con una situación económica saneada, lo que incluso permitió, no sin ajustes y dificultades, cambiar el uniforme de las mujeres que había sido –además de una antigua reivindicación–, un proyecto aprobado por la comisión saliente. También proporcionó la posibilidad de centrar la atención en aspectos más ligados a la actividad coral, cercanos a las aspiraciones y quejas de los componentes que, lejos ya del concierto extraordinario de 2006, habían retomado la rutinaria marcha del coro.

Por ese motivo y evidentemente influida por la investigación llevada a cabo en la presente tesis, la Junta entregó a los componentes –en septiembre del mismo año 2008–, un nuevo cuestionario para su cumplimentación, denominado “Cuestionario de valoración de la Capilla Clásica” y del que darían a conocer, con posterioridad, los

resultados obtenidos con los comentarios y sugerencias hechas por parte de sus miembros (consultar en anexo VII: 2)<sup>116</sup>.

El propósito del cuestionario elaborado por el Presidente de la Junta Directiva, según consta en el encabezamiento del mismo, era conocer la opinión de los componentes sobre la situación del coro en aquellos momentos y sus actividades. El cuestionario estaba estructurado de manera que los componentes pudieran valorar cinco aspectos diferentes de la actividad, que sin duda habían sido detectados por la junta directiva como puntos de interés y de cierto descontento entre los componentes. Estos aspectos eran: valoración de la Capilla Clásica, los nuevos miembros, los ensayos, los conciertos y el repertorio, solicitando finalmente opinión sobre la propia problemática del coro. Consta de 36 preguntas cerradas en su mayoría y organizadas en apartados que corresponden a los aspectos evaluados, también concluidos por preguntas abiertas de opinión. Posteriormente se entregó un documento a los componentes que contenía los resultados obtenidos en los cuestionarios, contestados por 24 miembros del coro, a los que haremos referencia.

El primer aspecto analizado en este documento, fue la valoración que los propios componentes hacían sobre la Capilla Clásica con relación a su relevancia exterior, que situaron entre “regular” y “normal” estimando, además, que la calidad musical del grupo se encontraba en un nivel “regular”, opinando que este nivel se había mantenido durante los últimos años.

También expresaron su “alto” nivel de interés personal y de compromiso con el coro, aunque consideraban “regular” o “normal”, el observado en el resto de compañeros. Las relaciones entre los componentes les parecía que estaban dentro de la normalidad. (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración, resultados preguntas 1 a 7)

---

<sup>116</sup> Iniciado el periodo de búsqueda de información dentro del proceso de investigación de la presente tesis, los componentes de la Capilla Clásica –al igual que el resto de los coros leoneses– habían contestado las preguntas de nuestro cuestionario (en mayo de 2008) lo que supuso, para los miembros del coro y su Junta Directiva, la oportunidad de reflexionar sobre la actividad coral realizada.

A la vista de las sugerencias vertidas por los componentes en este cuestionario, el presidente y la junta directiva se plantearon adoptar medidas encaminadas a potenciar el coro, su repertorio y otros aspectos. Entre las medidas que propusieron, incluyeron el aumento de las responsabilidades de los jefes de cuerda, a fin de que se constituyeran en verdaderos colaboradores del director, reuniéndose periódicamente con él y con el presidente. Sin embargo, estas reuniones tuvieron poca efectividad, debido a la ausencia reiterada de algunos jefes de cuerda y del propio director.

En cuanto a los conciertos interpretados en este periodo, éstos ascendieron a un total de cuarenta y cuatro sin contar con otras actuaciones menos significativas; de todos ellos, quince se ofrecieron en León capital, veinticinco en la provincia y uno en Verín (Orense) con ocasión de participar en el Ciclo Homenaje al compositor Ángel Barja. De estos conciertos, once son de repertorio navideño (ofrecidos en León, Quintana de Rueda, Robledo de Torío, La Bañeza, Igüeña, Tolibia de Abajo, Benavides de Órbigo, La Encina, Llamas de la Ribera y Valencia de Don Juan) y trece del XXI Memorial Ángel Barja (León, Camponaraya, Cuadros, Villadangos, Navatejera, Sahelices del Río, Grajal de Campos y Valderas) y del XXII Memorial (León, Santibáñez del Bernesga, Santa Colomba de Curueño, Quintana de Rueda, Destriana, Ambasaguas de Encinedo). Como concierto extraordinario citaremos el titulado “Bach en el Camino” que tuvo lugar en la Catedral de León (2009).

- Junta Directiva de los cursos 2010-2012.

En marzo de 2010 correspondía renovar los cargos de la junta, dándose la circunstancia que el presidente saliente, además del cargo dejaba el coro. La Junta nombrada para el periodo 2010-2012, también estaba encabezada por un miembro de reciente ingreso, aunque conocía perfectamente la agrupación a través de la experiencia de un familiar ya veterano.

“Fueron momentos de orgullo, porque yo consideraba que la Capilla tenía un nivel que... yo jamás me veía dentro de ella, pero por circunstancias, entré de tenor. Y en diciembre de ese mismo año empecé a cantar, preparábamos ya el Ángel Barja... Y pasó todo el año. En marzo, que fue cuando se acabó el período del presidente, un grupo de amigos pensamos que la Capilla se estaba durmiendo. Esa era una consideración de catorce... quince personas antiguas de la Capilla. Y era una

lástima porque, después hemos visto que hay un repertorio muy amplio y que nos estábamos acostumbrando siempre a lo mismo. Entonces nos reunimos y estuvimos viendo la posibilidad de hacer una terna. Consistiría en una persona, no teníamos decidido quién podría ser el presidente. Daba igual, porque iba a ser un equipo. Entonces nos juntamos pues...doce personas y presentamos una terna el día que se hizo la convocatoria, para el cambio de presidente” (Presidente Capilla Clásica de León 3, julio 2012, párrafo 2).

La Junta resultante continuó con la línea de fomentar la participación activa de todos componentes –marcada de alguna manera por su predecesora– estimulando su responsabilidad en cuanto a la asistencia a los ensayos y el aprendizaje del repertorio; potenció las funciones de los jefes de cuerda y otros colaboradores, haciéndolo con más efectividad que en periodos anteriores. Con este fin la junta directiva se reunía periódicamente –incluido el director, cuando sus ocupaciones se lo permitían– vocales y jefes de cuerda, a fin de elaborar los proyectos musicales y valorar otros aspectos de la actividad coral.

Basándose también en el sentir de los componentes, estimularon el interés de los cantores por el coro, mediante la recuperación de parte su repertorio musical, escasamente interpretado en las últimas décadas y en la búsqueda de nuevas obras. Programaron conciertos extraordinarios, así lo consideraron teniendo en cuenta el repertorio interpretado o por realizarse fuera de la provincia.

En este sentido, durante el periodo de esta junta (2010-2012) se interpretaron treinta y ocho conciertos, diez de ellos en León capital, veintiséis en diferentes puntos de la provincia (La Robla, Benazolve, Camposagrado, Gordaliza del Pino, San Justo de la Vega, Villabante, Villamañan, Sariegos, Llanos de Alba, Garrafe de Torío, Celadilla del Páramo, Alija de la Ribera, Villafranca del Bierzo, Carracedo, Astorga, Villapeceñil, Canales, Valdefuentes del Páramo, Benavides de Órbigo, Santa María del Páramo, Armellada, Villamandos, Villamontán de la Valduerna, Vilecha, Camponaraya y Val de San Lorenzo).

Además de estos conciertos, acudieron al XI Encuentro Coral Cervantino, celebrado en Alcalá de Henares (Madrid, 2010) y actuaron en la S.I. Catedral de Santander (2011).

#### **4.4. El final de la etapa.**

Desde su nombramiento en 2010, la gestión realizada en equipo por la Junta Directiva y los jefes de cuerda había dinamizado la actividad de la Capilla: conciertos fuera de la provincia, nuevo repertorio, mayor asistencia a los ensayos, etc. Sin embargo, el repertorio elegido por el director para el Ciclo de Música para la Navidad 2011-2012, se apartó de esta nueva línea, optando por los villancicos interpretados en años anteriores, en vez de incluir las obras nuevas para el concierto. A partir de este momento, la junta directiva evita intervenir en estos aspectos e impulsar nuevos proyectos; el coro acata las decisiones de su director, no sin que parte de sus miembros sientan cierta decepción.

Finalizado el periodo para el que se nombró la junta, se convocó a la Asamblea el 27 de marzo del 2012, con el propósito de renovar los cargos de la Junta Directiva, entre otros puntos del orden del día. Al no presentarse ninguna candidatura, se celebró la votación, dando un resultando muy disperso de votos. Los elegidos no aceptaron de ninguna forma el cargo, lo que obligó a convocar una nueva asamblea para el 15 de mayo, fecha en la que volvió a ocurrir lo mismo. No será hasta el mes de junio cuando, animado por el director, se presenta un componente al cargo de presidente, nombrando a su vez, los cargos de secretario y tesorero. Con el relevo a la Junta Directiva a punto de finalizar el curso y ante el evidente giro que toma el coro, una parte importante de los miembros se toma un periodo de vacaciones, posponiendo hasta el comienzo del nuevo curso la adopción de una decisión definitiva sobre su continuidad en el coro. En el mes de septiembre, D. José Zaldo renuncia a su cargo de director de la agrupación. La nueva Junta Directiva contacta con D. Elena Fernández Delgado que acepta el cargo, dando comienzo de esta manera la quinta etapa en la historia de la Capilla Clásica de León.

### **5. QUINTA ETAPA. DIRECTORA: ELENA FERNÁNDEZ DELGADO (2012- ).**

Durante el mes de setiembre de 2012, D. José Zaldo permaneció, provisionalmente, en la dirección del coro hasta que se nombrara su sustituto. Aunque la

vacante había suscitado el interés de otros directores leoneses, la junta contactó directamente con D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado, que aceptó el cargo:

“Me llaman por teléfono y directamente me dicen: queremos hablar. Yo, por teléfono tampoco quise hablar, porque cuando asumes un coro necesitas saber cómo es el coro, qué está pasando, qué quiere el coro de ti como director, también... Entonces quedamos para hablar un día, yo les expuse mi plan de trabajo: vosotros primero conocer lo que yo voy a hacer, lo que yo quiero hacer y yo luego lo que yo pueda hacer con el coro y... que ellos decidiesen. Y al final sí decidieron. Tenían a más personas que habían contactado con ellas ¿eh?, pero quizás la que dio la respuesta antes fui yo, en el sentido de que es una oportunidad. El estar con un coro como la Capilla, para mi es una oportunidad profesional y personal para poder seguir creciendo musicalmente. Yo veo así a la Capilla: es un coro con muchísimas posibilidades, por toda la historia que tiene y por el grupo que hay” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 14).

Elena Fernández Delgado realizó sus estudios en el Conservatorio Profesional de León “Castro Ovejero” y en el Conservatorio “Cristobal Halffter” de Ponferrada, terminando en el año 1998 los estudios superiores de Flauta Travesera en el Conservatorio Superior de Santiago de Compostela.

Sin embargo, la música coral provocaba en ella un vivo interés compartido con su hermana, D<sup>a</sup>. Sonia Fernández Delgado, actualmente profesora del Conservatorio en Ponferrada y también directora coral. Elena Fernández Delgado fue una de las primeras personas que entraron en el grupo de directores de las aulas municipales, concretamente durante el curso 1992/93 comenzó a dirigir el coro infantil del colegio de las Dominicas de León; con posterioridad y hasta el curso 1998, se hizo cargo del coro del C.P. Gumersindo Azcárate y del C.P. Lope de Vega. Para llevar a cabo esta tarea, inició su formación en Dirección Coral, mediante cursos realizados en el Castillo de la Mota (1992), cursos internacionales del Orfeón Lleidatá (1993, 1994), cursos de dirección coral con la Federación Coral Vasca (desde el año 1997 al 2000), cursos de Camerata ad Libitum (2006 a 2009), Federación Asturiana (2009) y la Coral Ágora (2009); de la mano de Blancafort, Padilla, Oca, Heltay, Langreé, Cabero, Prats, Vila, Gil, Tiffe, Azurza, Dominguez, Alcarazt, Xarasola, Atdretacci, Busto y Duijck, con quien continúa actualmente su formación.

Aunque la docencia como profesora de Música en Educación Secundaria es su principal profesión, tiene ya en su haber una relevante trayectoria en la dirección de



coros adultos, iniciada con la Coral del Milenario de San Salvador de La Bañeza, que dirigió durante el periodo de dos años (1998-2000). A partir del año 2003 intensifica esta actividad, centrada fundamentalmente en la comarca del Bierzo. Así pues, en septiembre de 2003 se hizo cargo de la Coral Polifónica Bembibre de Bembibre; del Coro de la Universidad de la Experiencia en el Campus de Ponferrada durante el curso académico 2007/2008; en septiembre de 2009 inició el proyecto “En Femenino Plural”; en diciembre del año 2010 tomó también la dirección del Coro Voces del Bierzo de Ponferrada y en septiembre de 2011, comenzó el proyecto del Coro Juvenil Ángel Barja, llevando la codirección de la agrupación, junto a Aitor Olivares. Compaginó la tarea encomendada en estos coros hasta el año 2012, fecha en la que cede estas direcciones, con excepción del Coro Juvenil Ángel Barja y el Coro femenino, al tiempo que toma la dirección de la Capilla Clásica. La decisión de aceptar la invitación también implicó la necesidad de indagar sobre la trayectoria de la agrupación, cuyo resultado le sorprendió agradablemente:

“Conocía la Capilla como institución, como coro de toda la vida de León y como referencia, porque en León siempre había sido un coro de referencia. Conciertos de la Capilla, hacía tiempo que no iba a ver alguno, al estar yo en Ponferrada, era más difícil. Pero sí se escuchaba, yo sí escuchaba, tanto en radio, prensa, el Memorial, siempre participaba y conciertos también se veía. La actividad de la Capilla... quizás los dos últimos años un poquito menos de actividad en prensa, yo había observado, pero la trayectoria y los conciertos, sobre todo la época de Zaldo, que son los últimos 20 años. Sabía que la Capilla la había dirigido Ángel Barja, toda la labor... pero quizás conocía más la época de Zaldo. No sabía que la había formado Adolfo Gutiérrez Viejo. Cuando indagas un poquito te das cuenta de lo importante que ha sido y por qué ha sido importante, que no es azar y que es un coro... que de la nada no ha surgido” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 13).

El ofrecimiento de la Capilla Clásica le hizo replantearse la programación del curso y su elección supuso abandonar otros proyectos para abordar, con mayor dedicación, a su trabajo con esta agrupación:

“La Capilla me ha llevado... me lleva tiempo, pero es que el trabajo musical que yo consigo con él, no es igual que con ningún otro coro” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 22).

A pesar de ello, es consciente de la dificultad que tiene compaginar la docencia profesional con la dirección de coros, sobre todo cuando implica llevar varias agrupaciones al mismo tiempo:

“Yo creo que en el fondo no les gusta. También por experiencias que he tenido. Cuando estuve con el coro de (...), el Coro de (...) y con el... allí que estaban todos juntos en la misma zona, existen celos entre [ellos]... porque vas a tal... Aunque no es así. Lo que intentas es compaginar tu agenda y que todo... A ti te interesa como directora que todos tus coros funcionen y hagan cosas. Pero si, pueden surgir celos. No tiene por qué ser así, porque tú cuando estás con un coro, cada coro es un instrumento muy diferente al otro y a cada coro le tienes que dar unas cosas” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 27).

Elena Fernández Delgado adquirió formación en canto y participó en el “European Youht Choir” organizado por Europa Cantat en 1998 y formó parte ese mismo año del “European Youth Singenrs”, que se organizaba con motivo del New Year’s Eve Festival in Praha, realizando diversos conciertos bajo la dirección de Daniel Mestri i Dalmau. Durante los años 1999 y 2000 perteneció al “Coro Joven de C.O.A.C.E.” (Confederación Coral Española), bajo la dirección de David Azurza, Corina Campos y José Manuel Tiffe, realizando numerosos conciertos tanto en España como en otros lugares del extranjero.

“A mí me parece muy importante como directora, tener la experiencia de cantar; porque si solamente diriges, hay perspectivas que pierdes. (...) Realmente estás viendo cómo se montan obras, cómo se hace la técnica vocal, cómo la relación entre los compañeros es mucho más directa. Tienes la otra visión. Eso me parece muy interesante” (Entrevista a Elena Fernández Delgado, 28).

En la actualidad y desde hace cinco años, canta con el Coro Ángel Barja, posición que al principio desconcertó a los componentes de la Capilla:

“Un director necesita vocalmente cuidarse y cuando estás cantando te estás cuidando. Y yo creo que es necesario, o en algún momento de tu vida, haber cantado mucho y tenerlo muy claro o intentar compaginarlo. No sé cómo ve el resto de las personas que están en el coro, que esté cantando en otro coro. No me lo he planteado nunca, no” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 30).

El 17 de octubre se había presentado la nueva directora ante los componentes del coro, un pequeño grupo que transmitía la incertidumbre que sentía sobre el futuro de la agrupación y sobre todo si, ante la ausencia de los otros componentes, ellos serían capaces de proseguir por sí solos con la actividad (como habían visto durante los meses de junio/julio y el de septiembre). Sin embargo, a pesar de que no fueron avisados de la incorporación de una nueva directora, el segundo grupo compareció al siguiente ensayo y sin más, se sumó a la actividad.

“El coro reaccionó bien al ver también cómo se planteaban los ensayos y al darle cosas nuevas..., al darles eso, repertorio nuevo... Este año quizás no hemos podido meter mucho... pero bueno, se han hecho cositas y se han montado bastante rápido, la técnica vocal, el que en los ensayos estamos todos trabajando... pero de vez en cuando hay un momento de relax. Esas cosas yo creo que son lo que han unido y lo que ha hecho que el coro tire para adelante y trabaje” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 34).

El periodo de mutua adaptación (directora y coro) antes de la primera representación fue muy corto, pues el día 10 de noviembre (apenas veinte días después o cinco ensayos), el coro participó en un concierto en Santa Marina del Sil (León) con ocasión de una celebración tradicional; concierto al que es acude habitualmente el coro, a pesar de las condiciones poco favorables que presenta el local de actuación. Seguidamente comenzó a preparar las obras para el “Concierto Homenaje a Ángel Barja: 25 Aniversario del fallecimiento”, instado por la viuda del compositor y que tuvo lugar el día 18 de diciembre de 2012 en el Auditorio del Conservatorio de León. El acto incluyó la intervención de varios oradores y las interpretaciones del Coro Ángel Barja, la pianista Belén Ordoñez, la Camerata Ars Cantus y cerrando el acto, la Capilla Clásica de León. Seguidamente dio comienzo el Ciclo Música Coral en Navidad con la intervención de la Capilla los días 22, 23, 28, 29, 30 de diciembre y dos de enero de 2013, seis conciertos que tuvieron lugar en las localidades Leonesas de Sueros de Cepeda, Toral de los Guzmanes, Grulleros, Val de San Lorenzo, Valcavado del Páramo y Riaño. El curso incluyó tres actuaciones más: el Pregón de Semana Santa en la Catedral de Astorga; el concierto celebrado junto a la Coral del Milenario de San Salvador y su participación en el concierto Fin de Curso organizado por las Aulas Corales Infantiles, dando por finalizado el curso.

El XXV Memorial Ángel Barja se celebró del 24 de septiembre al 6 de octubre de 2013, motivado el retraso posiblemente por la doble conmemoración del año anterior (la última en diciembre de 2012) y a fin de distanciar los ciclos en el tiempo. En esta ocasión, se celebraron 21 conciertos de los cuales, cinco fueron a cargo de La Capilla que actuó en León y ante las poblaciones de Villarodrigo de las Regueras, Alija del Infantado, Priaranza de la Valduerna y La Vecilla. El día 5 de octubre, los grupos participantes en el ciclo ofrecieron conjuntamente un nuevo concierto para la conmemoración del 75 nacimiento del compositor. A continuación (el 16 de noviembre)

se desplazaron a La Bañeza para participar en el XIV Otoño Coral, junto con el Coro Tomás Luis de Victoria. La actividad posterior de este curso se centró en la Música Coral en Navidad, ante el público de Villamandos, Villar del Yermo, Cea y León, recuperando también el tradicional concierto navideño interpretado junto con la Coral Isidoriana.

Parte de los ensayos del curso se había dedicado al estudio de obras religiosas, por lo que se programó un concierto de Semana Santa en León para el día 10 de abril. El curso 2013/2014 finalizó para la Capilla Clásica con la edición del XXVI Memorial Ángel Barja, que esta vez se celebró del 6 al 22 de junio de 2014. Por primera vez solo incluyó un concierto en la capital, de los 18 programados en el ciclo (no como en ediciones anteriores, que cada grupo interviniente ofrecía su repertorio en León y en diversas localidades de la provincia). En ésta ocasión la Capilla actuó en las localidades de Cembranos, Balboa, Matachana, Villacedré, Santa Elena de Jamúz, Tabuyo del Monte y Burón.

## **SÍNTESIS.**

Desde el nacimiento de la Capilla Clásica, sus componentes se volcaron con ilusión en la actividad coral, con una actitud de esfuerzo y auto superación que, bajo el impulso y la competente labor de su fundador y primer director, D. Adolfo Gutiérrez Viejo, lograron alcanzar en un breve periodo de tiempo, un amplio repertorio musical y una calidad interpretativa que otorgó al coro relevancia musical y repercusión social.

La Capilla Clásica de León dio a conocer la Polifonía Española de los siglos XVI y XVII, marcando un hito en la cultura musical de la ciudad de León y su provincia. Promovió ciclos y festivales de música y por primera vez, una agrupación leonesa participó en concursos corales de ámbito nacional e internacional, obteniendo el reconocimiento de la crítica especializada y del público.

Tras el cese del fundador, Ángel Barja tomó el relevo de un coro en pleno esplendor que, tras superar las iniciales reticencias, dirigió o podríamos decir que se fusionó con él durante sus quince últimos años. Su estancia en León y la propia Capilla

Clásica marcarían su vida, tanto personal como profesionalmente, influyendo también en su espíritu creativo.

Para la Capilla también supuso un hito. Mantuvo una gran actividad de conciertos en la provincia y en otros lugares ya señalados y participó en prestigiosos festivales y encuentros corales. Conservó el repertorio de Polifonía Española del siglo XVI y lo amplió con obras de la Polifonía Italiana, así como programó y preparó conciertos extraordinarios con orquesta y grupos instrumentales. Gran parte de su composición coral fue creada durante este tiempo, dedicada, estrenada e interpretada por la agrupación coral, que absorbía la idea musical de estas obras directamente de su autor. La actividad del coro se vio enriquecida por una singular y premiada discografía.

Durante este periodo la agrupación continuó siendo una importante expresión de la cultura leonesa, obteniendo por ello el reconocimiento en el ámbito musical de la época.

La Capilla Clásica de León mantuvo bajo la dirección de Fernando García la trayectoria diseñada y desarrollada por Adolfo Gutiérrez Viejo y por Ángel Barja, con los que se había formado y de los que se sentía heredero. Durante este periodo, marcó una orientación continuadora del repertorio y del estilo interpretativo: por un lado la Polifonía del siglo XVI como instauró su fundador, Adolfo y por otro lado la obra de Ángel, que comenzó a tener gran peso, pues se incorporó sistemáticamente en la segunda parte de los programas de concierto y en ocasiones de forma exclusiva, ya que comenzaron a requerir la presencia de la Capilla en numerosos actos celebrados como homenaje a la figura de Ángel Barja. También significó la prolongación de la línea marcada por sus predecesores en cuanto a la organización del coro, en la metodología de sus ensayos y en la técnica de interpretación vocal y musical. En cuanto a la proyección exterior del coro, se grabaron dos discos y ofrecieron numerosos conciertos en León, provincia y fuera de ella, ostentando la representación de los coros españoles en los Actos Conmemorativos del Bicentenario de la Revolución Francesa y de la Declaración de los Derechos del Hombre, celebrados en París.

Con José Zaldo el coro entró en la etapa más duradera y estable de su existencia, también a nivel musical. En ella, básicamente se continuó con el repertorio polifónico inicial y con la obra de Ángel Barja. Desarrolló una gran actividad coral tanto en el marco del convenio firmado con el Instituto Leonés de Cultura como por la amplia demanda de conciertos procedente de otras instituciones, pero su proyección fuera de la provincia se limitó, fundamentalmente, a acudir a los conciertos-homenaje ofrecidos a la figura del compositor fallecido.

La última etapa de la Capilla, que podemos situar dentro de la fase lógica de adaptación entre sus componentes y la nueva directora, Elena Fernández Delgado; y ha significado una renovación para la agrupación. El coro ha visto en un corto periodo de tiempo, la transformación de la metodología empleada en los ensayos y una formación musical diferente y aunque la programación continúa estando marcada por los compromisos adquiridos previamente por la agrupación coral, se ha modificado la forma de abordar gran parte de los aspectos de la actividad coral.

## CAPÍTULO X

---

### **LA CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN EN LA ACTUALIDAD: ANÁLISIS DEL PERÍODO COMPRENDIDO ENTRE LOS AÑOS 2008 Y 2014.**





# **CAPÍTULO X. LA CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN EN LA ACTUALIDAD: ANÁLISIS DEL PERIODO COMPRENDIDO ENTRE LOS AÑOS 2008 Y 2014.**

## **INTRODUCCIÓN.**

En el presente capítulo realizaremos un estudio pormenorizado de la actividad llevada a cabo por La Capilla Clásica de León y la formación coral que se realiza durante la etapa actual, tomando en consideración el lapso de tiempo que transcurre desde el año 2008 al 2014; dentro de este periodo debemos distinguir inevitablemente dos periodos bien diferentes.

El primero de ellos pertenece a la Cuarta Etapa de la historia de la Capilla y está constituida por los cuatro últimos años que transcurrieron bajo la dirección de D. José Zaldo; por lo tanto se trata de una prolongación de su visión personal y profesional del coro: dirección, organización de los ensayos, metodología utilizada en el aprendizaje, repertorio y su interpretación musical.

El segundo periodo, integrado por los cursos 2012/2013 y 2013/2014, supone el comienzo de la Quinta Etapa del coro bajo la dirección de D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado, lo que nos ha permitido observar y apreciar otra línea de trabajo vocal e interpretación musical, así como la metodología empleada.

Por tanto, el hecho de asistir al momento de transición entre estas dos etapas, ha supuesto una circunstancia afortunada para nuestra investigación; nos ha

proporcionado los elementos necesarios para el análisis y la comparación entre dos paradigmas de formación coral, dentro de la misma agrupación, así como analizar los resultados obtenidos en los diferentes aspectos de la actividad coral y fundamentalmente la educación musical realizada.

La información se ha obtenido a través de la observación directa y participante como miembro de la agrupación coral, lo que ha hecho posible presenciar ensayos, conciertos y experimentar emociones y sentimientos, a veces contradictorios, como cualquier componente del coro durante este periodo.

Durante este tiempo también hemos obtenido información sobre las opiniones de otros componentes a través de reuniones del grupo de discusión, entrevista al director y cargos de gestión, además del examen de la documentación oportuna y del archivo de partituras y programas.

Durante el segundo periodo, además de la observación y la entrevista a la directora, hemos obtenido información de las grabaciones de los ensayos y del cuestionario de evaluación, elaborado y presentado en esta época.

## **1. PRIMER MODELO DE FORMACIÓN. PERIODO DE ESTUDIO (2008-2012). DIRECTOR: JOSÉ ZALDO GARCÍA.**

A continuación vamos a describir y analizar los aspectos esenciales de la actividad coral, sus componentes, actuaciones, etc. y su desarrollo durante este periodo.

### **1.1. Los componentes.**

La composición de este coro es variada en todos los aspectos: edad, conocimientos musicales, experiencia coral, etc.; aunque predomina el grupo de participantes que carece de estudios musicales y los componentes que superan los cincuenta años de edad.

“Dentro del coro hay [componentes] que saben música, que tienen conocimientos, algunos muy amplios; otros menos y otros nada. La mayoría, nada; simplemente es afición y tener buen oído” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 30).

Durante el periodo de tiempo transcurrido entre los años 2008 y 2012 los miembros de la Capilla se han ido renovando paulatinamente, pero siempre ha permanecido fiel un grupo de cantores que, desde años atrás (incluso de etapas anteriores), han constituido los pilares básicos del coro y de su sonoridad. Además de las cualidades naturales, la experiencia y los conocimientos adquiridos en el coro, están dotados de una gran facilidad para el aprendizaje e interpretación de las obras corales.

“Hay también, oye, gente con muchos años de coro que, aunque no tienen conocimientos de música tienen una costumbre tal, una formación musical ya y una educación de la voz que... ¡que claro!... ¡Ya quisieran a veces, muchos profesionales que tienen carrera de música!... Entonces claro, eso es la madre –que se diría–, del coro” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 30 y 31).

A la hora de afrontar el aprendizaje del repertorio de un concierto hay que tener en cuenta que, para los más veteranos de la agrupación, en muchas ocasiones se trata de recordar obras aprendidas, interiorizadas y ya interpretadas. Sin embargo, para los nuevos componentes –lo que no siempre implica su juventud– significa hacer un gran esfuerzo. Estudiar todo un programa completo supone afrontar la dificultad para el aprendizaje y la memorización musical derivada del corto espacio de tiempo disponible y de su falta de conocimientos musicales, sobre todo si tenemos en cuenta factores como la edad avanzada de los cantores o la carencia de experiencia coral previa.

“En fin, es un coro que mueve mucho repertorio, a la gente nueva le cuesta, porque... aunque los que están acostumbrados o los que leen música, pues lo hacen enseguida, pero el que tiene que aprenderlo de memoria y más ahora un coro como éste, que la edad es ya bastante avanzada... las memorias no son tan... tan frescas como cuando uno es joven. Entonces... Esas son las dificultades que tiene el coro ahora en sí, pero bueno...” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 27).

### **1.1.1. La renovación del coro: los nuevos componentes.**

La Capilla Clásica, como el resto de los coros leoneses, ha envejecido y sus componentes, prácticamente la totalidad, son conscientes de la necesidad de incorporar nuevos miembros con urgencia (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración, 2008, resultados preguntas 8 y 9).

Al comienzo de cada curso, un grupo de personas interesadas se acerca a la sede de la Capilla buscando información para ingresar en el coro.

“Cuando me hice cargo del coro, al principio, pues sí, venía mucha gente y había más exigencia, pero a medida que ha ido pasando el tiempo y se ha ido aumentando el número de coros en León, ha habido menos donde elegir y entonces... quizás el listón ha bajado un poco a la hora de elegir” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 13).

El aumento en la oferta de actividades de tiempo libre, así como la existencia de otros coros de similares características y su aumento en la ciudad, influyen en la menor afluencia de interesados y consecuentemente, como reconoce el propio director, la exigencia a la hora de aceptar un nuevo miembro también ha variado durante este tiempo, descendiendo el nivel exigido para su admisión.

“Lo necesario para entrar en la Capilla, en cuanto a los miembros de la Capilla, pues... lo principal es que tengan buen oído. Es la base principal, buen oído y si han cantado antes, que tengan un poquito ya de escuela. No... no vale que venga cualquiera aunque haya cantado algo. Aunque cada vez, vamos a ver... el ingreso de gente cuesta más porque hay más coros y hay menos gente.

Pero sí, lo que más necesitamos, lo principal, es que tengan buenas cualidades, sobre todo, de oído. Que se les graven bien las canciones, que entonen bien, que...” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 14 y 15).

Como se desprende de estas palabras, no es necesario que los cantores tengan conocimientos de música, aunque ello facilitaría mucho su incorporación “activa” al grupo, únicamente se requiere que tengan unas cualidades mínimas, entre las que prima el buen oído sobre las cualidades vocales del individuo. En este sentido se enfoca la prueba de admisión que todo aspirante debe realizar, aunque en ocasiones se demuestra bastante ineficaz.

“Y la prueba que se les hace, principalmente es esa: darles, tocarles una serie de intervalos, que los canten a la primera. Un poco de memoria, que recuerden una serie, un arpeggio o... una pequeña melodía y la canten. En fin, eso es la... para mí, la labor principal” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 16).

Tampoco se establece actualmente un límite de edad para incorporarse, ni inferior, pues no es frecuente que se acerquen adolescentes a un coro integrado en su mayoría por personas mayores; ni superior, porque es tal el deseo de incrementar el coro, que los aspirantes son bienvenidos con independencia de su edad.

“Al principio, para formar parte del coro, había límite de edad. Pero esto es un coro... al principio se decía que... de más de cincuenta años ya no se podían admitir y no se admitían normalmente. Pero claro, a medida que el coro se ha ido haciendo mayor y que ha habido menos... esto es por lo que se ha cambiado ese criterio, es por la falta de gente que viene a hacer pruebas” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 18).

A pesar de esta buena intención, los aspirantes no siempre pueden ser admitidos. Así pues, en los últimos años, ingresaron personas de avanzada edad que carecían de conocimientos musicales y de experiencia vocal y coral previa; pasados varios meses tomaron conciencia de su imposibilidad para asumir la responsabilidad musical inherente a su pertenencia al coro y decidieron abandonar la actividad, bien por sí mismos o por indicación de la Junta Directiva.

En otras ocasiones – y una vez admitidos en el coro–, los nuevos miembros van a los ensayos de forma intermitente: una semana, un mes o dos y no vuelven a aparecer, lo que conlleva una gran decepción para los otros componentes, que habían confiado en el refuerzo vocal que supone y la inyección de vitalidad que significa para el futuro del coro.

En cuanto a la incorporación de componentes “jóvenes”, tan deseada, no ha resultado una experiencia muy rentable para el coro durante los últimos años; además de no ser muy numerosa su aparición, normalmente son miembros que no pueden atender debidamente el compromiso contraído. Al ser estudiantes, sus periodos de estudio, evaluación o vacaciones, coinciden con los ciclos de mayor actividad; conciertos de Navidad, Memorial o fin de curso, dejando de asistir a ensayos y conciertos.

“El problema que tenemos en la Capilla, y supongo que será en todos los coros igual, es que hoy día, la gente joven no tiene interés, primero. Segundo: están estudiando, éstos han dicho que iban a volver tres, pero que en febrero tienen exámenes. Resulta que van a tener exámenes en febrero, en junio, total que no van a estar, en navidades también tienen exámenes y no van a estar, vale más que... ¿Para qué los queremos en marzo? para nada” (Grupo de Debate II, enero 2009, párrafo P: 50).

Además de estos supuestos, es posible que los nuevos componentes permanezcan en el coro, social y personalmente adaptados, pero sin integrarse musicalmente. Así ocurre cuando no alcanzan la autonomía en el canto: cantores que sólo imitan con voz tímida lo que oyen al compañero de al lado; no aprenden realmente

las obras del repertorio, su canto es impreciso, no afinan correctamente ni empastan con el resto de compañeros:

“Al principio, desde que uno ingresa en el coro hasta que canta... igual algunos se adaptan enseguida, pero otros tardan mucho en poder integrarse y poder ser un elemento imprescindible en el coro. Hay quien tarda un año, hay quien no llega a hacerse, también. Aunque entren en el coro a veces, por mucho que están [interesados]... pues no llegan, porque les es duro... les viene grande, vamos, por decirlo de alguna forma” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 29).

Esta fase de acomodación al coro puede prolongarse por tiempo indefinido y cuando supera un periodo prudencial, sin que el director o los miembros de la Junta hayan tomado una decisión al respecto, son los propios cantores quienes se sienten incómodos y ponen en evidencia la situación y su malestar, con los inconvenientes añadidos:

JC: Dice que tiene mucha experiencia de haber cantado en coros y no lo veo yo por ningún sitio, porque... una persona que lleva muchos años cantando en un coro, las obras se las tiene que aprender mucho más fácil de lo que...

M: Ya sólo con repetir... ¡con lo que repetimos!

C: Todo el mundo está muy orgulloso del coro en el que ha estado y es lógico, pero este es un coro que tiene un repertorio muy importante y muy difícil. Entonces, la experiencia [anterior] les puede servir un poco, pero no demasiado.

MP: Lo que pasa, estoy diciendo, es que va la gente que no se sabe las canciones y va a ir a los conciertos. Entonces ¿cómo se van a molestar [en asistir a los ensayos] si saben que van igual [a los conciertos]?” (Grupo de Debate II, marzo, 2009, párrafos JC: 10, M: 6, C: 5 y MP: 6).

Por otro lado, el nuevo componente debe sentirse bien acogido por la agrupación, lo que implica encontrar un ambiente relajado y una actitud de simpatía en los miembros de más antigüedad, que infunda confianza en él y el deseo de integrarse en la actividad y en el grupo.

Preguntados al respecto en el cuestionario de valoración de la Junta Directiva, los componentes consideran la necesidad de incorporar nuevas voces (90%) y con urgencia (80%). Sobre la acogida que se hace a los nuevos componentes, el 42% considera que es adecuada frente al 45% que cree que no es así y éstos últimos comentarios sobre el acogimiento personal, y cómo piensan que debería hacerse:

“Presentarlos debidamente. Recepción en su honor cuando se incorporen.”

“Que se sientan arropados y darles confianza.”

“Depende del nuevo, de su manera de ser, etc.”

“Una persona o tutor que se preocupe de ellos” (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración, 2008, comentarios pregunta 11).

La falta de interés por entrar a formar parte de la Capilla Clásica es relativa, pues cada año ingresan nuevos componentes, aunque ciertamente son escasos y prácticamente vienen a suplir las bajas. Los componentes de la Capilla, en general, achacan al aspecto social del grupo la falta de interés que perciben, sobre todo comparándolo con otras agrupaciones de la ciudad, de menor relevancia, que sin embargo, tienen mayor facilidad para atraer nuevos componentes. Ciertamente el glorioso pasado de la Capilla y la responsabilidad que implica el aprendizaje de las obras, hace que muchos interesados se inclinen hacia otros coros que, con menos repertorio, viajen más. El último comentario que hemos visto, incide en un aspecto importante, pues la simpatía personal o la posibilidad de relacionarse socialmente, son factores que no bastan por sí solos; el nuevo componente se integrará realmente cuando pueda actuar como tal, cantando y disfrutando con la interpretación musical y para ello es necesario que el coro ponga a su disposición las herramientas de formación necesarias y que el nuevo componente tenga la voluntad de utilizarlas.

En etapas anteriores los nuevos ingresados tenían un periodo de adaptación, no sólo para el aprendizaje de las obras programadas de los próximos conciertos, sino también de adaptación a la sonoridad y expresividad del grupo, durante el que no actuaban en público por no estar suficientemente preparados. Este tiempo duraba entre tres y seis meses, incluso más tiempo, lo que en ocasiones resultaba bastante tedioso a los nuevos cantores.

Así recordaba una componente sus comienzos en la década de los noventa y el esfuerzo adicional que dedicaban al aprendizaje, tanto por parte del director como de los nuevos componentes. Se ampliaba el tiempo de ensayo para aquellos nuevos componentes interesados en aprender el repertorio que, además, acudían con sus grabadoras para poder escuchar repetidamente en su domicilio, las obras aprendidas durante el ensayo:

“Pero... trabajábamos, vamos. A las siete de la tarde, algunos días, iba [el Director] y nos decía que si queríamos aprender. Porque cuando empecé yo, cantamos una obra que era con la Orquesta. Bueno aquello para mí era... ¡yo qué sé cómo

explicaros!, era como que me había tocado el premio gordo de la lotería. Era una sensación tan... llegaba a casa y decía: es que no sabes, ¡mira, es que se me pone la piel de gallina!... es que... ¡iba con una ilusión!... ¡con una cosa que!... no os hacéis idea.

Y llegábamos a las siete de la tarde. [El Director] decía: ... las que queráis, venís a las siete de la tarde. Y me acuerdo que estábamos unas cuantas... estábamos allí a las siete de la tarde o las siete y media. [El Director]... a toda pastilla, lo grababa y... ¡oye!, de tanto repite, repite y repite... ¡que nos lo aprendíamos! y luego [el Director] nos lo preguntaba ¿eh? a las nuevas, que éramos tres o cuatro, pero tres o cuatro que nos oía lo que cantábamos” (Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafos MP: 15 y 16).

Durante el periodo que nos ocupa en la actualidad también se adoptó una medida similar, pero de carácter excepcional; concretamente desde el día 12 de enero de 2009 hasta finales de junio del mismo año, se incrementó el tiempo de ensayo a tres días semanales; se trataba de una disposición adoptada a fin de reforzar el aprendizaje del repertorio programado para el Memorial Ángel Barja y el Concierto “Bach en el Camino”; de esta manera los nuevos componentes podían aprender las obras programadas en igualdad de condiciones que sus compañeros, reforzando también su integración en el coro.

Durante los últimos años el periodo de adaptación había disminuido de tal manera que era frecuente ver a los nuevos componentes actuando prácticamente desde el inicio, sin acomodarse al grupo. La tolerancia de esta actitud provocaba el malestar de parte de los otros cantores que, además de considerarla una situación injusta, veían cómo se perjudicaba su propia interpretación.

Cuando se consultó a los componentes sobre la idea de mantener un periodo de prueba (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración, 2008, respuesta pregunta 12), la mayoría de los cantores (el 60%) opinaron que su duración debía depender de los conocimientos y circunstancias del aspirante en concreto, frente a los que consideraban correcto el plazo de 3 meses (18%) o el de 6 meses de aprendizaje (18%) antes de intervenir en los conciertos.

En cuanto a la forma en que los nuevos componentes debían realizar su incorporación al grupo, los encuestados consideraron diferentes posibilidades,



reivindicando, de alguna manera, la necesidad de aumentar el trabajo realizado por cuerdas separadas para reforzar y asegurar su aprendizaje:

“Ensayo por cuerdas. Asistencia a conciertos como oyente”.

“Ensayos especiales para ellos. Ensayar 3 veces por semana”.

“Aprender las obras con ayuda del jefe de cuerda o tutor/a” (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, comentarios pregunta 13).

También hacían mención de los requisitos que los nuevos componentes deberían de superar, lógicamente antes de comenzar a cantar, manifestando su crítica ante la situación provocada por la incorporación a los conciertos de cantores sin dominar el programa y la merma de calidad que esta situación implicaba:

“Aprender el repertorio íntegro del concierto para poder participar en él”

“Preguntar las obras a cada uno, antes de participar en un concierto”

“Asistir a todos los ensayos y grabar su voz para aprender bien las obras” (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, comentarios pregunta 13).

Se referían, además, a la necesidad de recibir formación vocal e incluso musical, a fin de que los nuevos componentes puedan integrarse con el resto del coro, en igualdad vocal y nivel ante el repertorio:

“Clases de empaste de voz, incluso para todos.”

“Aprender lo básico de lectura musical si no lo saben”. (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, comentarios pregunta 13).

A pesar de la permisibilidad aplicada a la admisión de nuevos componentes, el número total de integrantes del coro fue paulatinamente disminuyendo hasta integrarse, en el año 2012, por una treintena de cantores.

“Un coro con treinta, que todos sean buenos... Ahora que, cuantos más, para mí, cuanto más gente tenga un coro... mejor, porque luego, a la hora de salir por ahí, de hacer conciertos, siempre hay bajas y en épocas de invierno: que si la gripe, que si esto, que si lo otro, o necesidades, claro. Este es un coro de aficionados, un coro que sale por amor al arte, pero claro, los que trabajan necesitan... tienen sus obligaciones. Los abuelos, a veces tienen que irse con los nietos. Si hay alguna excursión o alguna cosa, pues... siempre hay muchas limitaciones y muchas faltas. Entonces, cuanto más grande sea el coro, más juego puede darte en cuanto al número de gente que pueda asistir” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 21).

### **1.1.2. Los jefes de cuerda.**

En general, la figura del jefe de cuerda estaba muy bien valorada por los cantores, debido al trabajo de enseñanza de las obras que realizan. Sin embargo, durante este periodo no todos desempeñaban su función de la misma manera. La personalidad y el sentido de la responsabilidad del jefe de cuerda son factores que, según el grado de implicación, van a determinar el resultado del trabajo realizado y la buena marcha de la cuerda, tanto a nivel musical como en la relación personal establecida entre sus miembros:

“Estamos en un momento muy bueno ¿Por qué? Porque tenemos a alguien que nos está uniendo. Esa es la historia fundamental de un coro. Tienes que tener a alguien que... que te arroje... Pues hombre, para mí misma muy bien, porque yo ahora tengo más seguridad de la que tenía antes. Aparte, ahora estoy aprendiendo muchísimo, cosa que también parece que nos está enriqueciendo. Porque aparte de que vienes a cantar vienes a aprender también, pues... un montón de cosas que estamos aprendiendo. Para mí es más enriquecedor.” (Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafos ML: 9 y 10).

El jefe de cuerda, como figura intermedia que realiza un trabajo de formación directo sobre los cantores, conoce sus cualidades individuales y se acerca a las necesidades de cada integrante de su grupo. Unifica su sonoridad, asegura el aprendizaje y el buen funcionamiento de la cuerda, dentro de lo posible.

Los conocimientos musicales que facultan a un cantor para enseñar las obras, no siempre le otorgan el necesario respeto de sus compañeros y la ayuda temporal por parte de algún cantor no llega a consolidarle como jefe de cuerda. Como norma general, la dedicación generosa de estos responsables se ve recompensada por la devoción de los cantores que ven en ellos los interlocutores idóneos para recibir y transmitir sus peticiones, buscando en ellos la disciplina y el apoyo que consideran necesarios.

“JC: El jefe de cuerda tiene que tener más protagonismo dentro del coro.

ML: Pues lo mejor sería que al jefe de cuerda le dieran esa autoridad. Me explico: entre comillas, tiene que quedar estipulado. Si el jefe de cuerda dice que yo no canto, yo no canto.

MP: Es que el jefe de cuerda es el que se supone que sabe si estás preparado o no estás preparado...

B: Ya, pero para el jefe de cuerda es una responsabilidad muy grande... Yo pienso que lo del coro, tiene que ser el director, porque también las responsabilidades...

JC: Y entonces el jefe de cuerda ¿Qué?

B: El Jefe de cuerda ya bastante hace que ensaya. Tiene que poner en conocimiento del director, pero el que tiene que dar la cara, creo yo, es el director.

JC: Él está ensayando, sabe las personas que van a los ensayos y si han faltado a los ensayos...

B: Pero el jefe de cuerda se lo puede decir, pero quien tiene que decir: tú cantas o no, yo pienso que es cosa del director... porque otros directores lo han hecho siempre.” (1ª Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafos JC: 20, ML: 12, MP: 20, B: 45, JC: 21, B: 46, JC: 22, B: 47).

Las Juntas Directivas (periodos 2008-2010 y 2010-2012) intentaron fomentar la figura de los jefes de cuerda y potenciar sus funciones a fin de que, además de enseñar las obras, ejercieran cierto control sobre la asistencia de los cantores a los ensayos y conciertos, colaborando junto con el director en la programación del repertorio. Esta necesidad ya había surgido con anterioridad, concretamente queda reflejada por primera vez en el acta de la Asamblea General de fecha 26 de enero de 1993 y reiterada en las de fecha 23 de mayo de 1995 (consultar en anexo VII: 3) y 18 de junio de 1996.

### **1.1.3. Los solistas.**

El repertorio del coro habitualmente incluye obras en las que algunos fragmentos requieren la intervención de solistas. En algunos conciertos extraordinarios se contrata a cantantes profesionales, pero en la mayoría de las ocasiones son los solistas del coro quienes se encargan de su interpretación. Durante este periodo de estudio, los “solos” se han encomendado al barítono D. Joaquín Iriso Berruezo y a las sopranos, D<sup>a</sup>. Carmen García Zurdo y D<sup>a</sup>. Blanca Álvarez García; los dos primeros son componentes desde el nacimiento del coro y solistas desde la época de dirección de Ángel Barja; la última se incorporó en esta segunda etapa y comenzó a hacer los solos hace dos décadas.

## **1.2. Los ensayos.**

La Capilla Clásica de León tiene su sede en el edificio del Conservatorio Profesional de León, que se encuentra en una zona céntrica de la ciudad, lo que facilita

un buen acceso a los miembros del coro caminando o en vehículo, ya que está rodeado por zonas de aparcamiento. Usa un aula situada en el tercer piso, amplia y bien iluminada, donde se encuentran los estrados y el piano de su propiedad, así como los armarios con sus archivos, uniformes de reserva y otras pertenencias. Sin embargo, el edificio no cuenta con ascensores, lo que obliga a salvar los 91 escalones que separan la entrada principal del aula de ensayo, siendo frecuente encontrar a cantores de cierta edad, haciendo un descanso en los rellanos de la escalera para tomar fuerzas y proseguir el ascenso.

En los últimos años, se realizaban dos ensayos a la semana; sin embargo la mayoría de los componentes (el 60%) se mostraba partidario de aumentar el número de ensayos a tres días a la semana, como se hacía tradicionalmente y que uno de estos ensayos se dedicara al estudio de las obras por cuerdas separadas (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, resultados pregunta 19). Incluso cuando el director propuso esta reducción por primera vez, y así queda reflejado en Acta de Asamblea General de fecha 17 de octubre de 1994, los componentes rechazaron esta propuesta que años después sería adoptada. Sobre la conveniencia de aumentar el número de ensayos, el director se manifiesta de la siguiente manera:

“Hay veces que sí y otras veces que no, depende de la época y la urgencia. Vendría bien, oye, que fueran tres días y todo el mundo pudiera, pues sería mucho mejor, porque siempre... Pero yo, la experiencia que me ha dado a mí, es que cuando se han hecho tres ensayos a la semana se avanza muy poco y es porque... normalmente falta más la gente a los ensayos. Porque el que se ha propuesto venir dos días, si le ponemos tres, puede venir algún día más..., pero viene dos y encima viene salteados y viene ya los días..., como son tres, se reparte entre tres. Hombre, algunas veces, cuando ha habido urgencias, sí han venido, pero eso puede ser dos semanas o un mes para un concierto que nos ha pillado el toro... y hay que montarlo, pero si no, normalmente es... más dificultad” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 47 y 48).

### **1.2.1. El ensayo por cuerdas separadas.**

Los ensayos tenían tradicionalmente la duración de una hora y media, aunque la Junta Directiva correspondiente al periodo 2010 al 2012 consideró necesario ampliar su duración a dos horas, de las 20:00 a las 22:00 hs.; esta medida estaba encaminada a reforzar el aprendizaje realizado en los ensayos por cuerdas, siendo estos

fundamentales, tanto si el repertorio era nuevo para todo el coro, como cuando era de repaso, ya que debía ser recordado por la mayoría de ellos y aprendido por el resto.

“Pero claro, a veces, cuando se han hecho ensayos de dos horas es porque corre prisa. Yo noto mucho que cuando se están dos horas, la gente termina agotada” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 50).

Los componentes llegan al aula tranquilamente y de forma escalonada; durante los 15 o 20 primeros minutos del ensayo conversan animadamente en pequeños grupos, buscan las partituras... En un momento determinado alguien dice: bueno, ¿Qué hacemos hoy? ¿Ensayamos por cuerdas? ¿Qué vamos a cantar? Y una vez que el director lo indica, un miembro de la junta abre otras tres aulas, libres de docencia durante ese horario y cuyo uso, en función de las necesidades lectivas, está permitido por el Centro. En ese momento se organizan pequeños grupos de cantores (tenores, bajos y contraltos) que se desplazan hasta ellas, mientras que las sopranos permanecen en el aula del coro. Esta cómoda situación de aislamiento, obtenida gracias a la comprensión y al apoyo de la dirección del Conservatorio, favorece la escucha atenta de la melodía y la concentración de los miembros en su propia voz; pueden practicar sin ser distraídos por las otras cuerdas y posibilita la utilización adecuada del tiempo a las necesidades del aprendizaje de cada obra.

“Hace poco tiempo no se podía hacer. Teníamos que andar ensayando en grupos en los pasillos o en grupos dentro del salón. Y en fin, nosotros en este aspecto tenemos bastante suerte. No es la que tienen todos los coros” (José Zaldo García, abril 2008, párrafos 54 y 55).

Los jefes de cuerda comienzan la enseñanza de la obra nueva, la melodía con el texto por frases o fragmentos según sea su dificultad; repiten cada una de ellas tantas veces como sea necesario, al principio cantando solos con el apoyo del piano y luego uniéndose el resto de la cuerda, de esta manera detectan los fallos de entonación o los pasajes en los que se aprecia un canto inseguro, así como el aprendizaje de cada componente de la cuerda. A continuación se unen las frases, buscando el apoyo en la melodía de las otras cuerdas y la relación entre los pasajes de la obra y entre las diferentes voces. El director suele permanecer con la cuerda de las sopranos o supliendo la ausencia de algún jefe de cuerda. Sobre las 21:15 o las 21:30 hs. los cantores regresan al aula principal para continuar el ensayo con todas las voces.

### **1.2.2. El ensayo conjunto.**

Los cantores se colocan para ensayar, directamente, en cuatro filas, tres de ellas sobre los estrados. Cada uno tiene su sitio prácticamente fijo, determinado según su tipo de voz; se han acostumbrado a cantar con los compañeros que tienen a su lado, sobre todo los más inseguros, que se sienten arropados por los compañeros de cuerda situados detrás de ellos y a los que escuchan. También puede suceder que, cantores con mucha potencia de voz, tiendan a sobresalir y arrastrar a otros componentes con menos voz o más prudencia.

Como norma general hacen una lectura completa de una o más obras nuevas para comprobar cómo suenan en el coro y si existen dudas o dificultades en la entonación o en la medida. Después se trabajan los fragmentos de mayor dificultad, corrigiendo las notas erróneas o el ritmo equivocado de una voz, lo que implica que todo el coro deba repetir varias veces el mismo pasaje.



Fotografía 11. Ensayo conjunto de la Capilla Clásica de León, setiembre de 2008 (Archivo propio).

Se canta con alegría y el buen humor preside los ensayos, donde no faltan las bromas ocasionales entre los miembros, acogidas con algazara por el resto del coro y con desenfado por el siempre afable director. Con cierta frecuencia, los cantores

aprovechan las pausas en el canto para realizar comentarios entre ellos, orientados a solventar dudas sobre el propio canto, hacer sus propias correcciones o comentar algún detalle. Si bien los motivos y la intención pueden estar justificados, el efecto que produce es el de un murmullo generalizado que, en el mejor de los casos, desconcentra al coro, pierden la nota y el sentido de la tonalidad y resulta una molesta pérdida de tiempo.

### **1.2.3. El ensayo general.**

A medida que avanza el tiempo y los cantores van memorizando su voz, el ensayo comienza directamente en conjunto, colocándose los cantores en los estrados a medida que van llegando. El director, sentado al piano, inicia unas vocalizaciones para calentar la voz y seguidamente se comienza el repaso de las obras. En cuanto a la asistencia a los ensayos, no se puede generalizar. Por una parte existe un grupo de componentes asiduos, sobre los que recae el peso de los ensayos y del repertorio, y por otra, un grupo más pequeño y de irregular asistencia, tanto a los ensayos como a los conciertos, que sin duda es detectado por el director, como uno de los problemas que se producen en el seno del coro:

“Es que claro, todo es un problema. Es una serie de problemas encadenados. Primero: Si todos asistieran a todo lo que se dice en los ensayos y no faltara nadie pues, se podría hacer mucha más labor, porque lo malo de aquí es que en un ensayo dices unas cosas, que han faltado varios, esos ya no se han enterado. Y luego eso, si es un día pues no pasa nada, pero hay veces que uno no puede ir en una semana, otro...” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 43).

La consecuencia lógica de la falta de asistencia a los ensayos es un aprendizaje deficiente. Incluso cuando los conocimientos musicales permiten al cantor leer correctamente una partitura a primera vista, la interpretación musical que da vida a la obra se debe realizar siguiendo las indicaciones del director; esto sólo es posible si existe compenetración entre director - cantor, que implica conocer la obra a la perfección y comprender la gestualidad.

“Y claro, como no puedes exigir que todo el mundo esté pendiente del coro, pues claro, es muy difícil. Se van diciendo cosas, se van cogiendo cosas, a la vez que se ensaya se dicen cosas... Y luego, quien se queda con ellas, se queda. El que no, pues oye. Luego está en... a la hora del concierto, que el director exprese lo más

posible para que se le pueda hacer caso... lo más posible.” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 44).

Tratándose de un coro que cuenta con un numeroso repertorio, prepara varios programas diferentes para diversificar los conciertos de cada curso; la presencia de estos componentes inconstantes en su compromiso e imprecisos en su canto, es un factor que inevitablemente resta calidad a la actuación y que además puede ser fuente de conflictos entre los componentes.

“Claro, siempre y cuando se sepan las cosas con seguridad. Ahora, es difícil, es muy difícil el buscar un perfeccionamiento a un coro de aficionados cuando no es un coro que está completo a la hora de ensayar y que los ensayos son al cien por cien.

Los ensayos son, en ciertas épocas de mucha presión y de mucho... mucha urgencia, pues igual tienes un noventa por ciento, pero en épocas de más relajamiento pues está a un sesenta, un setenta. O un día te viene un setenta, otro un ochenta, otro... un cincuenta, bueno, qué sé yo. Eso es muy difícil”. (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 45 y 46).

Los componentes muestran en el cuestionario de valoración un escaso nivel de satisfacción sobre los ensayos (poca=36%; regular =54%), considerando que existe una deficiente puntualidad (muy poca=35%; poca=30%; regular=35%) y asistencia (muy poca=35%; poca=37.5%; regular =12% y bastante =12%) (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, resultados preguntas 14, 15 y 16).

En general opinaban que se debería establecer la obligatoriedad en la asistencia de un modo más estricto (65%), aunque la mayoría de ellos no aceptaría que se realizara un control sistemático sobre la presencia en los ensayos (65%); por ejemplo, mediante la firma en listados (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, comentarios pregunta 17 y 18). Sin embargo hacen las siguientes consideraciones:

“Que la junta controle más y no permita la asistencia a los conciertos a los que falten sistemáticamente.” (5 opiniones)

“Aceptaría el control de los Jefes de Cuerda.”

“Si se dedicara más a cada cuerda, otro gallo nos cantaría.” (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, comentarios pregunta 18)

Para el director, el control de la asistencia y la aplicación de medidas al respecto, es una situación complicada y de difícil solución, por temor a la pérdida de esos componentes menos implicados:



“Hombre, es que además hay una cosa. En los coros aficionados la disciplina no puede ser muy férrea porque entonces... enseguida [dicen]: ¡oye!, yo para estar aquí como...; pues yo me marchó; vengo aquí a cantar y a estar relajado. Si me piden demasiada disciplina, pues la gente se cansa también. Hay conciertos, hay días, hay ensayos que son muy cansados. Nosotros hemos hecho ensayos de ocho a diez que han terminado... han sido muy fuertes. Normalmente la gente termina agotada.” (José Zaldo García, 49).

Sin embargo, la permisibilidad ante estos comportamientos irresponsables –que quedan sin consecuencia, ya que participan en los conciertos que ellos deciden–, colocan al resto de cantores en una situación de desventaja. Por ejemplo durante los ensayos los cantores se ven forzados continuamente a repetir frases ya estudiadas, debido a los errores de sus compañeros, además de la distracción que comporta. Esta falta de compromiso y la excesiva permisibilidad de los directores, es el problema detectado que más preocupa a los cantores, pues se recoge en la mayoría de las actas de Asamblea General desde la segunda etapa del coro (Actas de fecha 11 de marzo de 1978, 21 de octubre de 1981, 6 de febrero de 1989, 11 de noviembre de 1993, 15 de enero de 1993, 23 de mayo de 1995, etc.).

Durante los ensayos también tiene lugar el encuentro personal entre cantores; breves momentos que dan la oportunidad de establecer relaciones entre ellos y que suelen producirse tanto al comienzo, como se ha descrito, como al final del ensayo. En este tiempo los componentes descienden de los estrados, colocan sus carpetas en el armario y recogen sus pertenencias. Algunas personas salen deprisa para alcanzar el autobús o llegar a tiempo a sus domicilios; pero otros conversan tranquilamente en pequeños grupos sobre las obras ensayadas, su dificultad, las incidencias del ensayo, su cansancio o las molestias que sufren en la garganta. También es frecuente escuchar bromas, comentarios intrascendentes o sobre sus asuntos personales.

### **1.3. El repertorio.**

En el cuestionario de valoración los componentes se mostraban medianamente satisfechos con el repertorio interpretado durante estos años (nada = 12%: poco = 8%; regular = 40% y bastante = 30%), pero la gran mayoría (78%) desearía que se modificara (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008,

resultados preguntas 29 y 30). Las sugerencias que realizan están encaminadas a dos aspectos fundamentales: ampliar la variedad en los programas de concierto y al estilo musical interpretado.

“Más polifonía clásica y música antigua. Menos popular”.

“Ampliar repertorio siguiendo la línea de la Capilla”.

“Seguir la línea de la Capilla para la que fue fundada”.

“Programas distintos para cada concierto”.

“Que siga mejorando la variedad”.

“En León nos llaman el coro que sólo canta Ángel Barja” (2 cuestionarios).

“Repetimos canciones demasiadas veces”.

“Hay que volver a ser la élite de León aunque lleve esfuerzo”.

“Introducir música moderna” (Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, comentarios sobre el repertorio).

A fin de verificar estas afirmaciones y sin ánimo de ser exhaustivos, hemos recopilado una serie de obras que forman parte del archivo de partituras de la Capilla Clásica y que han sido incluidas e interpretadas, al menos una vez, en un programa de concierto, aunque no significa que alguna de estas obras se integrara, además, en actuaciones menores de las que no consta documentación. Tampoco se toma en consideración las obras interpretadas como “propina” en los conciertos y que no figuran en los programas. De la misma manera, existen partituras que fueron ensayadas, pero que no llegaron a estrenarse ante el público por diversos motivos y otras obras muy específicas, compuestas para una ocasión o solicitadas por encargo, que no hemos tomado en consideración.

En total, hemos seleccionado 430 obras desde la fundación del coro, de las que 135 se han interpretado una única vez. Como dato importante a destacar, la obra que consta más veces interpretada por la Capilla Clásica hasta el año 2012, es “Por los aires van”, canción popular leonesa armonizada por Ángel Barja, que además de incluirse dentro del programa, también se interpretaba de propina. Se constata además, cómo las obras de Navidad son las que se reiteran con mayor frecuencia. En el siguiente cuadro consignamos las obras que han sido más veces interpretadas, teniendo en cuenta que alguna de ellas, como “Niño Dios d’amor herido” de Guerrero, fueron ensayadas por primera vez en 1966.

Tabla 10. Obras interpretadas con mayor frecuencia por la Capilla Clásica de León (Elaboración propia).

<i>Obra</i>	<i>Autor</i>	<i>Conciertos</i>	<i>Programa</i>
Por los aires van	Ángel Barja	83	<i>Ordinario</i>
Canción de cuna	Pop. Vasca	70	<i>Navidad</i>
O magnum mysterium	T.L.Victoria	69	
Mañanicas floridas	Anónimo s. XVI		
Adeste Fideles	Arm. Ángel Barja	67	
Niño Dios d'amor herido	F. Guerrero	66	
Hodie Christus	Ángel Barja		
Quem Vidistis pastores	Ángel Barja	64	
Vientecillo	Ángel Barja	62	<i>Ordinario</i>
Solíades venir amor	Ángel Barja	60	<i>Navidad</i>
Noche de Paz	Arm. Ángel Barja		
Dadme albricias	Cancionero Upsala	59	
Dissi a l'amata mia	L. Marenzio	57	<i>Ordinario</i>
De dónde venís amore	Juan Vasquez	54	
Apuestan zagales	F. Guerrero	51	<i>Navidad</i>
No la debemos dormir	Cancionero Upsala	53	
Tonada de Ronda	Arm. Ángel Barja	58	<i>Ordinario</i>

En el programa de navidad se incluye algunos villancicos, como “*Adeste Fideles*” y “*Noche de Paz*”, porque forman parte de la tradición de las fiestas y así lo espera el público, poniendo el broche con el que se cierra estos conciertos. Recordemos que este programa se prepara con poco tiempo de antelación, lo que obliga a repetir las obras de años anteriores.

Dentro del Ciclo de Música para la Navidad, la Diputación Provincial programa desde 2009 un concierto extraordinario en el Auditorio Ángel Barja de la ciudad, compartido entre la Capilla Clásica de León y la Coral Isidoriana, que se celebra

normalmente el día 23 de diciembre y hemos comparado los programas que durante estos años ha interpretado la Capilla en este concierto.

Tabla 11. Repertorio conciertos de Navidad. Periodo 2008-2011 (Elaboración propia).

23-XII-2008	23-XII-2009	23-XII-2010	23-XII-2011
- <i>Mañanicas Floridas</i> (Anónimo, s.XVI)	- <i>Los Reyes siguen la estrella</i> (F. Guerrero)	- <i>Niño Dios d'amor</i> (F. Guerrero)	- <i>Los Reyes siguen la estrella</i> (F. Guerrero)
- <i>Canción de cuna</i> (popular vasca)	- <i>Dadme albricias</i> (C. Upsala)	- <i>Apuestan zagales</i> (F. Guerrero)	- <i>Niño Dios d'amor</i> (F. Guerrero)
- <i>Cantique de Noël</i> (A.Charles Adam)	- <i>E la don don</i> (C. Upsala)	- <i>¡Oh que nueva!</i> (F. Guerrero)	- <i>Mañanicas Floridas</i> (Anónimo, s.XVI)
- <i>En Belén tocan a fuego</i> (E. Cervera)	- <i>Berceuse</i> (Mozart)	- <i>Virgen santa</i> (F. Guerrero)	- <i>Canción de cuna</i> (popular vasca)
- <i>Noche buena, noche buena</i> (J.I. Prieto)	- <i>Canción de cuna</i> (popular vasca)	- <i>O magnum Mysterium</i> (Victoria)	- <i>Hodie Christus natus est</i> (Á. Barja)
- <i>Hodie Christus natus est</i> (Á. Barja)	- <i>Fuentecilla que corre</i> (E. Cifre)	- <i>Psallite</i> (Praerolius)	- <i>Caído se le ha un clavel</i> (Á. Barja)
- <i>Quem Vidistis pastores</i> (Á. Barja)	- <i>Cantique de Noël</i> (A.Charles Adam)	- <i>Escucha, los ángeles cantan</i> (Mendelsson)	
	- <i>Dicen que ha nacido un Dios</i> (G <sup>a</sup> Basolo)	- <i>Caído se le ha un clavel</i> (Á. Barja)	
	- <i>Hodie Christus natus est</i> (Á. Barja)	- <i>Quedito pasito amor</i> (Á. Barja)	
	- <i>Quem Vidistis pastores</i> (Á. Barja)		

De las obras que integran el programa navideño ofrecido a las diferentes poblaciones de la provincia, cada año se selecciona una parte que integra este concierto extraordinario. Como se puede observar, parte de las obras se repiten, alternándose en diferentes años; aunque en 2011 todos los villancicos formaron parte de los conciertos anteriores. También se constata que los villancicos *Canción de cuna*, y *Hodie Christus* se interpretaron tres de los cuatro años de este periodo.

Además de este ciclo de conciertos, la Capilla interviene cada año en el “Memorial Ángel Barja”, interpretando un programa completo con la obra de este compositor, y además estrena, al menos, dos de sus composiciones. En el resto de los conciertos, de cualquier tipo y por norma general, se incluyen composiciones del autor de manera muy significativa, lo que equivale a más de la mitad del repertorio interpretado por el coro.

Sin embargo, a pesar de la gran dedicación que la Capilla hace a la obra del que fuera su director, en febrero de 2012 –cuando se estaba preparando el XXIV Memorial Ángel Barja–, se publicó en la prensa local el artículo “Las instituciones olvidan a Ángel Barja a los 25 años de su muerte. Sólo el coro que lleva el nombre del insigne músico planea un concierto en su honor”. Tras este titular, se puede leer las declaraciones de la viuda del compositor, D<sup>a</sup>. Begoña Alonso, también componente de la Capilla Clásica.

“Cabría pensar que una fecha tan redonda como los 25 años del fallecimiento del artista que colocó a León en el mapa de la composición musical actual se recordaría con algún ciclo de conciertos, ponencias, charlas o programa de actos pero nada de ello se prepara desde las instituciones. Algo que lamenta muy sentidamente, y en primer lugar, su viuda, Begoña Alonso Patallo.

‘De momento no se ha movido nadie y, por lo que yo sé, no hay nadie que vaya a hacer nada, a excepción del coro que lleva su nombre’ explica.

‘He consultado a la Diputación a ver si el Memorial Ángel Barja de este año podía estar dedicado a esta efeméride y me han respondido que se celebrará para el año que viene los 25 años, sí, pero del propio memorial, y digo yo que son dos cosas distintas; o sea que el memorial de este 2011 va a ser uno normalito’.

‘No hablo de una cosa grandiosa, pero sí un mínimo recuerdo, unos conciertos, algo, caramba’ dice Begoña Alonso con la voz rota por el llanto.

No tiene dudas la viuda a la hora de denunciar cómo la figura y el legado de Barja ‘están olvidados’, especialmente en la ciudad que consideró suya.’” (Gancedo, 2012, 12 febrero).

Tanto la Diputación Provincial de León, Institución que custodia y publica la obra del fallecido compositor y patrocina el Memorial, como la Capilla Clásica de León, agrupación que más ha interpretado su música, se vieron en la necesidad de enviar sendos comunicados al periódico con el fin de aclarar y resaltar su labor de difusión durante todos estos años y que no se habían mencionado. Estos comunicados no fueron publicados en su totalidad, sino que algunos fragmentos se incluyeron en un nuevo artículo del mismo autor, bajo el título “La Diputación promete difundir este año el legado de Ángel Barja. El ILC afirma que trabajará para recordar su figura y divulgar sus obras inéditas” en el que, al final del texto, se hace referencia al coro de esta manera:

“Precisamente la Capilla Clásica ha enviado una nota en la que el conjunto afirma que seguirá ‘colaborando con la Diputación de León como hasta la fecha’ y en la que no consideran que la figura de Barja esté ‘olvidada’ ya que la Capilla ‘ha cantado la obra de Ángel Barja durante los últimos veinticinco años sin interrupción’.” (Gancedo, 2012, 14 febrero).

En definitiva y a pesar del cariño y admiración que sienten hacia el compositor, los cantores quieren aprender obras nuevas, se trata de una reivindicación generalizada. Otra dificultad con la que se encuentra el coro para renovar el repertorio, además de esta dedicación a la obra de Barja, es la falta de tiempo para su preparación:

“MP: Pero con dos días a la semana..., porque es que hay gente que empieza: porque no hacemos esto..., porque siempre cantamos lo mismo..., pero es que no podemos aprender otras obras porque no tenemos tiempo... Tú diles ahora, a la Capilla, a los que estamos en la Capilla, a ver quién va tres días a la semana. Cuando se ha sugerido algún día de volver a ensayar tres días..., porque la gente no quiere volver tres días..., eso fue lo peor, quitar un día a la semana, para mí fue lo peor...” (Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafos MP: 8 y 9).

A la vista de las opiniones vertidas por los componentes, las dos Juntas directivas del periodo estudiado, programaron conciertos que implicaban la ampliación del repertorio y una vuelta a sus orígenes, con obras de Bach, Victoria, etc. Durante este periodo, el coro consiguió interpretar parte del amplio repertorio que, tras más de cuatro décadas de actividad, la Capilla había acumulado y además incorporaron piezas nuevas. Los programas de estos años incluyen obras a cuatro, cinco, seis voces mixtas y doble coro (también obras para coro femenino) que se pueden definir por su variedad, tanto por el género, estilo, grado de dificultad y compositores. La positiva respuesta de los componentes, que volcaron su esfuerzo e ilusión, fue la mejor recompensa para la Junta.

#### **1.4. Conciertos.**

Aunque la preparación del repertorio se realiza con el mismo interés por parte del coro, con independencia del tipo de concierto, público o localidad, ciertamente los cantores sienten más presión en aquellos que se celebran en la ciudad de León. Estas actuaciones tienen mayor repercusión y trascendencia para la agrupación, que se traduce en un aumento del nerviosismo y seriedad en el comportamiento previo a su salida al escenario. Sin embargo, los conciertos que tienen lugar en localidades de la provincia, implican el desplazamiento de los cantores en autobús e invita a la distensión del grupo, que hablan y bromean durante el trayecto. Al llegar al lugar de destino, los cantores buscan un espacio donde ponerse el uniforme y para salir a cantar lo más ordenadamente que permita el local. En ocasiones, cuando termina el concierto, los

vecinos muestran su agradecimiento al coro preparando un aperitivo que todos comparten, finalizando el festejo con canciones. Estos momentos son de gran importancia porque generan afecto y complicidad entre los componentes, recompensando la dedicación ofrecida al coro, sobre todo en sus días libres y festivos.

#### **1.4.1. Asistencia a los conciertos.**

Sobre la asistencia a los conciertos, el 74% de los componentes de la Capilla opinaron que en ocasiones era muy deficiente (frente al 30% que lo consideraban normalmente suficiente) por lo que ese amplio porcentaje creía que debería exigirse una mayor obligatoriedad, realizando comentarios que muestran sus quejas:

“Hay poco espíritu de sacrificio por parte de muchas personas.”

“A los pueblos vamos siempre muy pocos y en León somos siempre el doble. No hay derecho.”

“Deberíamos asistir todos aunque no nos guste lo que cantamos.”

(Documento: Capilla Clásica de León, cuestionario de valoración 2008, comentarios preguntas 21 y 22)

El descontento sobre la escasa afluencia de cantores, o al menos de una parte de ellos, a los conciertos de la provincia queda recogido ya en el acta de 15 de enero de 1996 y se reitera en sucesivas actas.

#### **1.4.2. Gestión de los conciertos.**

En cuanto al número de conciertos se consideran suficiente por la mayoría de los cantores aunque les gustaría que aumentara. Opinan que la organización de estos conciertos o ciclos no es muy buena y a la mayoría les encantaría salir fuera de León, aunque prefieren no acudir a concursos (Cuestionario Junta Directiva resultados preguntas 23, 24, 25, 26 y 27). Además sugieren:

“Establecer un equipo de relaciones públicas, para hablar con los medios, preparar los conciertos etc. Poca publicidad.”

“Más espaciados, durante todo el curso y en sábados y domingos que pueden ir la mayoría” (Cuestionario Junta Directiva).

La iniciativa y gestión de los conciertos durante este periodo, es una función que ha sido llevada a cabo –generalmente– por la Junta Directiva, con el consentimiento

del director, que expresa su total negativa a desempeñar esta función y que en caso de que se le impusiera esta obligación, dimitiría de su cargo (Acta Asamblea General, 15 de diciembre de 1997). El convenio con la Diputación Provincial implica tener hecha, prácticamente, la programación anual del coro, repartidos en el “Ciclo de Música para la Navidad”, el “Memorial Ángel Barja” y otros conciertos solicitados por diversas instituciones o entidades:

“Últimamente se da algunos menos pero, en la Diputación estamos dando 16 ó 17 conciertos, mínimo al año. Y lo malo es que los conciertos de la Diputación se dan en épocas concretas: se dan cinco de un golpe, otros cinco de otro, otros cinco de otro y alguno esporádico. Luego ya este coro, bodas y eso hace muy poco, casi ninguna... las de compromiso y entonces se hace algún concierto esporádico que puede salir con motivo de la Semana Santa, la cofradía tal pues invita a la Capilla a dar un concierto o lo que sea. Con motivo del año santo de no sé qué, con motivo del Camino de Santiago, con motivo de eso... Se dan algunos conciertos especiales pero... Puede ser al año 20 – 22 conciertos y alguna boda que otra” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 52).

La mayoría de los conciertos que proceden de la Diputación, son celebrados en poblaciones de la provincia, teniendo lugar únicamente en León el concierto de inauguración o de clausura del Memorial Ángel Barja y el concierto de Navidad, compartido éste con la Coral Isidoriana. Por este motivo, la Capilla Clásica ha perdido mucha presencia ante el público de la capital leonesa, ya que tiene pocas oportunidades de cantar en León si no se programa un concierto extraordinario.

### **1.4.3. Lugar de los conciertos.**

Los conciertos que se ofrecen en pequeñas poblaciones de la provincia, no siempre cuentan con un lugar adecuado para hacerlo.

“¡Lugares adecuados! La mayoría de las veces, no. Hay conciertos adecuados en las iglesias, que tienen una gran acústica y la verdad es que da gusto cantar así; pero a veces hay que cantar en cada... en cada cuchitril... Sobre todo en los pueblos, donde hay una casa de cultura que no...; normalmente está preparada para todo, menos para que las voces suenen, pues ¡es horroroso! Y, ya digo, casas de cultura y otros sitios aún peores que nos ha tocado. También en un bar, Si, si, si. Claro, es que a nosotros lo que nos manda la Diputación por los pueblos...

Claro, cuando hay una iglesia, normalmente las iglesias... la mayoría son sitios muy buenos para cantar, porque tienen condiciones acústicas para que suenen las voces, pero cuando nos mandan, ya digo, a casa de cultura... mal, pero a veces a bares que nos han mandado... O en casas, sitios de reuniones del pueblo porque no hay otro sitio” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 56, 57 y 58).



El director también hace referencia al concierto interpretado por la Capilla en el marco del Memorial Ángel Barja, el día 25 de marzo de 2012, que tuvo lugar en el Museo La Comunal de Val de San Lorenzo, después de una exhibición sobre la fabricación artesanal de mantas y alfombras de lana. El polvo que reinaba en el ambiente fue inhalado por los cantores mientras cantaban, lo que provocó problemas de salud a parte de ellos.

#### **1.4.4. El público.**

En cuanto a la respuesta del público durante este periodo, se puede afirmar que es muy positiva en general; durante la actuación se establece una corriente de atención y simpatía entre cantores y oyentes. Las actuaciones en pequeños pueblos de la provincia, a pesar de la situación geográfica de lejanía, climatología adversa, despoblación, etc. son especialmente emotivas y gratificantes para el coro:

“Hay zonas que les gusta más que a otras. Yo he ido a pueblos donde creía que allí iba a ser una pena cantar porque a la gente este tipo de canciones, polifónicas no les gusta o no están acostumbrados y me he llevado sorpresas de que a la gente le ha gustado y han pedido más. Y sin embargo hay otros sitios que parece que están más acostumbrados, más cultos para esto y no aparece nadie, o les da igual o prefieren... lo cambian por cualquier sitio. Pero la experiencia en ciertos pueblines que yo creo que no han ido o muy pocos coros y ves la cara de satisfacción de la gente, de lo que está escuchando y lo que le gusta, lo que disfrutan del coro.

Y eso, aunque haya poca gente los conciertos, porque los pueblos de hoy están muy deshabitados, te agrada mucho cantar para la gente que ves que le estás haciendo... que le está gustando, que estás haciendo una cosa que está... está complaciendo” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 61 y 62).

Como hemos visto, los conciertos se concentran en torno al Memorial Ángel Barja y al Ciclo de Música para la Navidad. La Capilla ofrece cada año en el marco de estos ciclos, de seis a ocho conciertos, lo que resulta un número considerable de actuaciones para un grupo aficionado, sobre todo si tenemos en cuenta que se concentran en un periodo de diez a quince días (Consultar los conciertos del Memorial Ángel Barja del periodo 2008 al 2014 en anexo I: 7). El Instituto Leonés de Cultura señala las fechas y las poblaciones donde se celebrarán que, a menudo, son conocidas con poca antelación por el coro. Como puede apreciarse (anexo I: 7), las actuaciones incluyen fines de semana completos y días laborables. En ambos casos trae como

consecuencia que el grupo esté incompleto, bien por obligaciones derivadas del trabajo o bien por atender situaciones sociales y familiares.

El concierto que implica una mayor responsabilidad para el coro –el concierto grande, o al menos así lo sienten–, es el que se celebra en León, aunque en muchas ocasiones no tuvo la repercusión que por la ocasión y el esfuerzo realizado deberían obtener; al situar la actuación en día de diario (lunes, martes o miércoles), ni todos los cantores pueden asistir, ni el público congregado alcanza el aforo que lograría un viernes o un sábado. La publicidad también es generalmente deficiente; aunque el Memorial se anuncia en los periódicos locales, los carteles suelen estar preparados cuando el memorial ya ha comenzado. En las pequeñas poblaciones llegan tarde los carteles y en ocasiones sus habitantes descubren que va a tener lugar el evento cuando ven llegar el autobús con el coro.

#### 1.4.5. Conciertos extraordinarios.

En junio de 2009, la Capilla ofreció un concierto en la Catedral de León en el marco del ciclo de conciertos Veranos Musicales de León, bajo el título “Bach en el Camino”<sup>117</sup>. Este concierto tuvo un significado especial para la agrupación, pues se trataba de un concierto programado a propuesta de Adolfo Gutiérrez Viejo, lo que permitió reunir al coro con su fundador, interpretando obras que evocaban la primera época del coro, concretamente 13 corales del ciclo de Pasión y Pascua del *Orgelbüchlein* o *Pequeño Libro de Órgano* de Bach. Sin embargo, la colocación de la

---

<sup>117</sup> Ciclo Veranos Musicales de León. “Bach en el Camino”. Concierto de Órgano y Coro. 30 de junio de 2009, 20 hs. S.I. Catedral de León. Adolfo Gutiérrez Viejo (organista) y Capilla Clásica de León.

PROGRAMA INTERPRETADO POR LA CAPILLA CLASICA Y ORGANO:

- 1.- *Lamm Gottes, unschuldig*. Coral nº 165 (94), BWV 401
- 2.- *Chiste, du Lamm Gottes*. Coral de la cantata nº 23, BWV 23.4
- 3.- *Christus, der uns selig macht*. Coral nº 80 (44), BWV 245.15
- 4.- *Da Jesus an dem Kreuze stund*. Coral BWV 1089
- 5.- *Mensch, beweine deine Sünde gross*. Coral nº 305 (179), BWV 402
- 6.- *Wir danken dir, Herr Jesu Christ*. Coral BWV 1096
- 7.- *Hilf, Gott, dass mir's gelinge*. Coral nº 301 (177), BWV 343
- 8.- *Christ lag in Todesbanden*. Coral nº 370 (213), BWV 278
- 9.- *Jesus, unser Heiland*. Coral nº 174 (98), BWV 364
- 10.- *Christ ist erstanden* Coral nº 197 (112), BWV 276
- 11.- *Erstanden ist der heilige Christ*. Coral nº 99(176), BWV 306
- 12.- *Erschienen ist der herrliche Tag*. Coral nº 17(11), BWV67.4
- 13.- *Heut triumphieret Gottes Sohn*. Coral nº 79(44), BWV 342

Capilla en el coro de la S.I. Catedral de León, junto al órgano, resultó bastante incómoda para los cantores; sin estrados, la segunda fila de mujeres y la primera de hombres quedaron detrás de la primera hilera de mujeres, ocultos y obstaculizada la visión del director y la emisión de la voz.

Los cantores habían preparado el repertorio del concierto con gran ilusión –a pesar del breve tiempo con el que contaron–, demostrando que la programación de conciertos extraordinarios animaba el espíritu del coro; por ese motivo la siguiente Junta Directiva del periodo 2010-2012 se propuso seguir esta misma línea e incorporar nuevos proyectos y repertorio. Así pues, en septiembre de 2010 se dio comienzo al curso, actuando para el X Encuentro de Asociaciones de Amigos del Camino de Santiago; se trataba de un concierto privado ofrecido ante un numeroso público que estaba formado por las delegaciones de todo el territorio nacional y con representación de las delegaciones europeas. Para la ocasión se elaboró un programa<sup>118</sup> que proponía reflejar el significado del Camino de Santiago como camino místico, humano, encuentro de culturas y puente hasta la modernidad.

En octubre de 2010, el coro participó en el XI Encuentro Coral Cervantino Ciudad Alcalá de Henares<sup>119</sup>. La agrupación llevaba tiempo sin salir de la provincia de León, por lo que este viaje reforzó los lazos personales entre cantores y sirvió de estímulo para continuar con ánimo su formación; rescataron obras que deseaban cantar

---

<sup>118</sup> CONCIERTO DE LA CAPILLA CLÁSICA con ocasión del X ENCUENTRO DE ASOCIACIONES DE AMIGOS DEL CAMINO DE SANTIAGO. Día 25 de setiembre de 2010, 20:30 hs; Iglesia de San Martín (León).

PROGRAMA:

- 1.- Camino Místico: *Cantiga de Santa María* (Alfonso X el Sabio); *O quam amabilis* (Gaspar de Arbaolaza); *Lamentación III* (Victoria)
- 2.- Camino del hombre: *Una sañosa porfía* (Juan del'Enzina); *Ojos claros serenos* (Guerrero); *Por unos puertos arriba* (Antonio de Ribera); *Pase l'agoa* (Anónimo); *¡Ah, hermosa!*; *Buscad buen amor* (Juan Vázquez); *Amor ciego y atrevido* (Diego Garçon).
- 3.- Punto de Encuentro entre diferentes culturas: *Quand je bois du vin cliret* (Tourdion, anónimo francés s. XVI); *The Mavis* (Henry Purcell); *Dissi a l'amata* (Luca Merenzio).
- 4.-De la antigüedad a la modernidad: *Caminad, señora*; *Verdes riberas*; *Por mayo, era por mayo*; *Vanse mis amores, madre* (ÁngelBarja).

<sup>119</sup> XI ENCUENTRO CORAL CERVANTINO celebrado el 16 de octubre de 2010, a las 17 hs. en la Iglesia del antiguo monasterio de San Bernardo en Alcalá de Henares (Madrid):

Programa de la Capilla Clásica de León:

- ¿De dónde venís, amore?*, *¡Ah, hermosa!*, *Buscad buen amor*, (Juan Vázquez); *Ojos Claros* (Guerrero); *¡Ay, Jesus, que mal fraile!* (Anónimo) *Lamentación* (Tomas Luis de Victoria).

hacía tiempo, pues si bien la Capilla de épocas anteriores las había interpretado, llevaban muchos años olvidadas en el archivo. Para preparar las obras, a iniciativa de algunos jefes de cuerda se realizaron grabaciones de cada una de las voces, a fin de que, por primera vez, cada componente pudiera aprender las obras en su domicilio. Se había establecido un compromiso entre los cantores, basado en la ilusión y el esfuerzo:

“Se empezó a hacer lo que nunca se hizo y es que la programación que se hacía..., prácticamente te lo daban hecho [el repertorio], porque te daban un Cd por voces. Y me recuerdo que la primera vez todo el mundo lo cogió como aquel al que le entregan un regalo muy valioso. Fue antes del verano, porque teníamos el concierto de Alcalá y entonces eran obras nuevas. Teníamos el concierto del Camino de Santiago, eran obras nuevas y, como dije al principio, pues la gente se comprometió. Se comprometió de verdad. La verdad es que sí, que la gente... un tanto por ciento muy elevado sí oyó y sí llevaba las obras aprendidas; algunos, todos no. Con lo cual hombre, avanzábamos bastante” (Presidente Capilla Clásica 3, julio 2012, párrafo 11).

Seguidamente celebraron la festividad de Santa Cecilia con un concierto en la ciudad, conmemorando al mismo tiempo el 45 aniversario de su fundación y en mayo de 2011 se desplazaron a Santander para ofrecer un concierto en la Catedral, a modo de celebración de final de curso.

Los cantores respondieron a este estímulo con mayor asistencia a los ensayos, aspecto que la junta directiva reguló mediante la elaboración y aplicación de unas normas internas que contemplaban, entre otros puntos, la obligada asistencia a los ensayos como requisito indispensable para participar en los conciertos. Pero las actuaciones resultaron tan atractivas por sí mismas que congregaron a la práctica totalidad del coro, a diferencia de lo que ocurría cuando se trataba de conciertos ordinarios en pequeñas poblaciones.

“Normalmente la asistencia no es mala. Se asiste bastante bien pero claro... Como además nosotros tenemos que dar conciertos en épocas vacacionales pues a veces te encuentras que si el coro es de treinta y faltan diez, pues se queda muy mermado. Y lo malo es si faltan más en una cuerda que en otras, se queda descompensado. En fin, es uno de los problemas que tiene, no este coro, yo creo que lo tienen todos los coros de aficionados” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 22 y 23).

Viendo el efecto beneficioso que la programación de estos conciertos ejercía sobre los cantores y los buenos resultados obtenidos, la junta se planteó realizar un

nuevo proyecto: interpretar un concierto extraordinario en conmemoración del 400 aniversario de la muerte de T. L. de Victoria<sup>120</sup>, que tuvo lugar el día 24 de noviembre de 2011. La mayor parte de las obras eran nuevas en el repertorio del coro, lo que unido a su dificultad (obras a 5, 6 voces y doble coro) y el breve periodo de tiempo que tenían para su preparación (apenas tres meses), implicó la adopción de medidas de estudio adicionales: utilizaron grabaciones para cada cuerda e incrementaron un día más a la semana los ensayos por cuerdas, realizados incluso sin la presencia del director, únicamente con la ayuda de los jefes de cuerda. Estas actuaciones especiales ofrecidas en León, así como la buena acogida del público presente en los conciertos, devolvieron al coro presencia y notoriedad en la ciudad y sus componentes recuperaron la confianza en la elaboración de nuevos proyectos. Sin embargo lamentaban que el esfuerzo realizado tuviera un lucimiento tan efímero, ya que estas obras en general no se vuelven a interpretar.

### **1.5. La formación vocal y coral.**

La formación vocal era una reiterada petición de los componentes, como consta en actas de fecha 26 de enero de 1993, 23 de mayo de 1995, 18 de junio de 1996, etc. El coro había recibido la visita en dos ocasiones –la segunda de manera compartida con la Coral Isidoriana– de Rita Kraucevicinté, directora de un coro juvenil en Lituania, que se desplazaba durante los meses estivales a León para impartir cursos de técnica de canto coral. Posteriormente, se incorporaron otras cuatro corales más a estos cursos, seis

---

<sup>120</sup> CONCIERTO HOMENAJE A TOMAS LUIS DE VICTORIA en el IV Centenario de su Muerte (1611-2011) 4 de noviembre de 2011, 20:30 hs en la Iglesia de San Martín (León)

PROGRAMA:

- Dixit Dominus (Salmo 100 –V Vesperae de dominica)
- Iste confesor (Himno – de confessoribus)
- Judas mercator pessimus (Responsorio 2 OHS: Feria V in coena Domini).
- Caligaverunt oculi mei. (Responsorio 12 OHS: Feria VI in passione Domini).
- Vere languores nostros (Motete OHS: Feria V in coena Domini).
- Iste sanctus (Motete. In festus unius martyris).
- Gaudent in caelis (Motete. In festis plurimorum martyrum).
- O Domine Jesu Christe (Motete OHS: Dominica in ramis palmarium).
- Ne timeas Maria (Motete In anuntiatione beatae Mariae).
- Gaude, Maria Virgo (Motete De Beata Virgine).
- Ave María (Motete In anuntiationes beatae Marie) doble coro.
- Incipit oratio Jeremiae. (Lamentation 9 OHS: Sabbato sancto).

en total, que acudían conjuntamente a sus clases con el patrocinio de la Diputación Provincial. Estas clases, impartidas de manera multitudinaria, resultan tan poco efectivas que la Capilla prescindió de ellas.

La falta de una dedicación continua a la formación vocal de los cantores durante ésta época, provocó lógicos efectos negativos que se tradujeron, fundamentalmente, en molestias de garganta, voces mal impostadas y fatiga.

“Yo noto mucho que cuando se está dos horas, la gente termina agotada, como también noto en los conciertos. Cuando damos un concierto algo fuerte, la segunda parte baja de rendimiento” (Entrevista con José Zaldo, 50).

El trabajo de formación coral que se realizaba en la agrupación era, básicamente, el aprendizaje de las obras musicales, centrado en el estudio y corrección de los elementos musicales, más que en la técnica vocal. Así nos lo resume su director:

“Pues hombre, todo siempre es mejorable, pues no deja de ser un coro de aficionados; la perfección de la afinación es lo que más me [preocupa]...; la dicción, la dinámica, todo, todo es perfeccionable, pero claro, es difícil hacer muchas cosas, porque mucho tiempo tampoco hay. Normalmente, a nosotros nos roba el tiempo el montar repertorio. El dedicarse mucho tiempo a una canción... no tenemos, para perfeccionar la dinámica, la expresión, la dicción. Eso claro, todo eso es para ir a un concurso... Si vas a ir a un concurso pues eso, hay que dedicarle mucho tiempo a la canción” (José Zaldo García, abril 2012, párrafos 40 y 41).

La carencia de tiempo es uno de los factores que marcan las prioridades del director, en la interpretación musical y en la formación vocal:

“Lo primero, para mí, lo más fundamental, es la afinación, lo más... Una vez que eso ya [está conseguido]... pues ya vamos perfeccionando la dinámica, la dicción, y la... dulzura de las cosas, bueno. Y luego claro, en lo posible marcar las distintas épocas de la música; pues, también darles el carácter oportuno a cada obra” (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 42).

Los componentes procedentes de épocas anteriores conservaban una técnica y una sensibilidad interpretativa a las que se acoplaban las siguientes generaciones. Sin embargo, a medida que dejan la actividad e ingresaban nuevos componentes sin formación ni experiencia vocal, la sonoridad del coro se modificaba:

“En este (coro) ya no es que se enseñe mucho porque ya se parte de un cierto nivel. Los que tienen dificultad son los que vienen nuevos, los que vienen al

coro y hasta que se adaptan al nivel del coro pues ... dentro de que son un coro de aficionados, tiene un nivel bastante aceptable, bastante majo, ya con una costumbre de cantar más avanzada que los coros normales que se fundan ahora.

Ya la educación de la voz está más hecha, la gente cuida más la afinación. El que las voces se empasten y se... se adapten a la técnica ya depurada. Eh... (José Zaldo García, abril 2012, párrafo 34).

La mayoría de los cantores reconocen sus limitaciones técnicas, sobre todo aquellos miembros que se han incorporado en los últimos años. La carencia de conocimientos musicales, de canto y la falta de una formación realizada expresamente en el coro sobre este aspecto tan fundamental para los nuevos componentes y para la propia agrupación, no impide que lleguen a apreciar la diferencia en la calidad de las voces y en la manera de cantar.

“Y otra cosa que nos falta a los nuevos es empastar la voz. Es que lo bueno sería que se oiga una voz, no cuatro. Entonces, nosotros tenemos gente muy buena pero, como que hay... voces que sobresalen, exactamente. Vosotros tres lo hacéis al unísono, casi, casi, se nota una voz. Entonces... es que cantar no quiere decir gritar...entonces voy a cantar bajo... pero voy a cantar...” (Grupo de Debate II, diciembre 2008, párrafo J: 5).

“Una de las cuestiones que planteamos fue que, mucha gente íbamos a cantar pero... no sabíamos cantar. Porque no es solamente abrir la boca, sino que... pues... la respiración y... en fin, muchos matices no se hacían. Cuando antes de empezar a ensayar el calentamiento que hacíamos era... pues... estar cinco u ocho minutos haciendo la escala musical” (Presidente Capilla Clásica 3, julio 2012, párrafo 10).

A falta de una formación vocal impartida al grupo son los propios componentes quienes, conscientes de la necesidad, intentan corregir a sus compañeros, con escasos resultados; en muchas ocasiones lo que consiguen es el efecto contrario, que se sientan molestos y que su intervención interrumpa el ensayo:

“P: (...) es una persona que cuando estamos vocalizando, estamos calentando y sube hasta donde haya que subir, (...) claro, como le da la gana y con una voz horrorosa. Y le he dicho así de veces: coloca la voz un poco dentro, en la boca, antes de echarla, colócala un poco. No hay posibilidad humana. Canta (simulación) Y yo, que lo tengo detrás, sufro, de verdad.

BC: Pues tenías que vocalizar así, un poquitín con él... ¡a ver!... que coloque la voz.

P: Si es igual. Se lo he dicho mil veces.

J: Ya, pero podíamos hacerlo un cuarto de hora, por ejemplo, o diez minutos” (Grupo de Debate II, enero 2009, párrafos P: 27; BC: 8; P: 28 y J: 9).

Como hemos visto, dedicar un tiempo del ensayo a la técnica vocal es una antigua reivindicación de los componentes y las consecuencias de realizar un canto forzado, tanto en la tesitura como en la intensidad de la voz, repercute directamente en la salud de los cantores y en el resultado estético de las interpretaciones.

“C: Por eso yo no lo entiendo cuando dice: no, déjales, déjales que griten. Es que lo están aprendiendo. ¡Pero si se puede aprender piano y matizando!

JM: No sabemos cantar piano.

MP: Mira. Nosotros lo estamos haciendo... llegas allí y hay gente que sale como en los toriles. Si no, te lo puede decir M. J., que hemos ensayado y nos ha dicho M. J.: por favor, no hay que gritar, que no hace falta gritar, que aquí hay que hacerlo flojo. Y vamos allí... y hay unas cuantas que van, pero como... (Grito)

B: Yo tengo la garganta desecha.

P: Sobre todo las sopranos, que sois las que más os quejáis, quizás tengáis razón, porque sois las que lleváis la voz cantante normalmente:...'es que somos sólo seis'. Pero si es que es igual. Si lo que no puedes pretender es que seis suenen como doce” (Grupo de Debate II, enero 2009, párrafos C: 33, JM: 6, MP: 16, B: 13 y P: 14).

## **2. SEGUNDO MODELO DE FORMACIÓN. PERIODO DE ESTUDIO (2012-2014). DIRECTORA: ELENA FERNANDEZ DELGADO.**

La Capilla Clásica de León, como la mayoría de los coros españoles, había sido fundada y conducida a lo largo de su historia por directores masculinos; así pues, la llegada de D<sup>a</sup>. Elena Fernández Delgado supuso la primera novedad. Sin embargo, ésta circunstancia pasó, no desapercibida lógicamente, pero sí carente de importancia para sus componentes, que únicamente vieron en ella la posibilidad de continuar su trayectoria con una imagen renovada. A pesar de esta apreciación en concreto, el número de mujeres que dirigen una agrupación coral es significativamente inferior al de hombres, tanto en la provincia de León como en el resto del territorio nacional.

“Si haces así una panorámica general de los directores que hoy en día están (...) en España, la mayoría son hombres y las mujeres que están, les cuesta todo un poquito más. Hay veces que, solamente por el hecho de ser mujer... como que tú no puedes dirigir...o que solamente se nos destina a coros infantiles (...). Los coros de niños está muy bien que los dirijan las mujeres, pero... ya no pueden hacer nada más, ni un repertorio de adultos... Es: coros infantiles y coros juveniles... a veces, no siempre. Es como que estamos siempre... nos cuesta un poquito más todo. Parece un tópico, pero es así” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 185 y 186).



Efectivamente, según Fernández (2014: 204) el porcentaje de hombres que dirige coros adultos es notablemente superior (68%) al de mujeres directoras (32%), mientras que en los coros infantiles, prácticamente se produce la misma proporción, pero a la inversa, pues las mujeres directoras de coros infantiles alcanzan el 60% frente a los hombres, que suponen el 40% (Fernández, 2014: 191).

Cuando Elena Fernández se puso al frente de la agrupación; era consciente de la situación delicada que implica el relevo de director y el periodo de transición, porque había tenido varias experiencias en este sentido.

“Tenía muchas cosas en contra. Transiciones de este tipo he pasado más con coros y sabía que hay gente que se puede poner... Como no vayas con mucho tiento, en nada puedes tener a todo el mundo en contra y por querer solucionar, [conseguir] que se empeoren cosas. Entonces, esa situación a mí me pesaba, pero me pesó más en la balanza lo que era la Capilla y... las posibilidades de trabajo y de hacer proyectos musicales interesantes” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 16).

Sin embargo, se encontró una realidad en el coro bien diferente a lo que pensaba, pues halló un ambiente cordial de trabajo y unas relaciones personales entre sus componentes de respeto y compañerismo:

“Iba con mucho miedo [en el aspecto] humano, antes, a la hora de ponerme delante del coro.... Era lo que más me preocupaba. Musicalmente tienes estrategias y dices: bueno, podré hacerlo; si no, no hubiera dicho que sí. Ahora, (...) dices: a lo mejor me encuentro con situaciones que se me escapan de las manos. Y todo lo contrario. Ha habido siempre respeto, siempre que he dicho vamos a intentar hacer esto o pides colaboración por parte de alguien... he tenido más que de sobra. Es decir, que todo es positivo” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 62).

Una prioridad, tanto para la agrupación como para su nueva directora, era conservar la personalidad propia del coro, su seña de identidad y su espacio dentro del ámbito coral leonés, pero desde una perspectiva flexible, que permitiera una lógica evolución. Para ello se plantea “hacer cosas diferentes y atractivas a las personas que cantan en el coro” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 49).

Desde el inicio, los componentes dispensaron una cálida acogida a su directora, haciendo patente su interés en aprender nuevo repertorio y adquirir prácticas de canto saludables para ellos y beneficiosas para el coro:

“Pero bueno, yo creo que esto... el coro reaccionó bien al ver también cómo se planteaban los ensayos y al darle cosas nuevas. Al darles eso... repertorio nuevo; este año quizás no hemos podido meter mucho... pero bueno: se han hecho cositas y se han montado bastante rápido; la técnica vocal; el que en los ensayos estamos todos trabajando pero de vez en cuando hay un momento de relax... Esas cosas, yo creo que son lo que han unido y lo que ha hecho que el coro tire para adelante y trabaje” (Elena Fernández Delgado, 34).

Preguntados los cantores mediante un cuestionario de evaluación sobre algunos aspectos de la actividad coral durante el curso 2012/2013 (consultar en Anexo II: 4) nos ha facilitado la siguiente información:

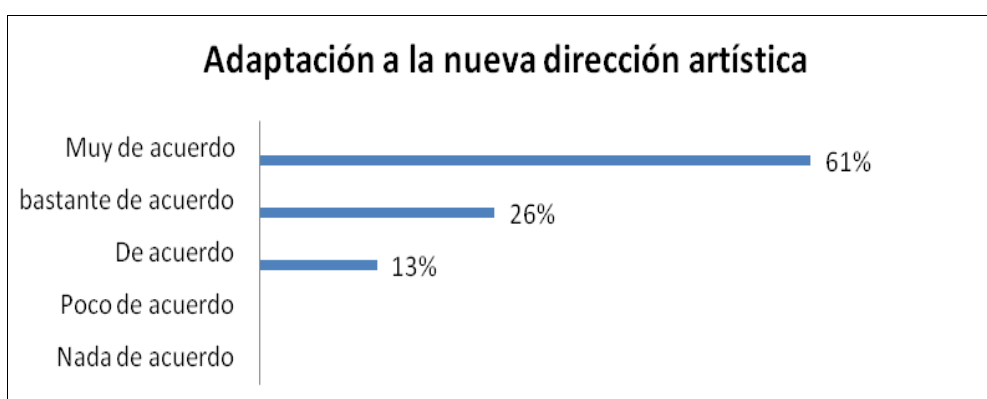


Fig. 48. Adaptación a la nueva dirección artística (junio 2013) (Elaboración propia).

Los cantores consideran que se han adaptado muy bien a la nueva dirección artística y que han evolucionado con ella, esforzándose en la medida de lo posible (Resultados pregunta n°. 24: de acuerdo= 13%; bastante de acuerdo= 26%; muy de acuerdo= 61%).

## 2.1. Los componentes: la renovación del coro.

La composición de la Capilla Clásica, durante el periodo 2008-2012, presentaba unas características bastante comunes al resto de coros leoneses en los que prevalece como norma general, el envejecimiento de su población. Concretamente en junio de 2012, los miembros con menos de 50 años de edad representaban tan solo una quinta parte del total de la Capilla. Prácticamente en la misma proporción, sus componentes habían continuado fieles en su permanencia al coro, durante un periodo que oscilaba entre los seis y los cuarenta y cinco años de pertenencia al mismo.

Durante el curso 2011/12 el coro estaba integrado por 38 miembros (10 sopranos, 11 contraltos, 9 tenores y 8 bajos). Sin embargo, el cese del anterior director inclinó a una pequeña parte de los componentes a abandonar el coro (1 soprano, 2 contraltos y 1 bajo), poniendo con él, punto final a una época de la Capilla y a una página de su vida personal y social.

Como ya hemos visto, Elena Fernández se encontró con una agrupación integrada por personas colaboradoras y respetuosas, tanto entre ellos como con la nueva dirección y su propuesta de trabajo, que transmitía ganas de cantar, trabajar y renovarse.

En el aspecto musical fue “consciente de que la gente es muy intuitiva en el coro, porque el coro sonaba bien para no haber hecho nunca técnica vocal” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 130). Pese a ello, el grupo evidenciaba la desigual formación y experiencia de sus componentes, tanto a nivel vocal como interpretativo, lo que implicaba un planteamiento de trabajo en ambos sentidos:

“Vocalmente hay que partir de cero. Si, es cierto que en el coro hay diferentes niveles de..., hay una minoría, muy minoría, que sí tiene algunas nociones, pero la mayoría es..., partir de cero. Partir de cero vocalmente, solamente en cuanto a respiración y técnica vocal. Musicalmente es un coro que tiene muchísimo repertorio, que ha leído muchísima música y que eso les ayuda, pero vocalmente no. Las cuerdas que encuentro más débiles, por así decirlo, son las sopranos y los bajos. Tenores y contraltos, estaban de otra manera. Las sopranos, a día de hoy también. Es la cuerda que más va a costar. Los bajos, en cambio tienen mucho interés” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 38, 39, 40).

Como prioridad se planteó el reforzamiento de la cuerda, fundamentalmente de las sopranos, para aumentar su número e intentar la integración de voces más jóvenes, equilibrar la sonoridad de la cuerda y embellecer su color; prácticamente se plantea un trabajo igual con las cuerdas masculinas; la cuerda de contraltos fue la que, por su buen funcionamiento, inicialmente requirió menor atención (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 64).

Además de la existencia de un núcleo importante de componentes con varios años de antigüedad, la renovación había sido constante, pues cada curso se incorporaban entre cuatro y seis personas nuevas (a veces bastantes más, dato que no se toma en consideración cuando el tiempo de permanencia es escaso), que cubrían las vacantes

dejadas por otros tantos miembros cesantes. Ciertamente son muchos los aficionados y músicos leoneses que han pertenecido a la Capilla Clásica en algún momento de su vida.

“Como grupo, necesita regenerarse. Es muy difícil en un coro... y soy consciente de que la regeneración tiene que ser continua; un coro... no puede estar un año sin aparecer una persona nueva, porque eso siempre va a aportar, aunque sea una. Pero un grupo como un coro tiene que estar siempre vivo. La regeneración tiene que ser continua porque si no, el día que quieras hacer la regeneración, no puedes. Eso, por ejemplo es lo que les ha pasado al coro de \*<sup>121</sup>. Es un coro estancado y ya, aunque quiera regenerarse... no puede” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 43 y 44).

La regeneración debe ser progresiva, de tal forma que se mantenga la seña de identidad de la agrupación. Es evidente que, pensando en el presente y sobre todo en el futuro del coro, es necesaria la incorporación de voces nuevas que se encuentren en la franja de edad entre 30 y 50 años, que además de poseer una voz en plenas facultades, faciliten la estabilidad del coro (aquella que los componentes más jóvenes no pueden dar).

“A mí la experiencia que me da quizás, el haber tenido muchos coros, hay muchas cosas que he vivido y que intentas gestionar de otra manera y que no sea lo mismo. Pero, sobre todo eso, regeneración y a la hora de [incorporar] gente que quiera participar en el coro, yo tengo muy claro, aunque suena un poco... pero es así, una persona de sesenta años, cuando entra en un coro ¿Cuánto va a poder aportar? Entonces a la hora de regenerar, yo creo que es preferible o, por mí, para mí ¿eh?, la franja de edad tiene que ser de treinta, cuarenta... cincuenta... Este año ha habido personas que han querido entrar en el coro, tenían sesenta... Yo no les he preguntado la edad pero calculo. Vocalmente, sesenta años ya estás...” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 45).

Durante estos dos cursos (2012/13 y 2013/14), la composición del coro ha variado de manera importante; del grupo inicial de 34 miembros que comenzó a trabajar con Elena Fernández, un total de 14 miembros renunciaron, paulatinamente, a pertenecer al coro. La pérdida de éstos componentes se debió a diversas causas como: patologías vocales detectadas al inicio del periodo (2 componentes), otros problemas de salud (3 miembros), cuestiones laborales que implican desplazamiento del componente

---

<sup>121</sup> Nombre de otro coro de la provincia de León.

a otra ciudad (3 miembros, dos de ellos son ausencias provisionales) y falta de adaptación a la nueva metodología coral (6 miembros).

Paralelamente a este proceso de abandono se ha producido el contrario, que ha contribuido al equilibrio en su composición, ingresando 11 nuevos componentes, cuya media de edad ha supuesto, además, un rejuvenecimiento para el coro. La actual composición (en junio de 2014) es de 32 cantores: 12 sopranos, 8 contraltos, 6 tenores y 6 bajos. Esta cantidad está en la línea buscada por la directora, cuya preferencia se inclina inicialmente hacia un coro compuesto por una treintena de personas en total (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 65 y 66). La renovación del coro ha sido grande; por ejemplo y como dato significativo podemos destacar que, al finalizar el curso 2013/2014, únicamente seis componentes actuales habían conocido la época de dirección de Ángel Barja y de ellos, solamente uno había ingresado en la de su fundador, Adolfo Gutiérrez Viejo. Podemos afirmar que el coro ha variado sustancialmente, pues ya no existe ese núcleo importante de cantores que conocían el amplio repertorio de la Capilla, ni que tengan su experiencia y cohesión a la hora de cantar, por lo que el coro también ha sufrido una importante modificación en su sonoridad.

La deseada incorporación de los nuevos miembros se concreta en torno a la demostración de unas cualidades vocales básicas y al aporte que éstas hacen a la sonoridad del coro; además, cada persona que se incorpora al grupo, también integra parte de sus características y actitudes personales y sociales, que no se aprecian en el primer momento.

“Las personas que entren en un coro, siempre tienen que sumar. Cuando estás probando una voz estás viendo la extensión... si la voz está sana o no está sana... pero también tienes que ver si funciona humanamente... Es que se tiene que cuidar muchas cosas... si va a encajar en el grupo... Claro, porque no se sabe... son muchas cosas, muchos factores a tener en cuenta a la hora de un componente más. Por entrar un componente nuevo hay veces que ha habido problemas en coros, porque esa persona ha creado conflictos y eso no se puede consentir, por ejemplo” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 114 y 115).

La mayoría de los cantores consideran que a los nuevos componentes les ha resultado fácil integrarse musicalmente en la agrupación (Resultados pregunta nº. 23:

poco de acuerdo= 9%; de acuerdo= 23%; bastante de acuerdo= 50%; muy de acuerdo= 18%).

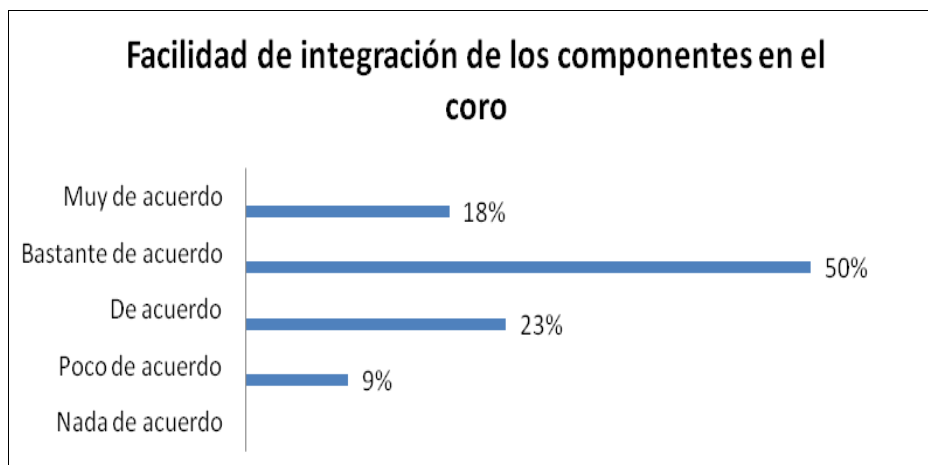


Fig. 49: Facilidad de integración de los componentes en el coro (julio 2013)  
(Elaboración propia).

Algunos cantores pertenecen a más de un coro, unas veces de forma simultánea alternando ensayos y conciertos en la medida de lo posible, y otras veces haciéndolo sucesivamente. Esta situación está promovida a veces por su afición y en ocasiones por la dificultad que algunas personas tienen para acomodarse y permanecer en un grupo durante un periodo de tiempo. Actualmente en la Capilla, se ha reducido drásticamente la presencia de cantores que pertenecen a más de un coro a tan sólo un componente.

“A mí no me gusta que una persona que está –es una contradicción, claro– una persona que canta en un coro comparta con otro coro. Eso no me gusta. Es una contradicción porque yo actúo como directora... pero bueno, yo, es como... mi profesión ¿no? pero a una persona que viene a cantar en un coro es un hobby. Entonces hay una la promiscuidad coral. Con un coro... y estando en un coro, si en el coro las cosas están como tienen que estar, yo creo que para una persona, como hobby, ya es bastante” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 50).

## 2.2. La gestión del coro.

No podemos señalar ninguna modificación en este aspecto. La Capilla mantiene su relación con la Diputación Provincial de León mediante la renovación del convenio suscrito y permanece en las instalaciones del Conservatorio Provincial de Música. Sin embargo, con el incremento de los grupos musicales y la rebaja que ha

sufrido la subvención recibida por la Capilla, también ha descendido el número de conciertos comprometidos.

La Junta directiva cumplió con sus funciones, meramente rutinarias, sin que pueda señalarse ninguna iniciativa por su parte. A finales del curso 2013/2014 se renovaron los cargos procediéndose al nombramiento de una presidenta.

### **2.3. Los ensayos y la formación coral.**

La Capilla Clásica continuó reuniéndose dos días a la semana, como parte del compromiso adquirido con su nueva directora, aunque se vieron en la necesidad de modificar uno de los días de ensayo durante el primer curso (2012/2013), haciéndose finalmente en martes y viernes. Sin embargo, a medida que transcurrió el tiempo y recibieron las primeras peticiones de conciertos, incrementaron los ensayos, dedicando durante un tercer día a trabajar, específicamente, la formación vocal de los cantores.

Durante estos dos cursos se instauró un modelo de ensayo nuevo, que prescindió de los estudios simultáneos por cuerdas separadas y de los jefes de cuerda:

“Quizás también porque se necesitaba, en el coro, unas bases comunes para todos. Los ensayos por cuerdas son muy interesantes y se puede avanzar muy rápidamente, pero cuando todo está en su sitio. Y tienes que tener las personas de mucha confianza, que sepan. Claro, un ensayo por cuerda es, si se hace bien, es fenomenal pero si no se hace bien, puedes tener que hacer después muchísimo trabajo.

También yo..., al principio necesitas conocer a la gente y saber con quienes puedes contar como jefes de cuerda. No es un trabajo... tiene que ser de completa confianza y sería quedar el director y los jefes de cuerda, marcar lo que se va a [trabajar] o lo que se necesita vaya. Es ideal tener jefes de cuerda. Yo nunca los he tenido” (Elena Fernández Delgado, julio 2008, párrafos 68, 69 y 71).

Los ensayos se realizan en el aula habitual de la Capilla durante una hora y media, con el grupo presente en su totalidad. Excepcionalmente se realizó algún ensayo con las voces masculinas y las femeninas por separado o específicamente con alguna cuerda que necesitaba reforzar su sonoridad, empaste o el aprendizaje de las obras. También ha sido frecuente que algunas cuerdas ampliaran su horario, acudiendo antes o permaneciendo después de la finalización del ensayo habitual, para completar su práctica de canto.

En cuanto a los componentes, preguntados si preferían el actual modelo de ensayo al que se realizaba por cuerdas (pregunta nº. 7) respondieron favorablemente, ya que estaban de acuerdo el 33%; bastante de acuerdo el 13% y muy de acuerdo el 33%; frente al 17% que estaban poco de acuerdo y el 4% nada de acuerdo.

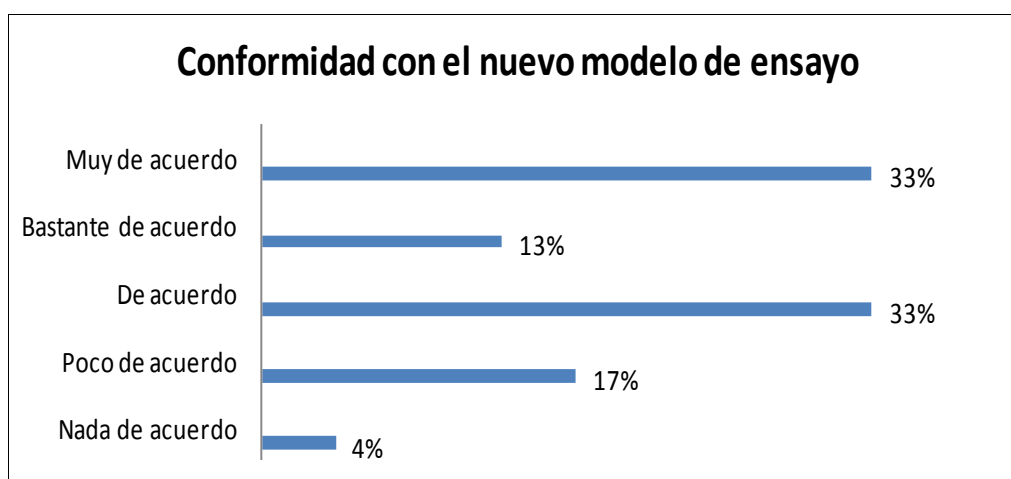


Fig. 50. Conformidad con el nuevo modelo de ensayo (julio 2013) (Elaboración propia).

Aunque no exista unanimidad al respecto, se puede considerar que la mayoría de los componentes aceptaban el modelo de ensayo realizado durante el curso de adaptación y los miembros que no lograron acomodarse, decidieron dejar el coro.

### 2.3.1. Programación de la actividad.

En los ensayos de esta etapa se ha empleado una metodología completamente diferente a la anterior, que se basa en priorizar la formación vocal de los cantores y fomentar del aprendizaje individual, autónomo y responsable de los componentes. Cada ensayo está diseñado para abordar diferentes aspectos de la formación vocal y el aprendizaje o repaso de las obras:

“Los ensayos, normalmente, a no ser un día excepcional, todos van cronometrados: veinte minutos técnica vocal, intento mirar cuatro obras, a esta obra le tengo que dedicar más tiempo... y cuando te dicen: concierto la próxima semana, dices ¡Dios mío!” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 104).

No resulta fácil realizar una programación firme de la actividad que permita seleccionar un repertorio, secuenciando el aprendizaje de las obras y los ensayos



necesarios para ello. Nada más iniciar su tarea con el coro, fueron informados del concierto que darían el 10 de noviembre de 2012 en Santa Marina del Sil, junto con otros dos en diciembre: el concierto del segundo homenaje a Ángel Barja y los conciertos navideños, todos ellos patrocinados por la Diputación de León. Estas actuaciones implicaban el estudio de dos repertorios diferentes y su preparación debía hacerse utilizando ocho ensayos para el primero de ellos y doce el segundo. Aunque el repertorio seleccionado era conocido para la mayoría de los cantores, la mayor dificultad radicaba en el conocimiento mutuo entre la directora y los cantores, así como la comprensión de los gestos de dirección y de los requerimientos musicales que se les hacía.

“La programación del coro me parece muy compleja por los compromisos que tiene con Diputación. Muy compleja a día de hoy, quizás más para mí que para el coro que... el coro está acostumbrado. A mí me gusta saber: cuántos ensayos tengo para el siguiente concierto, qué voy a poder trabajar, cómo... Porque ahí tengo unas prioridades. Si no sé... si tengo ocho ensayos, voy a poder trabajar unas cosas; pero si tengo cuatro, a lo mejor hay muchas que tengo que dejar a un lado y trabajar otras que son más importantes. Entonces la programación me parece fundamental” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 102 y 103).

### **2.3.2. Metodología de los ensayos: la formación vocal y coral.**

El estudio de la técnica vocal es el principio y la base sobre la que se ha asentado la actividad fundamentalmente y su puesta en práctica se prolonga a lo largo del ensayo.

“En un coro la técnica vocal para mí lo es todo y la técnica vocal tiene que estar en función de la interpretación y en función de la música, porque nos va a ayudar. Y si vocalmente estamos bien, interpretativamente vamos a poder hacer cada vez más cosas... Como cualquier instrumento, si tú no conoces las cuatro cosas básicas, no vas a poder hacer la música” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 77 y 78).

#### **- Actitud de los cantores**

Los ensayos comienzan puntualmente a las 20:00 hs. (apenas se demoran un par de minutos) aunque no estén presentes la totalidad de los componentes. La directora se sitúa frente a los cantores y comienzan el calentamiento de la voz, despertando el cuerpo brevemente a través del movimiento, ya que “nos sirve para ir centrándonos y meternos en el ensayo. Llegamos al final del día que... quizás vienes ya todo cargado y

entonces... un poquito para desestresar...” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 124 y 125).

Al principio, cuando se les pedía hacer un movimiento o determinados gestos de apoyo a la técnica vocal, los componentes no se manifestaban –ni preguntaban, ni se oponían– pero se miraban, algo desconcertados. “...Y [ponían] caras de susto cuando: vamos a hacer... Y entonces te miran como... Hay que ir con mucho cuidado porque puede haber gente que diga: yo no quiero hacer esto y ahí, hay que respetar, porque forzar nunca se puede” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 127). A medida que los cantores fueron comprendiendo los motivos y comprobando sus propios avances, el calentamiento corporal se asumió como algo natural y necesario, bien en forma de movimiento o bien como masajes.

- Preparación corporal y de respiración.

Una parte fundamental del aprendizaje en los ensayos consistió en la ejercitación de la respiración. Esta parte del trabajo vocal, practicada de forma habitual, fue una novedad, ya que la mayoría de los componentes nunca se habían planteado la importancia que su aprendizaje tenía para el canto y se habían limitado a respirar como podían, donde se les pedía o donde ellos mismos necesitaban. Después del primer año, el 88% de los componentes habían aumentado su capacidad respiratoria (Resultados pregunta nº. 13: poco de acuerdo= 12%; de acuerdo= 25%; bastante de acuerdo= 42% y muy de acuerdo= 21%).

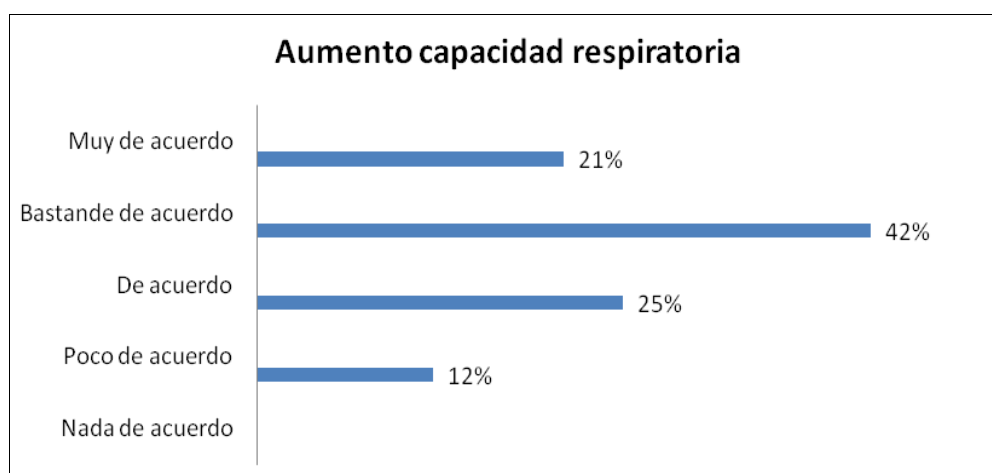


Fig. 51. Aumento de la capacidad respiratoria (julio 2013) (Elaboración propia).

Se parte de la práctica de la técnica vocal por encima de la conceptualización teórica y se utiliza la visualización de imágenes conocidas, rememorando sensaciones y utilizando la memoria corporal para alcanzar los objetivos técnicos propuestos:

“Si yo parto de mucha teoría explicada al coro, no funciona. Lo primero es la experimentación. Entonces tú experimentas siempre dónde está el sonido, dónde está la respiración y después, si quieres, yo te explico el resto. Y también se puede provocar cosas en las personas sin que ellos se enteren de que están haciendo mucho esfuerzo. Como técnica quizás hoy en día eso y el movimiento aplicado a la técnica vocal, porque cantamos con todo el cuerpo” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 122 y 123).

Durante el primer curso se dedicó la parte inicial de los ensayos al aprendizaje de la respiración inferior, con capacidad suficiente y al control del aliento espirado. Al mismo tiempo se tomaba conciencia de la postura corporal correcta, evitando la rigidez en las extremidades inferiores y la sujeción muscular del abdomen para facilitar el apoyo del sonido. Preguntados al respecto, el 87% de los componentes habían conseguido sentir apoyada su voz (Resultados pregunta nº. 14: poco de acuerdo= 13%; de acuerdo= 13%; bastante de acuerdo= 48%; muy de acuerdo= 26%).

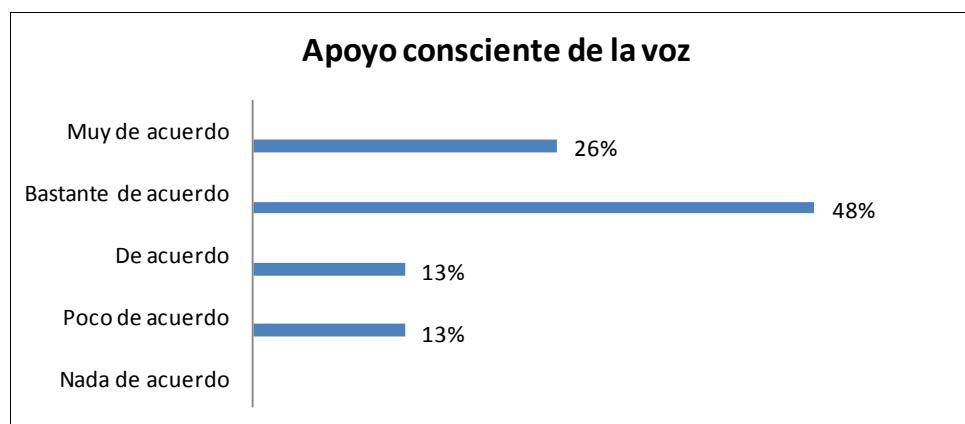


Fig. 52. Apoyo consciente de la voz (julio 2013) (Elaboración propia).

Podemos apreciar en este punto un notable progreso de los cantores durante este periodo de tiempo.

- La emisión vocal

El siguiente paso fue la preparación de la emisión vocal: desde la adopción de una correcta apertura interior de la cavidad bucal, emitiendo la voz con los labios

cerrados, hasta la adopción de una correcta apertura de la boca. Los cantores debían habituarse a escuchar su propia voz y la de sus compañeros, percibiendo y apreciando la diferencia que se produce al hacer una correcta colocación. Todos los participantes sentían su voz bien impostada y con una resonancia más rica en armónicos (Resultados pregunta nº. 17: de acuerdo= 25%; bastante de acuerdo= 37%; muy de acuerdo= 38%).

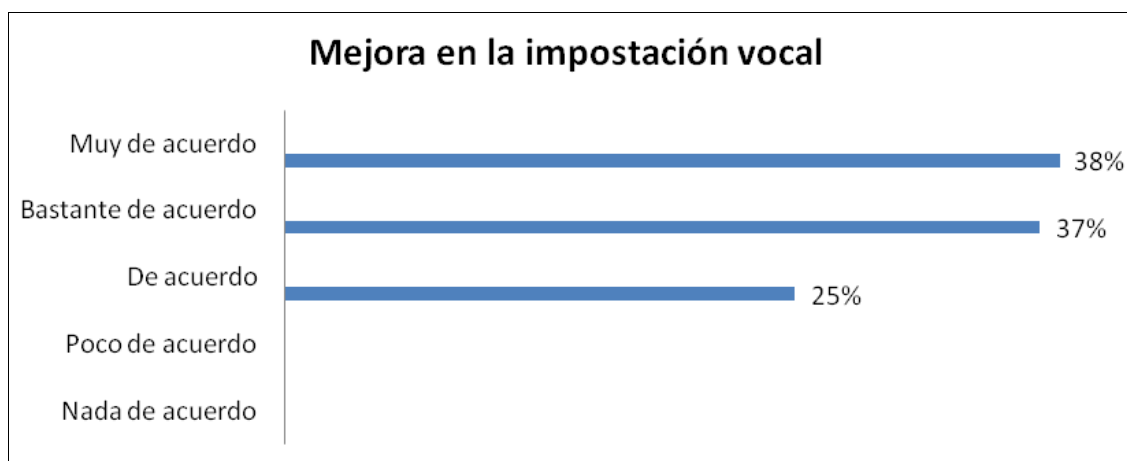


Fig. 53. Mejora en la impostación vocal (julio 2013) (Elaboración propia).

La mejoría en este aspecto es unánimemente apreciada por los cantores de la Capilla.

A lo largo del ensayo se hacía una constante revisión de la postura corporal y de la posición de la boca y se producían continuas interrupciones cuando la respiración no se había preparado con antelación, era de insuficiente capacidad o si la colocación de la voz no era correcta. Resultaba importante no dejar paso a la permisibilidad y que los cantores se acomodaran a cantar como lo habían hecho siempre.

El tiempo dedicado a la técnica vocal ha sido mayor que el empleado para el aprendizaje de las obras propiamente dicho, lo que a una parte de los cantores resultaba extraño e inicialmente pesado. Con el tiempo han apreciado la variedad de los ejercicios que se realizaban diariamente y su adecuación a las obras que seguidamente se preparaban.

“Hay algún caso que, a algunas personas, la técnica vocal no les gusta nada y están... a mí me lo han dejado muy claro, pero... también del principio a ahora... han ido evolucionando, no es el mismo rechazo. Porque claro, cuando llegas a un coro y a lo mejor lleva la gente cantando veinte años o treinta y tú dices: te voy a enseñar a

respirar te miran como diciendo... ¡que te piensas que yo no sé respirar! Sí, respirar sí, pero quizás no de la manera más adecuada” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 128).

Elena Fernández Delgado opina que el director coral debe trabajar todos los aspectos musicales del coro, los elementos comunes, pero también debe delegar y encargar la tarea a un profesor de técnica vocal, que proporcione una formación específica y una atención personalizada que atienda a las características de cada componente y sus necesidades vocales. Esta pretensión es difícil de alcanzar en estos momentos económicamente difíciles por los que atraviesan los coros (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 131, 132 y 133). Lo realmente importante es el conocimiento y la sensibilidad que adquiera cada cantor sobre su voz, sus posibilidades y límites:

“Lo importante de la técnica vocal y del cuidado por cómo cantamos hay que despertarlo en cada componente. Yo tengo que saber cuando estoy cantando bien y me tiene que gustar el cantar cada vez mejor, lo primero por salud vocal cuanto más cuides tu aparato vocal más tiempo vas a poder cantar bien. Entonces mi idea es saber llegar un poquito y que haya profesor de técnica vocal una vez, que sea como una puesta a punto. Una vez al trimestre...” Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 135).

Los ejercicios con emisión vocal comenzaron inicialmente sobre un solo tono, combinando los fonemas utilizados (/r/, /s/, /m/, /n/) y graduando las intensidades. Posteriormente se inician vocalizaciones sobre diferentes tonos y pequeñas series melódicas, ascendiendo y descendiendo por la extensión vocal, en los que se integra la respiración, el apoyo y la posición de la boca, para producir una correcta emisión. Se adaptan diversos textos y se emplea una variedad de ejercicios para abordar diferentes objetivos técnicos.

“Las vocalizaciones... a mí me gusta que tampoco sean siempre las mismas y sé que este año lo he hecho con mucho cuidado. Ha habido épocas en las que hay un trabajo que se debe hacer y... el sonido tiene que ir a un sitio y tienes que hacer siempre un mismo ejercicio; pero también hay que variar, es decir, no hace falta siempre hacer ejercicios ‘do-mi-sol-mi-do’. A lo mejor con un canon, a lo mejor con un... Es muy, muy amplio y se puede trabajar muchas cosas; porque si no, al final consigues que las personas cuando llegan al ensayo pongan también el piloto automático de ‘do-mi-sol-mi-do’, paso... y después ya me pongo a cantar: esto es un rollo, otra vez el mismo ejercicio” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafos 137 y 138).

Como resultado del trabajo vocal, el 91% de los intervinientes consideró que había ampliado su tesitura vocal, abarcando con mayor facilidad los tonos agudos o más graves de su tesitura (Resultados pregunta n°. 15: poco de acuerdo= 9%; de acuerdo= 22%; bastante de acuerdo= 39%; muy de acuerdo= 30%).

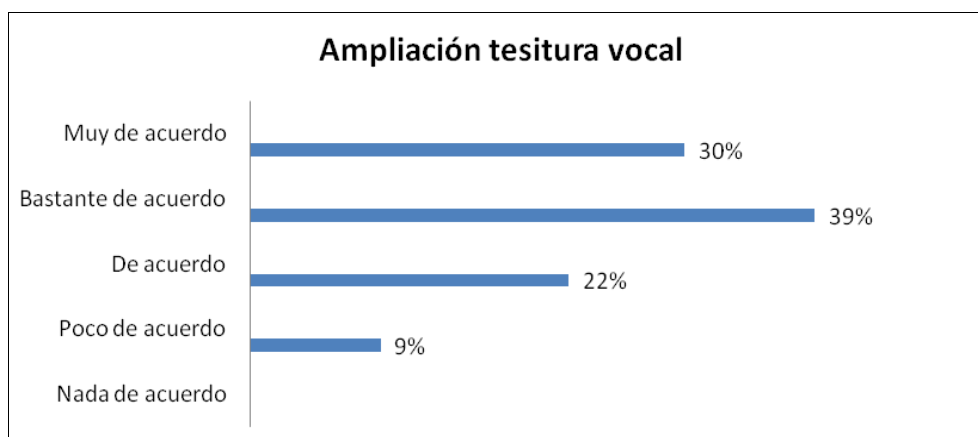


Fig. 54. Ampliación de la tesitura vocal (julio 2013) (Elaboración propia).

Se observa que de manera casi unánime, los cantores han apreciado una ampliación de su tesitura vocal. Además, el 96% considera que ejerce mejor el control sobre la intensidad de su voz (Resultados pregunta n°. 20: poco de acuerdo= 4%; de acuerdo= 21%; bastante de acuerdo= 50%; muy de acuerdo= 25%).

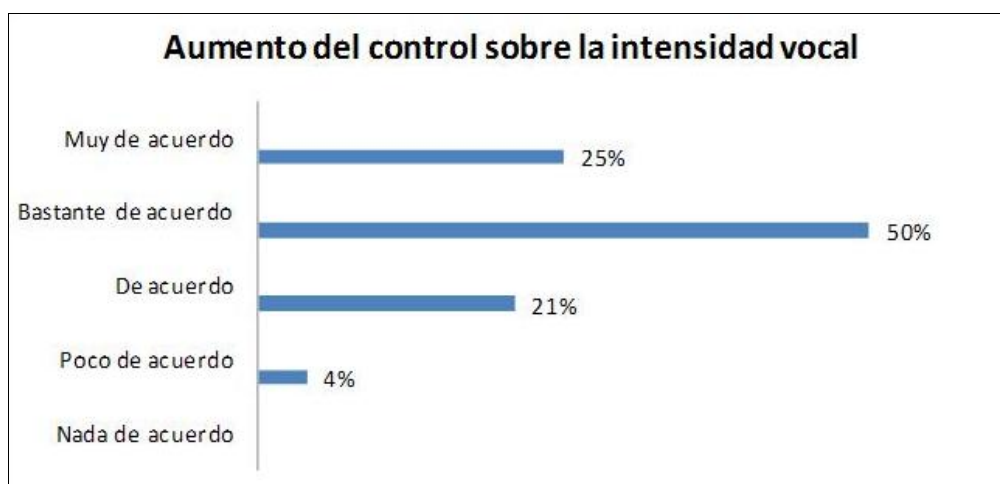


Fig. 55. Aumento del control sobre la intensidad vocal (julio 2013) (Elaboración propia)

También se dedicó gran atención en los ensayos a la comprensión de las obras y al estudio del texto, deteniéndose en la pronunciación y acentuación en el canto, lo que al principio significó un esfuerzo para los cantores.

“Eso normalmente no se cuida, tanto las acentuaciones como el texto de todas las obras. Cuando vas a dar los conciertos... eso pasa igual en otros coros: todo suena igual. Es igual que sea alegre, que sea triste o que... Todo suena igual. Y el carácter, el contar la historia, tiene que ser lo primero” (Entrevista con Elena Fernández Delgado, 114).

Prácticamente la totalidad de los componentes piensan que es importante el análisis y la explicación previa al estudio de la obra que van a interpretar (Resultados pregunta nº. 8: poco de acuerdo= 4%; de acuerdo= 25%; bastante de acuerdo= 21%; muy de acuerdo= 50%).

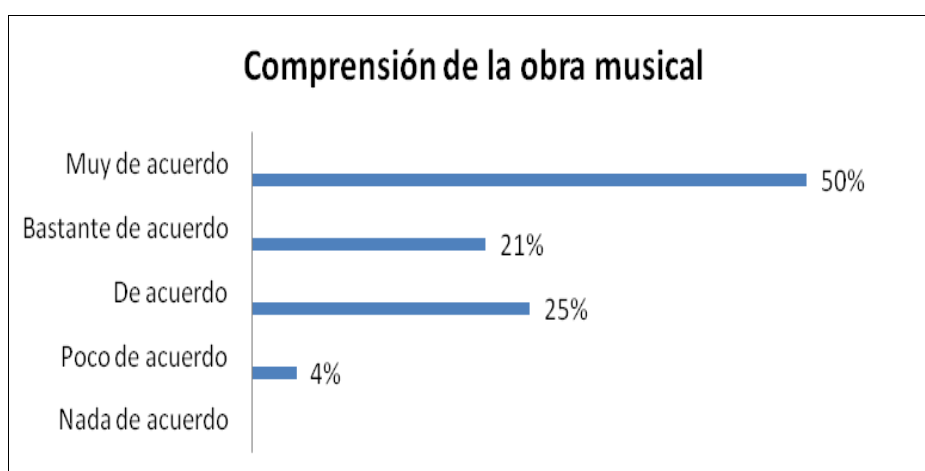


Fig. 56. Comprensión de la obra musical (julio 2013) (Elaboración propia).

También consideran de gran importancia la pronunciación y correcta acentuación del texto (Resultados pregunta nº. 19: de acuerdo= 12%; bastante de acuerdo= 25%; muy de acuerdo= 63%).

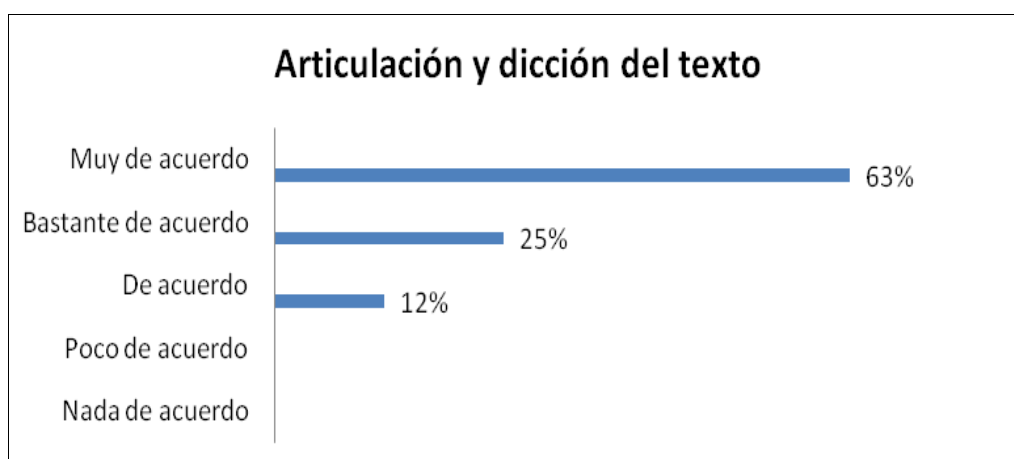


Fig. 57. Articulación y dicción del texto (julio 2013) (Elaboración propia).

De estos aspectos, de la comprensión e interiorización de la obra musical y de su texto, depende en buena manera la interpretación adecuada de la obra musical y la comprensión del público.

- El control de la audición.

Otro pilar sobre el que ha descansado el trabajo coral de estos dos últimos años radica en el desarrollo de la audición. La reflexión sobre la propia voz y su sonoridad da paso a la escucha de los compañeros de cuerda y posteriormente de las otras, que implica el canto cuidadoso, de afinación e intensidad adecuada, que permite estar pendiente del discurso musical y apreciar la obra, su desarrollo y textura. Todos los componentes han desarrollado su discriminación y son capaces de cantar escuchando a las otras cuerdas (Resultados pregunta n°. 18: de acuerdo= 17%; bastante de acuerdo= 50%; muy de acuerdo= 33%).

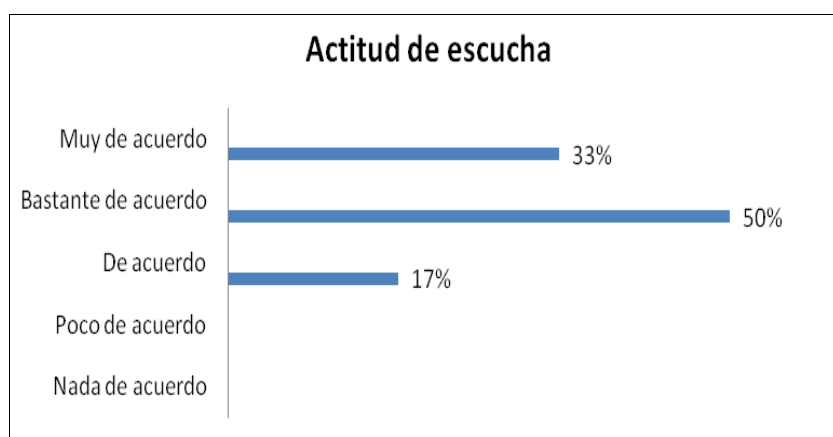


Fig. 58. Actitud de escucha musical (julio 2013) (Elaboración propia).

Podemos comprobar por los resultados obtenidos, que los cantores han adoptado una actitud de escucha reflexiva, tomando conciencia de la importancia que tiene para la interpretación vocal.

- Procesos de aprendizaje de las obras musicales: responsabilidad, desinhibición e independencia.

El modelo de ensayo supuso el fortalecimiento de la responsabilidad de los cantores, pues se pidió que realizaran el estudio individual de las obras en su domicilio y para facilitar el aprendizaje, se les entregó material de audio con las melodías



grabadas. Este aumento de la responsabilidad fue totalmente corroborado por los propios componentes (Resultados pregunta n.º. 6: de acuerdo= 22%; bastante de acuerdo= 43%; muy de acuerdo= 35%).

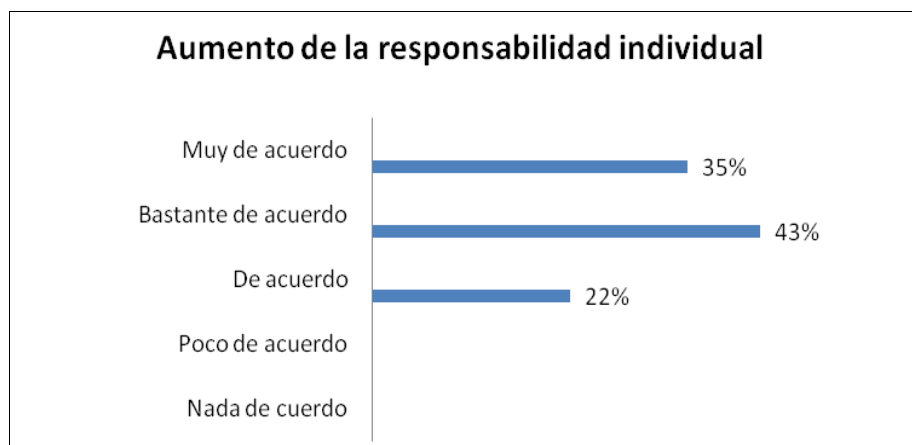


Fig. 59. Aumento de la responsabilidad individual (julio 2013) (Elaboración propia).

A pesar de ello, no estaban totalmente de acuerdo en que esta medida facilite o mejore el aprendizaje de las obras (Resultados pregunta n.º. 5: poco de acuerdo= 9%; de acuerdo= 18%; bastante de acuerdo= 50%; muy de acuerdo= 23%).

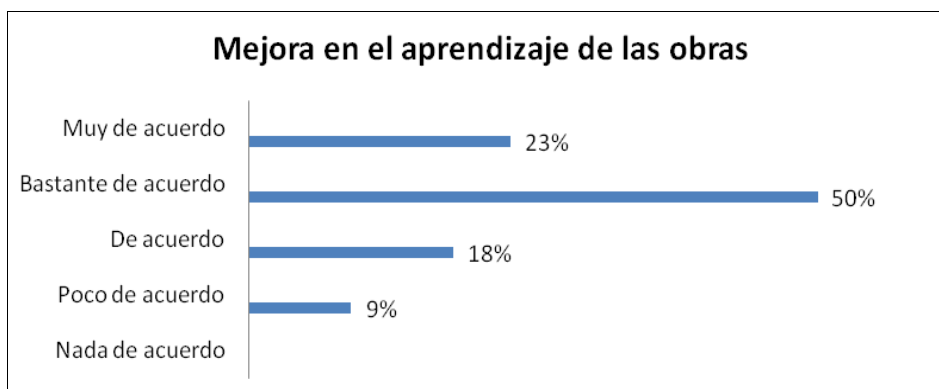


Fig. 60. Mejora en el aprendizaje de las obras (julio 2013) (Elaboración propia).

Durante los ensayos se requirió a los componentes para que cantaran sin ayuda de las partituras. Esta obligación no tuvo inicialmente una buena acogida por parte de los cantores. Aunque les resultaba fácil la memorización de las obras (Resultados pregunta n.º. 9: poco de acuerdo=12%; de acuerdo=21%; bastante de acuerdo=42%; muy de acuerdo=25%), no todos consideraban que, cantar sin las partituras, fuera beneficioso para la interpretación musical (Resultados pregunta n.º. 10: nada de

acuerdo=8%; poco de acuerdo=21%; de acuerdo=8%; bastante de acuerdo=25%; muy de acuerdo=38%).

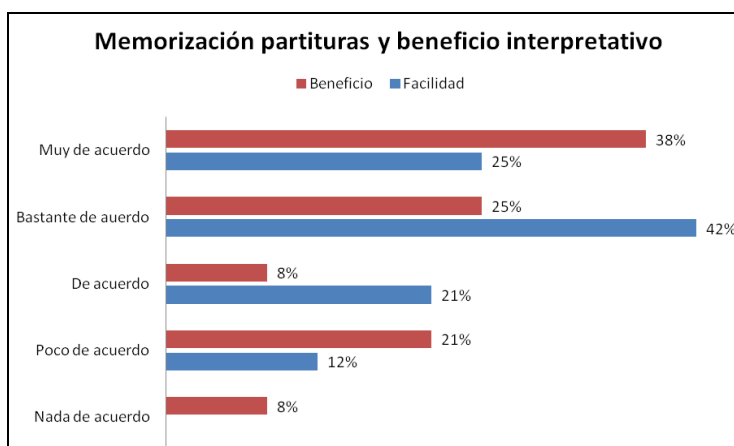


Fig. 61. Memorización partituras y beneficio interpretativo (julio 2013) (Elaboración propia).

A pesar del porcentaje importante de componentes que no estaba de acuerdo con la medida, se demostró que ésta exigencia promovía el estudio de las obras en general y puso de manifiesto la capacidad que los cantores tenían para aprender y memorizar las obras. Como aspecto positivo se observó también que lograban mayor grado de concentración y de escucha musical; se mostraron pendientes de los gestos de dirección y se evitó la ocultación de la cara detrás de la carpeta, actitud que frecuentemente pretendía encubrir el desconocimiento de la obra. En sentido contrario, también podemos decir que se percibió mayor inseguridad en la ejecución, aunque la mayoría manifestó que cantaba relajadamente y disfrutando de ello (Resultados pregunta nº. 16: poco de acuerdo= 8%; de acuerdo= 17%; bastante de acuerdo= 29%; muy de acuerdo= 46%).

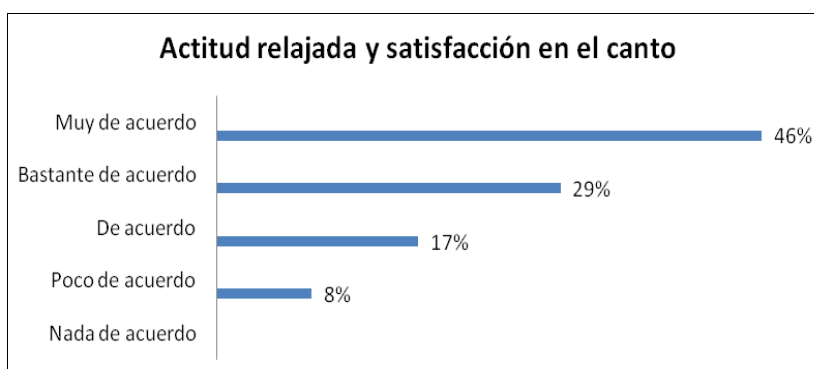


Fig. 62. Actitud relajada y satisfacción en el canto (julio 2013) (Elaboración propia).

Además del compromiso individual como base de la responsabilidad grupal, se fomentó la desinhibición de los cantores pues, con cierta frecuencia, las vocalizaciones o fragmentos musicales eran interpretados individualmente, sucediéndose unos compañeros a otros o en pequeños grupos, de tal forma que se fueron acostumbrando a cantar solos.

También aprendieron a ser independientes, pues la colocación (que hasta este periodo era fija, teniendo cada cantor su sitio en los estrados) pasó a ser flexible, dentro de la cuerda y también con respecto a las otras cuerdas. Parte de los ensayos se realiza fuera de los estrados, intercalando los cantores con el resto de compañeros, en cuartetos, desplegados por el espacio del aula o en círculo. De esta manera se afianza en el conocimiento de su propia voz, la escucha y el apoyo del resto de las voces; al tiempo que se fueron despegando de aquellos compañeros que con su canto les habían guiado durante años.

Sin embargo, esta movilidad fue acogida de manera desigual; no a todos los cantores les gustaba cantar mezclados con los miembros de otras cuerdas, concretamente al 37% de los componentes (Resultados pregunta n°. 21: nada de acuerdo= 8%; poco de acuerdo= 29%; de acuerdo= 8%; bastante de acuerdo= 34%; muy de acuerdo= 21%).

Frente a la mayoría (75%), un sector (25%) tampoco consideraban que esta colocación resultara beneficiosa para asegurar el aprendizaje de las obras (Resultados pregunta n°. 22: nada de acuerdo= 8%; poco de acuerdo= 17%; de acuerdo= 13%; bastante de acuerdo= 29%; muy de acuerdo= 33%).

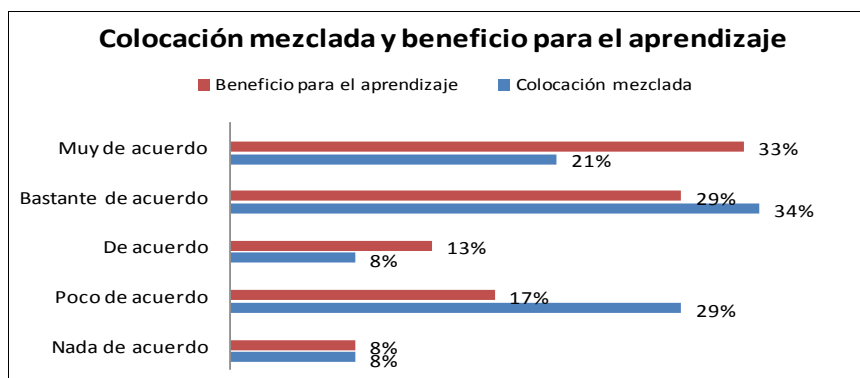


Fig. 63. Colocación mezclada de cantores y beneficio para el aprendizaje (julio 2013) (Elaboración propia).

De manera progresiva se fueron habituando a cantar solos y a familiarizarse con la idea de que cualquier componente podía ser requerido como solista de una obra musical, tanto durante los ensayos, como parte del aprendizaje y fomento de la desinhibición, como para actuar en los conciertos. Gracias a esta experiencia se fomentó la empatía con aquellos compañeros que, durante años, habían sentido la gran responsabilidad que ser solista significó para ellos. Buscaron por su cuenta la calidad en la interpretación y se vieron obligados a asistir asiduamente a las actuaciones, por encima incluso de sus circunstancias personales.

También se percibió mayor asistencia de los componentes a los ensayos (Resultados pregunta nº. 4: de acuerdo= 39%; bastante de acuerdo= 35%; muy de acuerdo= 26%).

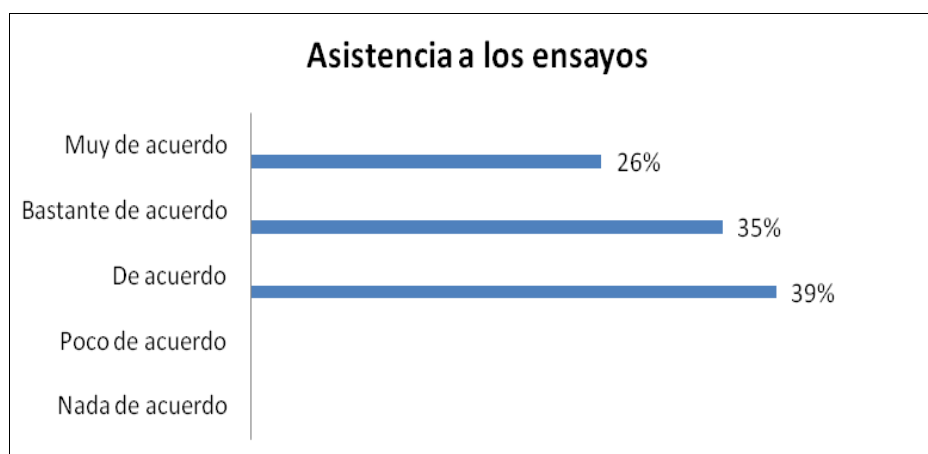


Fig. 64. Mejora en la asistencia a los ensayos (julio 2013) (Elaboración propia).

La puntualidad mejoró considerablemente ya que los ensayos comenzaban a la hora y desde el inicio se trabajaba la técnica vocal y el aprendizaje de las obras. Los componentes reconocen la mejoría en su puntualidad (Resultados pregunta nº. 2: poco de acuerdo= 4%; de acuerdo= 33%; bastante de acuerdo= 46%; muy de acuerdo= 17%), así como en el comienzo del propio ensayo (Resultados pregunta nº. 1: nada de acuerdo= 8%; poco de acuerdo= 25%; de acuerdo= 4%; bastante de acuerdo= 50%; muy de acuerdo= 13%).

En los resultados se aprecia mayor flexibilidad de los componentes con sus propios comportamientos, pues el 96% responde que la puntualidad de los cantores ha mejorado considerablemente, pero solamente el 67% considera que haya mejorado la

puntualidad del ensayo; sin embargo, durante este tiempo en muy pocas ocasiones se retrasó su comienzo puntual y en esos casos fue debido, en general, a la falta de disponibilidad del aula.

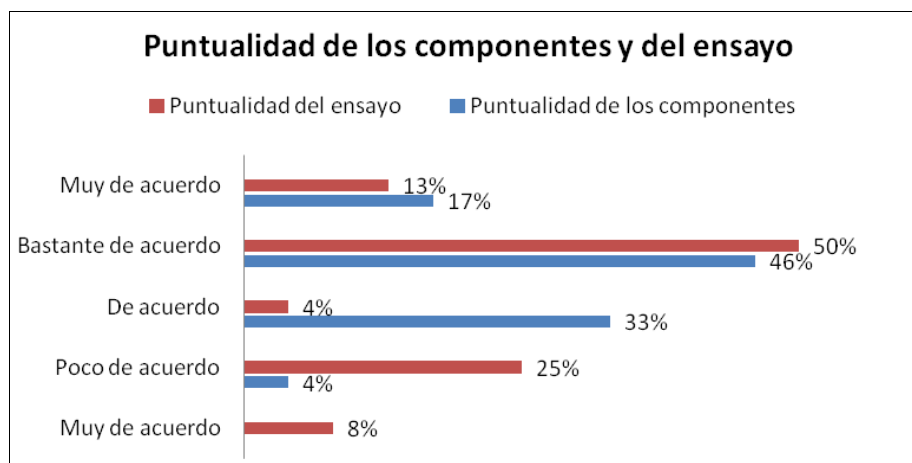


Fig. 65. Mejora en la puntualidad de los componentes y de los ensayos (julio 2013) (Elaboración propia).

Los comentarios que hacían los componentes entre obra y obra desaparecieron prácticamente, ya que el ensayo se aborda desde una perspectiva docente (directora-cantores, ejemplo-imitación) que si bien contribuyó a un mayor aprovechamiento del tiempo, disminuyó en parte la posibilidad de comunicación entre los compañeros. Los propios cantores así lo reconocen, manifestando que la mayoría muestra más atención a las indicaciones de la dirección y que lo hacen en silencio (Resultados pregunta n°. 3: poco de acuerdo= 4%; de acuerdo= 8%; bastante de acuerdo= 46%; muy de acuerdo= 42%).

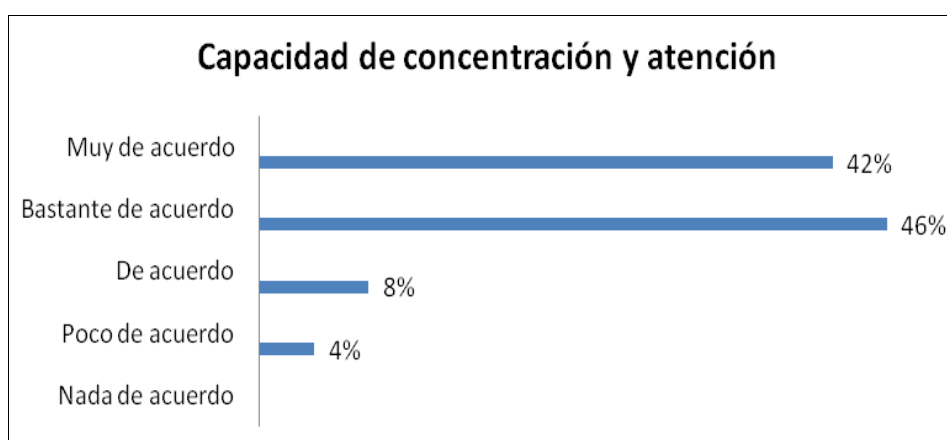


Fig. 66. Desarrollo de la capacidad de concentración y atención (julio 2013) (Elaboración propia).

En general, la formación recibida en la agrupación mejoró la capacidad de escucha de los cantores y su comprensión de la estructura y textura de las obras interpretadas. Se trabajó la impostación de los componentes y la unificación de la emisión vocal. Sin embargo, al final de este periodo, la incorporación a los conciertos de nuevos componentes y de cantores que, por razones laborales, de salud o personales no habían asistido a la totalidad o a gran parte de los ensayos, significó una contradicción con el trabajo realizado por el resto de los cantores para lograr el empaste de las voces y la memorización de las obras.

## **2.4. El repertorio musical.**

Como siempre, la selección del repertorio musical se desenvuelve dentro del campo de acción que dejan los compromisos adquiridos. Los primeros programas se acomodaron al repertorio conocido por la mayoría de componentes y al grado de dificultad adecuado al ajustado tiempo de ensayo: obras del Renacimiento; canciones amorosas y populares de Ángel Barja, y villancicos tradicionales y populares. La mayor dificultad surgió en la interpretación musical, ya que la directora marcaba una agógica y una dinámica diferente a la que durante años habían realizado (incluso de la época del compositor) y a la que tendían por inercia.

Durante el primer curso, únicamente se incorporaron al repertorio cinco obras nuevas, de sencilla ejecución, que sirvieron de base para el trabajo vocal (además de la lectura de algunas obras específicas para conciertos, como el de Conmemoración de la Constitución de 1812, o el II Centenario de la Diputación de León). Se trataba de cinco canciones populares de compositores leoneses que se había programado para estas celebraciones y que al no llegar a realizarse, se incorporaron a otros conciertos. Los miembros del coro manifestaron su conformidad, con este repertorio aunque no fuera de su agrado (Resultados pregunta nº. 11: poco de acuerdo= 8%; de acuerdo= 29%; bastante de acuerdo= 42%; muy de acuerdo= 25%), aunque mostraron su deseo de que durante el siguiente curso se ampliara con la incorporación de nuevas obras (Resultados pregunta nº. 12: de acuerdo= 22%; bastante de acuerdo= 17%; muy de acuerdo= 61%).

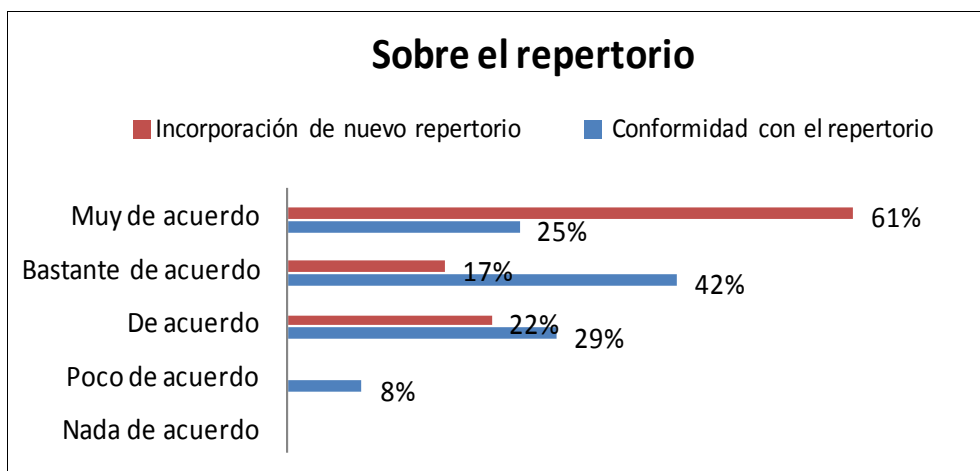


Fig. 67. Conformidad con el repertorio y expectativas de incorporación de nuevo repertorio (julio 2013) (Elaboración propia).

Consciente de las preferencias de la agrupación, la directora incorporó durante el segundo curso, cinco obras religiosas de diferentes autores y épocas que resultaron del gusto de los cantores y por ello fueron aprendidas con empeño. Se incluyeron en el programa del concierto de Semana Santa y posteriormente en el Memorial Ángel Barja, emparejándolas a modo de contraste con obras del compositor, del que también se estrenaron tres obras pertenecientes a su primera época compositiva.

## 2.5. Los conciertos.

El número total de las actuaciones durante el primer curso fue de 11 conciertos (9 de ellos patrocinados por la Diputación Provincial de León y dos encuentros corales), número sensiblemente inferior al ofrecido en épocas anteriores, que oscilaba entre veinte y veinticinco actuaciones por curso. Esta disminución responde a diversas causas: por una parte, el incremento de grupos musicales de la provincia, vocales e instrumentales de diversos estilos a los que se también se promociona; la disminución en la subvención otorgada por la Diputación Provincial y la situación de transición sobrellevada por la agrupación, que necesitaba un periodo de adaptación y de formación vocal. Por otra parte, la escasa exposición al público durante este tiempo, así como la falta de publicidad y proyección de las actuaciones que la agrupación tuvo en la capital, sin duda generó dudas por el cambio de dirección, en torno a su continuidad.

Durante el siguiente curso se amplió la cantidad de conciertos ofrecidos a 20, de los que 18 se debieron al patrocinio de la Diputación Provincial de León, circunstancia a la que contribuyó la coincidencia de los Memoriales XXV y XXVI de Ángel Barja, durante el mismo curso, pero en diferentes años<sup>122</sup>. Aparte de los conciertos solicitados por esta Institución, se acudió a un encuentro coral en la provincia y la propia agrupación programó el concierto de Semana Santa en la ciudad.

En cuanto al lugar de las actuaciones, tanto la agrupación como la propia Diputación Provincial se han esmerado en sus gestiones para que, en la medida de lo posible, se ofrecieran en los escenarios más favorables para la interpretación musical, procurando tener acceso a las iglesias parroquiales de las diferentes localidades. Los traslados se realizan con antelación suficiente para conocer el espacio y la sonoridad del lugar, incluso realizando un breve ensayo. De esta manera se comprueban las condiciones acústicas y la propia colocación del coro, que durante la actuación varía de posición, preparando los desplazamientos necesarios para ello.

Como vemos, la posición del coro en el escenario se ha modificado con respecto al tradicional bloque de filas de épocas anteriores, haciéndose más flexible y variada, incluso dentro de la misma actuación:

“A mí me gustan dos colocaciones: la primera, que el coro se pueda escuchar entre ellos mucho y que el coro tenga como un medio círculo que se cierra con el director porque la atención está como más centrada y creo que la escucha es mejor. Y después me gusta la colocación en la que cada cantor es independiente y que el cuerpo pueda vibrar y que hace que el coro suene el doble” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 146).

En general, la Capilla suele adoptar el semicírculo como posición básica, aunque lo combina con otras: ha rodeado al público circularmente o desplazado a los solistas, cuarteto o pequeño coro al fondo del espacio. Esta actual y sobria movilidad del coro se aleja de la rígida colocación que ostentan otros coros leoneses de adultos (con excepción del coro Ángel Barja y del Coro CantArte); modifica la sonoridad del coro y la percepción de música, da viveza a la actuación y capta la atención del público a quien, en definitiva, va dirigida la interpretación.

---

<sup>122</sup> En este punto estamos tomando en cuenta los conciertos realizado por cursos lectivos, aunque el convenio establecido con la Diputación Provincial de León contempla el cómputo por años naturales.



Los cantores consideran que los conciertos realizados durante el curso 2012/2013 han sido satisfactorios y opinan que la agrupación ha sonado bien (Resultados pregunta n.º. 25: de acuerdo= 13%; bastante de acuerdo= 58%; muy de acuerdo= 29%).

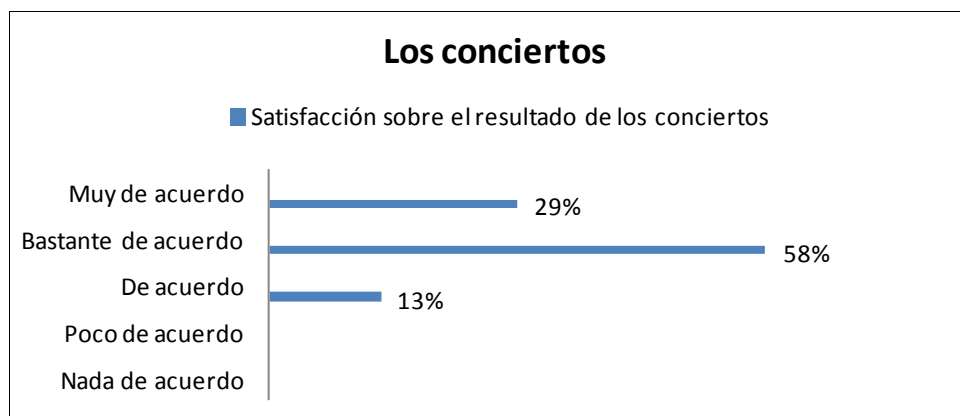


Fig. 68. Sobre los conciertos (julio 2013) (Elaboración propia).

## SÍNTESIS.

Durante los años 2008 a 2012, la Capilla Clásica ha mantenido su actividad musical en el panorama cultural leonés. Su vinculación con el Instituto Leonés de Cultura orienta en gran medida la programación anual de conciertos y repertorio. En cuanto a la organización y formación musical, el coro ha continuado con el mismo paradigma establecido desde su fundación, aunque con el transcurso del tiempo ha perdido su efectividad.

En cuanto a la composición, una parte importante del coro está constituida por miembros que han permanecido fieles a la agrupación durante décadas. Muy implicados con el coro que ha significado una parte importante en su vida, conservan la manera de cantar que aprendieron en épocas anteriores; asisten con regularidad a ensayos y conciertos y por este motivo constituyen los pilares básicos de la agrupación. Están interesados en la ampliación del repertorio, preferentemente clásico y la formación vocal de los cantores. Muestran una actitud responsable frente a la actividad y al grupo, y un afán de superación que les hace ser más exigentes con ellos mismos y con los demás aspectos de la actividad coral.

Sin embargo, para otros componentes menos comprometidos se trata de una actividad más orientada al entretenimiento y al establecimiento de relaciones personales que a la obtención de una formación musical. Consideran como objetivo principal de la actividad la asistencia a la misma y la obtención de los beneficios que están centrados en el entretenimiento y la compañía. Por consiguiente, el esfuerzo que realizan en este sentido es menor, conformándose con seguir al grupo sin ser realmente efectivos ni autónomos.

En general, la edad media de los cantores ha aumentado, ya que se producen escasas incorporaciones de jóvenes cantores.

Su veterano director mantiene el tradicional modelo de ensayo por cuerdas separadas y ensayo conjunto. Es consciente de tener en sus manos un grupo de cantores aficionado, por lo que no considera adecuado establecer una organización de la actividad coral basada en la disciplina y control de la asistencia o del aprendizaje de las obras. La situación de desigualdad en el nivel de una parte de los cantores despierta el rechazo de los componentes que la consideran injusta y ven en esta actitud de comprensión hacia los miembros menos comprometidos, el refuerzo de una conducta negativa que va en detrimento de la calidad del grupo. En este sentido, además, destaca la necesidad que los cantores tienen de recibir formación en técnica vocal, sobre todo para aquellos componentes que se incorporaron en la última etapa y que carecen de ella.

Aunque el coro se ha sostenido musicalmente, lo ha hecho continuando con un modelo de formación coral tradicional, que se situó al margen de la evolución natural que conlleva la práctica de la técnica vocal en el ámbito coral, por lo que lejos de progresar, ha sufrido un estancamiento en este aspecto, acortando la distancia cualitativa con otros coros leoneses. Sin embargo, los cantores mantuvieron su motivación e ilusión liderando proyectos musicales independientes.

Durante el periodo 2012-2014, que constituyó el inicio de una quinta etapa, se ha perfilado como un tiempo de transición y de transformación. La llegada de una nueva dirección marca una situación siempre delicada y llena de incertidumbre para sus participantes y su posición en el panorama coral leonés. Este momento implica

inevitablemente una fase de acomodación recíproca, tanto a la personalidad de la nueva directora como a la del grupo de cantores. La mutua adaptación debe abordar positivamente los aspectos puramente musicales y también las relaciones personales y sociales que se derivan del trabajo en equipo.

La transformación de la agrupación se produce por la intervención de varios factores. La renovación de los componentes se ha producido a causa de la incorporación de nuevos cantores, con una franja de edad más joven que da una perspectiva futura esperanzadora y por el cese de antiguos componentes, que ha significado la merma del núcleo con mayor experiencia coral y conocimiento del repertorio musical.

Por otra parte, la implementación de una nueva metodología coral, ha implicado el estudio y aplicación de la técnica vocal e interpretativa, así como la modificación del proceso de enseñanza-aprendizaje musical de los componentes, basándose en un aprendizaje más responsable y autónomo, cuyos resultados se verán en un futuro. La directora se siente satisfecha tanto a nivel musical como personal, ya que considera esencial el cuidado de las relaciones personales que determinan la convivencia y el trabajo realizado en equipo:

“Yo estoy contenta. Soy consciente de que queda mucho trabajo tanto de transición como de cambio y los cambios nunca pueden ser de hoy para mañana, tienen que ser graduales, poco a poco y entre todos. Yo sé que a mí me toca ir convenciendo a todo el coro y la primera que tiene que preocuparse por cada miembro del coro soy yo. Vocalmente y humanamente, la primera que tiene que estar... soy yo, para (...) generar energía positiva al coro” (Elena Fernández Delgado, julio 2013, párrafo 167).



---

**CONCLUSIONES.**



## **CONCLUSIONES.**

La presente tesis contribuye a profundizar en el conocimiento del fenómeno coral y a valorar el importante papel que desempeñan las agrupaciones corales en el desarrollo cultural de la sociedad. Hemos abordado esta tarea desde una metodología mixta y flexible, que ha evolucionado para adaptarse a las inquietudes e interrogantes que surgieron en el transcurso de la investigación. Como resultado al esfuerzo realizado, hemos obtenido un estudio tridimensional que abarca toda la anchura de una extensión territorial, en segundo lugar se realiza en todos los niveles en los que se produce y que, además, se prolonga a lo largo de un periodo de tiempo. Este compendio aporta novedad a las investigaciones que sobre este tema se han realizado, no sólo porque no existen estudios de estas características sobre las agrupaciones corales de la provincia de León, ni de otras provincias pertenecientes a la Comunidad de Castilla y León, sino porque tampoco tenemos conocimiento de que se haya realizado un estudio de estas características en otra parte del territorio nacional.

Por otro lado consideramos que esta tesis aporta un aspecto de gran significación que no se había acometido con anterioridad: el estudio del proceso educativo musical que realizan las agrupaciones corales dentro del ámbito de la educación no formal. En este sentido, los coros hacen posible que todos los aficionados puedan acceder a la experiencia musical y adquirir conocimientos específicos para ello.

Además, con sus actuaciones contribuyen a la difusión de la música y al desarrollo cultural de la sociedad.

Para finalizar, reuniremos los resultados obtenidos y analizados en esta multifacética tesis, que recoge de diversas fuentes los datos objetivos sobre la trayectoria de las agrupaciones corales (constitución, objetivos, contextualización, etc.), así como las opiniones que los participantes (directores, cantores, representantes, instituciones, etc.) se han formado de la actividad coral, aportación a la misma y compensación recibida, contribuyendo a realizar una evaluación sobre este proceso educativo.

A continuación, vamos a presentar en este capítulo las conclusiones de nuestra investigación, que giran en torno a tres ejes principales: en primer lugar, el estudio de las Agrupaciones Corales en el marco de la provincia de León, en segundo lugar, la propia actividad coral y en último lugar, el proceso educativo musical.

## **1. APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN EN GENERAL.**

1. La primera aportación que realiza esta tesis es el conocimiento del panorama coral actual en un marco geográfico no explorado con anterioridad, ya que por primera vez se recoge la trayectoria de los coros leoneses durante el periodo de las últimas décadas. Se ha tomado la provincia de León no sólo porque representa una unidad geográfica, económica, cultural e histórica, sino porque su amplitud aporta también una variedad dentro de ella, así como novedad e interés al estudio.
2. En segundo lugar, se trata de un estudio integral, realizado en todos los niveles de su manifestación (coros de niños, coros de adolescentes, coros adultos y coros de personas mayores). Esta amplia perspectiva nos permite conocer esta actividad cultural y educativa, percibiéndola en conjunto, lo que favorece el análisis de la situación, características y objetivos propuestos en cada una de las categorías, así como su desarrollo y la relación que se establece entre estos diferentes niveles.



3. Se aprecia una realidad compleja y cambiante, en la que los aspectos musicales están íntimamente relacionados con los humanos y sociales de la actividad, estimando la contribución que esta investigación hace desde el punto de vista de los participantes, como principales protagonistas de la práctica coral y de nuestro estudio sobre la formación musical.
4. Mediante la metodología del estudio de caso, nos sumergimos plenamente en el interior de una agrupación. Esta experiencia nos proporciona la posibilidad de observar la evolución que se produce a lo largo de un periodo de tiempo y, gracias a las vivencias sociales, personales, educativas y musicales, comprender esta expresión musical. A pesar de que se trata de un caso particular, se contempla una situación que reúne elementos y circunstancias presentes en otros grupos y que se producen en contextos similares. Por este motivo, consideramos que la investigación no tiene un alcance puramente local, sino que contempla una esencia, una realidad que trasciende los límites geográficos, en la que gran parte de las agrupaciones corales españolas, no profesionales, se verán reflejadas.
5. Reflexionamos sobre aquellos aspectos positivos de la actividad que deben reforzarse y aquellos otros que consideramos oportuna su revisión y modificación, a fin de obtener una práctica más favorable y satisfactoria.
6. Valoramos el proceso educativo musical que se realiza en las agrupaciones corales como una vía para la formación vocal y musical de aquellas personas que desean participar en la experiencia coral, adquiriendo o completando sus conocimientos musicales. Son coros aficionados porque sus componentes no viven profesionalmente de esta actividad y por tanto invertir en su formación específica ni pueden dedicar el tiempo como si lo fuera. Es evidente que ni el público, ni los reputados compositores actuales, ni las instituciones fomentan la proyección de la música coral profesional por lo que los músicos buscan otras vías de profesionalización (Fernández, 2014). Sin embargo, una parte de ellos alcanza un grado de calidad muy alto en comparación con los medios empleados para ello, de lo que se deduce que la implicación de estos profesionales en la actividad coral, sin duda aumentarían las posibilidades en la elección y aprendizaje del repertorio y

elevaría la calidad interpretativa, despertando mayor interés del público y creando en la sociedad nuevas expectativas en torno a esta manifestación artística.

## **2. APORTACIONES SOBRE LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.**

En este apartado incluiremos las aportaciones que la presente tesis realiza sobre las agrupaciones corales, diferenciando cuatro niveles que distintos según la edad de sus componentes, como se recoge en el estudio empírico, ya que esta circunstancia determina, en gran parte, otros aspectos fundamentales de su actividad:

- **Aportaciones sobre las agrupaciones corales de adultos.**

1. La primera conclusión que exponemos parte de una evidencia: la importante presencia de las agrupaciones corales en todo el territorio leonés. Si bien el número total de coros adultos (una treintena aproximadamente) no es comparable a la cantidad (muy superior) de coros que hallamos en otros territorios españoles, esta concurrencia resulta muy significativa cuando tomamos en consideración factores como: las duras condiciones geográficas y climatológicas de la provincia; la grave situación económica que atraviesan sectores básicos para su economía como la agricultura, ganadería y minería unida a la escasa inversión industrial; la gran despoblación que sufre, fundamentalmente en los municipios de la amplia zona rural; la fuerte emigración juvenil y el progresivo envejecimiento de sus habitantes. A pesar de estas circunstancias, la mayoría de las localidades leonesas de cierta entidad tienen una agrupación coral al menos y hace posible que una gran mayoría de los leoneses tengan la posibilidad de acceder a la actividad en sus localidades o con un pequeño desplazamiento. También se observa una considerable diferencia entre las comarcas, apreciándose a simple vista, la mayor concentración de coros en las zonas donde converge la actividad económica, social y cultural de la provincia.
2. El nacimiento de los coros no está vinculado a la acción directa de una política o sistema educativo, sino que puede considerarse como la consecuencia de una

inquietud musical personal; una idea que encuentra una respuesta favorable en un colectivo determinado, que la ampara y permite su desarrollo. Durante décadas anteriores, gran parte de los coros leoneses tuvieron su origen en el ámbito religioso, iglesias o parroquias que les acogían y cuya actividad fomentaban para el culto litúrgico. Parte de los directores recibieron sus conocimientos musicales en este entorno, perteneciendo ellos mismos a órdenes religiosas. Sin embargo, la actividad coral se ha distanciado de la esfera religiosa que ha visto reducida su influencia; en la actualidad nacen coros y se mantienen, principalmente, en aquellas localidades donde existe un núcleo de formación general obligatoria (Centro de Enseñanza Primaria o Secundaria) o musical (Escuela, Aula de Música o Conservatorio), gracias a la acción del profesorado de música que se implica personal y profesionalmente, creando o impulsando la actividad coral, por encima de la vinculación que la agrupación coral pudiera tener con la institución educativa. También se ejerce la promoción de la actividad coral desde el ámbito social, representado principalmente por las administraciones locales, las sociedades recreativas y las empresas privadas, éstas en menor medida.

3. Las agrupaciones corales leonesas muestran una gran semejanza en aspectos fundamentales, que parten de su constitución como asociaciones culturales sin ánimo de lucro, estando sometidas a la normativa legal vigente. De ésta naturaleza jurídica se derivan los derechos y obligaciones de sus componentes, que fueron aceptados voluntariamente desde la fecha de su incorporación, así como las relaciones con las Instituciones Públicas y con otras entidades de diversa índole. La concreción de esta norma general, mediante los estatutos que cada agrupación elabora y aprueba, debe establecer las líneas generales de la actividad (denominación, domicilio, finalidad, disolución, etc.), organización, órganos de representación, función, así como prever y dar indicaciones para afrontar de forma general, diversas situaciones y conflictos que puedan surgir. Sin embargo, en estas asociaciones, tanto la elaboración como la aplicación de esta normativa queda en un segundo plano, como un mero requisito formal. En algunos estatutos se ha observado la existencia de importantes lagunas, como por ejemplo, no mencionar al director coral, su vinculación con el coro o sus funciones y responsabilidades. Esta

situación, que normalmente se resuelve de forma natural, en base a la buena voluntad, puede suscitar dudas, indecisiones o solapamiento de funciones con otros órganos de representación.

4. En cuanto a la gestión económica, el público está acostumbrado a estas agrupaciones sin ánimo de lucro, la familiaridad de los cantores y a la gratuidad de sus conciertos, por lo que financiación para su mantenimiento proviene en general de la propia contribución y de la aportación de las Instituciones Municipales y la Diputación Provincial de León principalmente. El apoyo de estas instituciones se lleva a cabo mediante la suscripción de convenios de colaboración, la concesión de subvenciones o la organización de conciertos remunerados y ciclos musicales. La ayuda de las entidades públicas y privadas como los centros educativos o religiosos adoptan otras formas, también cuantificables, como el uso de instalaciones y suministros básicos. De esta manera promocionan las agrupaciones corales y protegen el patrimonio musical y cultural de la provincia. Sin embargo, el número de agrupaciones corales, como el de otras formaciones musicales, ha aumentado progresivamente durante estos años mientras que los presupuestos económicos destinados a la gestión cultural no se ha incrementado en la misma proporción, sino que permanecen igual en el mejor de los casos y en general han disminuido, lo que implica un descenso en el reparto de la ayuda económica recibida.
5. La situación de precariedad, la inseguridad que se deriva de ello y los menguados presupuestos económicos que poseen, son circunstancias que limitan gravemente las posibilidades que tienen las agrupaciones corales de hacer algo más que subsistir, como afirmaba Erauskin (1983). Estos escasos recursos se emplean en los gastos más necesarios como el que representa la retribución económica del director, debiendo renunciar a profundizar en la formación de sus componentes y en la programación de proyectos musicales de interés, que resulten atractivos y motiven por igual a cantores y público leonés. A falta de un estímulo adecuado, la actividad coral puede convertirse en algo rutinario para los coros y sus participantes, que acomodan su repertorio y exigencia musical, limitándose a cumplir con los compromisos adquiridos.

6. En la provincia de León conviven coros de antigüedad y tradición, con otros grupos que surgen paulatinamente en torno a los ámbitos tradicionales: religioso, educativo y social y vinculados en mayor o menor medida con estas instituciones. Las décadas de los ochenta y noventa han constituido el periodo de mayor fertilidad en el nacimiento de las agrupaciones corales, expansión que se ha visto frenada durante el presente siglo. Apenas nacen nuevos coros y los que surgen lo hacen a causa del movimiento y reagrupación de los cantores. Esto implica el fraccionamiento de algunos coros tradicionales, que ven disminuir drásticamente el número de sus componentes, situación que en ocasiones dificulta su actividad o pone en peligro su propia existencia. Coros y cantores parecen haber alcanzado una proporción estable en su conjunto que, aunque no podamos afirmar que sea la óptima ni equilibrada, da cabida a una diversidad de participantes e intereses y les ofrece la posibilidad de alcanzar objetivos y proyectos musicales.
7. Aunque el fin principal de las agrupaciones corales es la interpretación musical mediante el canto colectivo, son coros aficionados que establecen una relación de equilibrio entre el trabajo musical por un lado y el personal o social por otro; ambos aspectos son elementos igualmente importantes en su actividad, fuente de motivación y de satisfacción para sus componentes. Sin embargo, los objetivos específicos, algunos no enunciados expresamente, establecen diferencias entre los coros e inclinan el peso de la balanza hacia el aspecto que prima las relaciones sociales, viajes o actividades de entretenimiento sobre el puramente musical, que incide sobre el repertorio y su interpretación. Estos diferentes planteamientos influyen decisivamente en las aspiraciones de los grupos, metas, proyectos y repercutirá en su organización, desarrollo de la actividad y resultados obtenidos.
8. Los coros forman y desarrollan valores personales y sociales presentes en su esencia, colaborando en la enseñanza de un estilo de vida que se basa en la igualdad, el respeto, la generosidad, la solidaridad y la responsabilidad de los individuos frente al colectivo. Reúnen un valor intelectual, cultural y de formación musical a los que se añade el valor afectivo, social, inclusivo y terapéutico que vemos claramente ejemplificado en un coro leonés excepcional y único hasta la

fecha: el Coro ALLE, en el que sus componentes, personas que carecen de la voz normal, han encontrado un camino de expresión, esperanza y superación de la enfermedad.

9. En las agrupaciones corales se practica una formación musical permanente: existe una amplia oferta de coros que permite la participación de los interesados a cualquier edad; circunstancia que implica una gran variedad de objetivos musicales y sociales adecuados a distintos niveles educativos. Sin embargo, la investigación ha demostrado que los coros leoneses están integrados mayoritariamente por personas que tiene más de cincuenta años de edad, con una presencia femenina de dos tercios del total. El envejecimiento de los cantores y la falta de renovación de sus voces por otras más jóvenes, es considerado como uno de los problemas más graves que afecta a los coros leoneses, al igual que en otros lugares del territorio nacional.
  
10. Se caracterizan también por la voluntariedad en el acceso de los participantes a la actividad y por la flexibilidad en el planteamiento inicial, repertorio musical y metodología utilizada. Se puede decir que constituyen la principal forma de participar en la experiencia musical y, prácticamente, la única oportunidad para aquellos participantes que carecen de conocimientos musicales y que constituyen el grueso de la población coral leonesa. Estas características de la educación no formal presentes en las agrupaciones corales son a veces confundidas, a nivel práctico, con la inexigibilidad del trabajo personal que acomoda la interpretación musical en el plano inferior de mero entretenimiento y genera una actitud de autocomplacencia entre los participantes.

- **Aportaciones sobre los coros infantiles.**

1. El canto coral, además de la formación vocal y musical que implica, incide directamente en la formación integral de la personalidad del niño, modela el gusto estético, genera autoconfianza y desarrolla sus habilidades sociales. En la ciudad de León existe un gran interés en la formación coral de los niños que se imparte de forma general gracias a la puesta en práctica de un proyecto pedagógico. Esta

propuesta, las Aulas Corales Infantiles, nació durante el curso 1981/1982 de la Schola Cantorum “Catedral de León” y se ha desarrollado durante estas tres décadas, ofreciendo la posibilidad de participar a la práctica totalidad de los centros educativos de la ciudad de León, para que todos los niños en la etapa de Educación Primaria puedan recibir formación en técnica vocal y experiencia coral. La mayoría de los directores de los coros infantiles recibieron su formación en la Schola Cantorum, participaron en las aulas corales y alguno de ellos dirige también coros adultos.

2. La singularidad de este programa, a diferencia de otras experiencias similares (Ibarretxe, 2007; Arriaga, 2007; Cuevas, 2009, etc.), radica en primer lugar, en su estructura, ya que están promovidos y organizados por el Ayuntamiento de León, que proporciona los directores corales y los gestiona, desde 1993, a través de la Escuela Municipal de Música, con la colaboración de los centros educativos en cuyas instalaciones se realiza en forma de actividad extraescolar. En segundo lugar, es significativo el progresivo aumento de los coros infantiles, que ascienden en la ciudad a veinticuatro aulas y tres coros infantiles. En tercer lugar, las Aulas Corales están coordinadas entre sí y actúan juntas al menos una vez al año, programando cada coro independientemente sus propios conciertos y actuaciones.
3. Por último, el objetivo de este proyecto es la formación musical e integral de los niños a través de la experiencia coral y aunque no se pretende formar, como objetivo principal, una cantera de voces que revierta en los coros adultos, existe un lógico interés en sembrar la afición por el canto coral entre la población infantil, invirtiendo en su formación con la esperanza de construir un futuro coral de calidad.
4. Las aulas corales gozan de una larga trayectoria y de gran arraigo en los centros educativos y en la sociedad leonesa, lo que facilita la captación de voces. El ambiente familiar, el carisma del director coral y el impulso del Centro Educativo son factores que influyen positivamente en la incorporación de los niños a la actividad, a pesar de la fuerte competencia que significa la numerosa oferta de otras actividades extraescolares. De la selección de las mejores voces de las aulas corales

se nutre el Coro Municipal “Ciudad de León” que profundiza en su formación con la interpretación de un cuidado y selecto repertorio musical.

5. Aunque los niños toman voluntariamente la decisión de incorporarse al coro, los valores sociales y educativos transmitidos pesan a su favor a la hora de elegir esta actividad extraescolar, tanto para los padres como para los educadores. Los niños cantores presentan una amplia mayoría femenina, cuya edad se sitúa entre 7 y 8 años mayoritariamente, disminuyendo su presencia proporcionalmente al aumento de su edad, resultados que confirman los de anteriores investigaciones (Cámara, 2005; Arriaga, 2007).
6. El mayor porcentaje de los niños cantores ha recibido únicamente la formación musical propia de los estudios obligatorios de Educación Primaria, frente a una pequeña parte que realiza estudios musicales específicos, por lo que su pertenencia al aula coral implica la oportunidad de ampliar estos conocimientos elementales. Esta situación se verá negativamente afectada con la entrada en vigor de la LOMCE, que significa un retroceso en la presencia de la música en la enseñanza obligatoria y una pérdida de formación musical básica beneficiosa para la actividad coral.
7. Motivados por la práctica del canto y halagados por haber sido seleccionados, los niños optan por esta actividad que consideran divertida, sobre todo si se refuerza con la participación de sus amigos o son animados por sus familiares, despertando su interés por la formación musical como una consecuencia de la actividad, más que una motivación inicial.
8. La actividad musical resulta altamente satisfactoria para los niños cantores que, además, valoran positivamente la relación entablada con el director y con sus compañeros; también les resultan muy atractivos otros aspectos de la actividad, como la actuación ante el público o los viajes realizados. Sin embargo se detectan algunas dificultades, por ejemplo, en su permanencia en el coro que disminuye con el aumento de edad. Únicamente continúa un pequeño grupo de cantores al finalizar la etapa de la educación Primaria, en los que se vislumbra una continuidad en la



actividad coral. Aunque muchos de ellos no conocen los coros adultos leoneses, en un futuro les gustaría cantar en ellos.

9. En general el repertorio interpretado por los niños es de su agrado y de una dificultad adecuada a su nivel; está integrado por obras de diversos estilos y autores, incluyendo canciones del patrimonio musical leonés y de la Comunidad, así como de otras culturas, que precisan la utilización de diversos idiomas.
10. Durante los ensayos se imparte formación vocal mediante una metodología predominantemente lúdica, que incluye juegos para el desarrollo de la postura y conciencia corporal, desarrollo de la respiración, entonación, etc. Sin embargo, el nivel musical alcanzado es desigual entre unos coros y otros; ya que el resto de factores son muy similares entre sí, consideramos que la diferencia de calidad responde fundamentalmente al nivel de formación, metodología y exigencia de sus directores.
11. La participación de los coros infantiles en conciertos, encuentros y concursos vocales favorece la cohesión del grupo de niños y permite desarrollar sus habilidades sociales, conciliando y fortaleciendo las relaciones entre los participantes, cantores y directores con el entorno familiar mediante la celebración de jornadas de convivencia.
12. Por otra parte, su actividad ha repercutido directamente en la actividad cultural leonesa, participando en sus actos conmemorativos, religiosos y sociales; han promocionado festivales y encuentros corales que han reunido un amplio número de coros leoneses y de otras provincias.
13. El proyecto pedagógico de las Aulas Corales ha tenido gran proyección tanto en la provincia leonesa como en la limítrofe Comunidad de Asturias, además de la influencia ejercida por los miles de niños cantores al alcanzar la edad adulta en otros territorios (ya que éste programa comenzó su andadura hace tres décadas). Han formado músicos, profesores de música, investigadores musicales, directores corales, etc., como destacan Suarez y Domínguez (2013).

- **Aportaciones sobre los coros adolescentes.**

1. Los coros juveniles constituyen el eslabón más frágil de la cadena coral leonesa, el ámbito de edad donde se percibe una disminución en el interés por el canto y donde se produce prácticamente una interrupción en la actividad ya que tan sólo dos grupos sirven de nexo de unión entre los veintisiete coros infantiles y los doce adultos de la ciudad de León.
2. Este descenso en la participación de los adolescentes en el canto, a pesar de que aumenta su necesidad de interacción social y la búsqueda de su identidad vocal y personal, es una situación bastante común en todo el territorio nacional. Aunque no hemos analizado las causas que originan este abandono, ni hemos contrastado con datos propios las investigaciones realizadas por investigadores como Elorriaga (2011b), es evidente la importancia de estudiar las posibilidades vocales en la adolescencia para desarrollar proyectos motivadores que capturen su atención e interés.
3. Se constata una labor de promoción dentro de los Institutos de Enseñanza Secundaria de la ciudad, a fin de fortalecer el canto coral en la adolescencia y asegurar la continuidad entre la actividad coral infantil y la adulta, proporcionando una fluida y necesaria renovación de voces. Los resultados obtenidos se valoran positivamente, ya que ha aumentado progresivamente el número de cantores adolescentes y se han consolidado ambos coros. El cuidadoso tratamiento de la voz, el repertorio adecuado y una puesta en escena atractiva, han hecho posible que el Coro Juvenil Ángel Barja, haya irrumpido con fuerza en el panorama coral leonés, de la mano del Coro Ángel Barja. Resulta previsible que este grupo aglutine a los adolescentes que deben abandonar las aulas corales y se convierta en un esperanzador modelo a seguir.

- **Aportaciones sobre los coros de personas mayores.**

1. Los coros formados en su totalidad por personas mayores también han encontrado su lugar en el mapa cultural leonés; se fomenta la actividad desde la administración local (Coros CEAS) como un espacio de encuentro personal, social y de

entretenimiento cultural, por encima de las aspiraciones musicales, estando su interpretación limitada por la pérdida progresiva de cualidades vocales y auditivas. A pesar de ello, participan en conciertos y muestras corales, resultando un ejemplo de formación permanente y de actividad vital.

### **3. APORTACIONES SOBRE LOS COMPONENTES Y LA ACTIVIDAD CORAL.**

- **Aportaciones sobre los cantores.**

1. Los coros leoneses están integrados por componentes de origen leonés y su pertenencia a una agrupación coral depende (además de las voluntades de ambas partes) de que el aspirante posea unas aptitudes musicales que le permitan acceder a la actividad coral, evaluadas previamente por el director coral, pruebas cuyo contenido y nivel es proporcional a los objetivos y situación del propio coro. Ante la escasez de candidatos, la mayoría de los directores leoneses optan por una exigencia mínima que se basa fundamentalmente, en la posibilidad de adaptación y formación del nuevo componente. El contacto inicial se establece generalmente en base a la relación personal que tienen con los componentes de un determinado coro, en su mayoría de amistad y en segundo término de familiaridad, que lógicamente inclina su elección a favor de una agrupación, por encima de otras consideraciones musicales. Una vez superada una fase inicial de acomodación, suelen permanecer en el coro durante largos periodos de tiempo; fidelidad que proporciona cierto grado de estabilidad a la agrupación.
2. La gran mayoría de los componentes no tienen capacidad de aprender por sí mismos el repertorio coral, ya que carecen de conocimientos musicales que se lo permitan, lo que corrobora la apreciación hecha por Fernández (2014) en este sentido, que muestra además, el escaso interés que existe entre los alumnos de centros de enseñanza musical y de los músicos profesionales por la interpretación coral. Sin embargo hemos podido constatar cómo la pertenencia a una agrupación coral tiene

gran proyección en la formación de los gustos musicales de sus componentes; pero esta influencia es menor a la hora de comenzar o continuar estudios musicales que, en su mayoría, no consideran esenciales para el canto coral. Los cantores estiman que su pertenencia al coro ejerce una influencia positiva sobre familiares y amigos (por encima de otras personas de su entorno), que sirve de impulso para asistir a conciertos, integrarse en un coro, ampliar sus gustos musicales y en menor medida como estímulo para realizar estudios musicales.

3. Los cantores son conscientes de la existencia de aspectos que deben mejorar dentro de la actividad coral para que revierta en su beneficio y en el de la propia agrupación. Señalan la adquisición de conocimientos de técnica vocal como su principal carencia y consideran importante que el coro les aporte la formación vocal. También son conscientes de que leer y comprender las partituras facilitaría en gran medida el aprendizaje de la música y la posibilidad de ampliar el repertorio con obras más complejas, aunque tan solo un pequeño porcentaje pone los medios para formarse. Otros aspectos que deben ser corregidos en la actividad coral, dependen directamente de los propios miembros, como la asistencia y puntualidad en los ensayos, así como el aprendizaje responsable de las obras. La capacidad de compromiso de los cantores es la piedra angular sobre la que descansa la propia existencia de los coros aficionados; la irregular o insuficiente contribución de algunos componentes resta calidad al producto musical. Sin embargo, la actitud de estos componentes, que puede estar justificada en alguna medida o en algún caso, no despierta el malestar y el desánimo en el resto de compañeros, sino el consentimiento de esta actitud por parte de los directores, donde los cantores ven el refuerzo de una conducta negativa en detrimento de la calidad del grupo y el establecimiento de unas condiciones de exigencia y trato desigual. Algunos componentes, cansados de esta situación que conlleva una sobrecarga vocal para ellos y una relación injusta, terminan por relajar su responsabilidad o incluso por abandonar el coro.
4. La renovación de voces y el rejuvenecimiento del coro, dos caras de la moneda, constituyen la gran preocupación de los coros. La incorporación de nuevas voces se

revela como una necesidad acuciante para la continuidad de buena parte de las agrupaciones que apenas pueden mantener su actividad, dado el desequilibrio sonoro que la ausencia de voces conlleva, generalmente masculinas, y la consecuente falta de motivación. Pese a ello, la renovación no debe reducirse únicamente a los cantores aunque parte de la sonoridad del coro dependa de ello. La mayoría de los coros ha continuado con el mismo tipo de organización y metodología de los ensayos durante décadas, manteniendo un modelo coral tradicional, ralentizando la evolución natural que implica la formación continuada y la práctica de la técnica vocal en el ámbito coral. Lejos de progresar estos coros sufren una situación de estancamiento con la evidente pérdida de calidad musical y de consideración en el ámbito cultural leonés. La actualización de estos aspectos de la actividad, capta el interés de nuevos cantores y además produce su rejuvenecimiento.

- **Aportaciones sobre los directores.**

- 1.- La figura del director coral ha evolucionado en el panorama coral leonés. En la segunda mitad del siglo pasado, la cantidad de músicos (mayoritariamente hombres) residentes en la provincia era menor, dado que para finalizar o completar su formación debían acudir a estudiar a otros lugares y frecuentemente al Real Conservatorio Superior de Madrid. Cuando volvían a León, si lo hacían, tenían amplios conocimientos y unas aspiraciones musicales y profesionales que difícilmente podían compaginar con la realidad social y económica de la ciudad. La creación y dirección de un coro era prácticamente la única salida musical posible y en la que se volcaban con energía como en el caso de la Capilla Clásica de León. Para ello debían superar grandes y variadas dificultades, sin remuneración económica alguna, siendo los éxitos alcanzados y el reconocimiento del público y de los cantores su única recompensa.
- 2.- Actualmente, existe un buen número de coros de diferentes niveles, cuyos directores se han formado en el ámbito coral de la ciudad. Aunque no todos, parte de ellos poseen una titulación superior o el Grado Medio de un instrumento, pero no en Dirección Coral. La generación más joven se inició en la formación coral durante la

infancia, continuando en la experiencia vocal como cantores y posteriormente con una formación específica mediante los cursos de dirección coral. Algunos coros leoneses (Capilla Clásica, la Schola Cantorum o el Coro Ángel Barja) han ejercido un papel importante en la formación práctica de estos directores. La mayoría desempeñan la profesión docente como principal actividad laboral y la complementan con la dirección coral, que económicamente no les permite una dedicación exclusiva.

- **Aportaciones sobre la actividad coral, repertorio, ensayos, actuaciones y repercusión.**

1. La actividad coral se desarrolla durante el curso lectivo, adoptando una frecuencia y duración de ensayos que se acomoda a los objetivos y programación establecida por cada coro, ya que existe una relación directa entre el tiempo dedicado a la práctica del canto y la calidad en la interpretación de las obras. La formación musical de los cantores influye en la metodología del ensayo y cada director adopta un modelo, bien encargándose directamente de la enseñanza del repertorio a los cantores o bien dejando su estudio inicial en manos de los jefes de cuerda. El aprendizaje se realiza mediante la imitación del modelo rítmico-melódico, la memorización musical y su repetición.
- 2.- La elección del repertorio se hace en función de la programación de conciertos y a las señas de identidad del propio coro, que se decanta por un estilo musical u otro. A pesar de sus preferencias, en general incluyen un amplio abanico de obras: religiosas, profanas, cultas, populares; esencialmente *a capella*, por la naturaleza de la agrupación y por ser económicamente y funcionalmente realizable. En todos los coros se aprecia una parte del repertorio que se puede incorporar con facilidad en las actuaciones de menor entidad o en conciertos que requieren una preparación diligente. Los coros muestran su personalidad musical y su diferente orientación, gracias a la interpretación, variedad y dificultad del repertorio específico. Además de las obras de periodos y autores clásicos, también incorporan música de compositores contemporáneos y de autores leoneses que han alcanzado cierta

relevancia o que tienen una vinculación especial con las agrupaciones que dirigieron, destacando la presencia destacada de la obra de Ángel Barja en todos los repertorios.

3. La actividad de las agrupaciones corales revierte directamente en la propia comunidad, donde ofrecen la mayoría de sus actuaciones y conciertos con una temática específica: Navidad, Semana Santa, etc. La participación en encuentros e intercambios corales, así como en los ciclos musicales que se organizan en la provincia supone una oportunidad para darse a conocer al público leonés y relacionarse con otros coros. En menor medida acuden a los concursos y certámenes, más frecuentes en los coros jóvenes, más competitivos y que buscan un reconocimiento en el panorama coral, que los coros adultos, más acomodados en su situación.

#### **4. APORTACIONES SOBRE LA FORMACIÓN MUSICAL QUE SE REALIZA EN LAS AGRUPACIONES CORALES LEONESAS.**

Para responder al tema principal de esta tesis, la educación musical que se realiza en las agrupaciones corales, hemos recogido una valiosa información de los participantes sobre diferentes aspectos de la actividad coral; opiniones que describen una realidad compleja dada la diversidad de coros y componentes, expuesta a lo largo de los diferentes capítulos que recogen la trayectoria y características principales de estas formaciones. Conocer la trayectoria de los coros leoneses nos ha ofrecido una visión sobre el gran trabajo que todos ellos llevan a cabo y su lucha continua, no sólo por subsistir en medio de las dificultades, sino por progresar musicalmente y alcanzar la mayor calidad interpretativa posible.

A continuación vamos a incorporar los resultados obtenidos y analizados con el propósito de conocer la influencia que estas agrupaciones ejercen en la formación musical de los leoneses, dando respuesta a los interrogantes de investigación que plantearon los siguientes *issues*:

- La pertenencia a una agrupación coral aporta a sus miembros formación específica y herramientas para el desarrollo de sus capacidades personales y cualidades musicales.
- ¿Cómo incide la orientación metodológica y la formación musical sobre la calidad sonora, relaciones y repercusión social de los coros y sus componentes?

El estudio de la Capilla Clásica de León, nos ha permitido conocer a esta agrupación desde su fundación, gracias a D. Adolfo Gutiérrez Viejo, como ejemplo de coro que, a pesar de contar únicamente con los recursos humanos de sus componentes, las voces de sus cantores y los conocimientos de su director, marcó un hito en la década de los años sesenta, divulgó la Polifonía Española de los siglos XVI y XVII y sirvió de inspiración en la cultura musical dentro y fuera de la provincia de León. El conocimiento de este coro a lo largo de las cinco etapas que hemos diferenciado hasta la actualidad (en virtud de la proyección de sus cinco directores titulares), aporta la contextualización social, cultural y personal necesaria para comprender y valorar la trayectoria de esta agrupación, así como la influencia y el papel fundamental que, junto con la acción de sus componentes, cantores y directores, ha desempeñado en la historia musical cercana y en el desarrollo de la cultura en la provincia leonesa.

Del conocimiento que el estudio de caso nos ha proporcionado, apoyado por la información recibida del conjunto de las agrupaciones corales leonesas y de sus componentes, hemos obtenido unas conclusiones sobre la formación musical y la actividad coral:

- **¿Cuáles son los factores más destacados que influyen en la trayectoria del coro?**
- ✓ Consideramos que el factor principal y de mayor trascendencia en la trayectoria de una agrupación coral es el liderazgo ejercido por sus directores, ya que sus decisiones marcan la línea musical del coro mediante la aceptación de los cantores, la elección del repertorio y la proyección del mismo a través de las actuaciones públicas. En su función de educador pone en práctica sus conocimientos musicales,



la metodología aplicada y la adecuación de los proyectos a las posibilidades del coro, pero también debe mostrarse como el promotor más entusiasta.

- ✓ Si la formación inicial del director es importante, la formación continuada lo es en mayor medida, sobre todo en cuestión de técnica vocal y coral. La experiencia nos ha demostrado que trabajar con coros aficionados, cuyos componentes no pueden leer una partitura y desconocen en su mayoría el manejo de la voz cantada, junto con las perjudiciales consecuencias de una errónea utilización, no debería ser motivo para mantener una actitud indolente o realizar un trabajo con desidia, sino todo lo contrario. Si el director valora el instrumento vocal y se esfuerza en descubrir nuevas formas de enseñar a cantar se verá recompensado con la mejora de la calidad sonora del coro y puede llegar a alcanzar un buen nivel musical.
- ✓ La falta de recursos económicos es un factor negativo importante, que impide un desarrollo óptimo de la agrupación. Esta carencia impide que la agrupación pueda proporcionar una mayor formación vocal a los cantores, que pueda desplazarse para asistir a encuentros con otras corales o aceptar compromisos que resulten gravosos para sus componentes. En el aspecto musical, la falta de fondos económicos impide que la agrupación pueda abordar el estudio de un repertorio que implique el acompañamiento de un grupo instrumental u orquestal en mayor medida, así como la edición de una discografía con suficientes garantías de calidad. Sin embargo, estas limitaciones fueron superadas durante las primeras etapas de su trayectoria –cuando su penuria económica era mayor–, al menos en parte, gracias a la capacidad musical y empuje de sus primeros directores y a la respuesta responsable y entusiasta de los cantores que consiguieron alcanzar sus metas y obtener prestigio y reconocimiento por su labor.
- ✓ El cambio de director es un suceso natural que sin embargo es percibido por los cantores con aflicción en unos casos y en otros, como la oportunidad para una evolución. Ya que todas las facetas y relaciones de la actividad se sitúan en torno a su figura, el cambio de director es el momento más delicado para las agrupaciones, porque llena de incertidumbre a sus participantes, tambalea su posición en el

panorama coral e incluso pone en duda su continuidad. Algunos cantores aprovechan la circunstancia para cerrar una etapa y abandonan el coro. Superado el momento del nombramiento, la nueva situación implica una fase de mutua adaptación, director y cantores, que se aborda desde una actitud positiva, de superación no sólo en los aspectos musicales, sino también en las relaciones personales y sociales necesarias para fortalecer el grupo.

- ✓ El acierto en la elección de un repertorio musical de calidad, atractivo para los componentes y para el público en general, fue el factor que –junto con el enorme esfuerzo realizado por alcanzar una adecuada interpretación musical– impulsó a esta agrupación y, en su día, colocó en un puesto de honor del panorama coral leonés. Desde su nacimiento, el fin de la asociación fue la difusión de la música polifónica, preferentemente del Renacimiento Español del siglo XVI, objetivo que fue ampliándose progresivamente con obras del Renacimiento italiano y de otros periodos: Barroco, Clasicismo y Romanticismo europeo, etc. Durante la segunda etapa, la música compuesta por su director, Ángel Barja se incorporó al repertorio y adquirió cada vez mayor presencia en la programación del coro, ya que –con el fallecimiento del compositor– fueron continuamente convocados para la difusión de su obra, durante la tercera y cuarta etapa.
  
- ✓ Los componentes de la CCL han conservado durante todas las etapas de la agrupación, su preferencia por la música polifónica de los siglos XVI al XIX, tanto religiosa como profana y han promovido su interpretación en la medida de lo posible. A pesar de ello, la música actual y la popular también se hicieron un hueco en esta agrupación.
  - **¿El grado de participación de los componentes y su implicación en la actividad es suficiente y adecuado a las necesidades de la agrupación?**
  
- ✓ En general existe un alto grado de participación en la actividad que como hemos visto está presidida por la afición al canto de los componentes, el entusiasmo con el que acogen los proyectos musicales y las relaciones de amistad entabladas dentro de

la agrupación. Sin embargo, al ser una actividad realizada en el tiempo de ocio, no sujeta a contrato ni remuneración y por tanto, con una exigibilidad relativa, implica que una pequeña parte de sus componentes establezca su prioridad en favor de otros aspectos, personales, familiares o sociales, en detrimento de la actividad coral.

- ✓ La actividad coral exige de sus intérpretes estar en posesión de aptitudes musicales precisas para el canto, aunque sea en un nivel inicial, pero las actitudes personales de esfuerzo, concentración y perseverancia, son igualmente importantes para el proceso educativo.

- **¿Las decisiones adoptadas por sus órganos de representación, técnica y de gestión, se toman de forma coordinada?**

- ✓ La gestión y la función de representación del coro está desempeñada por la Junta Directiva, cuyos miembros trabajan en sus respectivas funciones de forma coordinada, siempre bajo el principio de la buena voluntad. A pesar de ello se perciben claramente distintos grados en la implicación de las personas que han ostentado los cargos de representación, que se traduce directamente en la organización interna (registros, archivos, información, etc.) y externa (organización de eventos y conciertos, publicidad, etc.). Todos los proyectos y gestiones realizadas para su consecución son consultadas al director y determinadas con su consentimiento expreso.
- ✓ Las decisiones en el aspecto musical recaen principalmente en la figura del director aunque en ocasiones, como vimos en el primer modelo de formación coral de la CCL, delega el aprendizaje por cuerdas de las obras del repertorio en los jefes de cuerda. La ayuda prestada por estos colaboradores a la hora de seleccionar el repertorio tiene su influencia en la decisión del director, sin que por ello pueda considerarse como un equipo de trabajo sino meras sugerencias, ya que no existe una deliberación conjunta ni se adoptan acuerdos de forma coordinada.
- ✓ Los esfuerzos que las distintas juntas directivas han realizado –en base al sentir de los componentes– para reforzar las funciones de los jefes de cuerda, promover y

consolidar el funcionamiento coordinado de la junta técnica, han sido infructuosos debido en general, a la falta de interés de dichos cargos.

- ✓ Con la eliminación de los jefes de cuerda en el segundo modelo de formación coral al que hemos asistido en la CCL, desaparece toda posibilidad de colaborar en los aspectos musicales de la actividad, que son asumidos plenamente por la figura del director.
- ✓ La ausencia de una clara delimitación entre las funciones de la junta directiva y en particular las del director, hace que en ocasiones se solapen decisiones e incluso puedan adoptarse posturas contradictorias. A lo largo de la trayectoria de la CCL se ha observado un único punto de disensión entre ambos estamentos: la adopción de medidas disciplinarias. Algunos presidentes adoptaban una programación basada en el cumplimiento del compromiso adquirido por los componentes: asistencia y aprendizaje responsable del repertorio, que a la hora de la verdad se encontraba con la oposición del director.

- **¿Qué acciones se establecen encaminadas a fomentar la participación e implicación de sus miembros y en qué aspectos?**

- ✓ En el aspecto organizativo, la delegación de funciones y responsabilidades aligera la carga de los representantes y fomenta una mayor implicación en la agrupación de los otros miembros.
- ✓ Durante la quinta etapa de la CCL, la formación coral recibida ha inducido a los cantores a la reflexión sobre el canto que realiza y cómo lo realiza, impulsando el esfuerzo individual para el aprendizaje de las obras.
- ✓ La metodología adoptada en el ensayo evidencia este aprendizaje y su memorización. De ésta manera, el cantor presta mayor atención a las instrucciones del director, interpreta con más seguridad y el conjunto obtiene mejores resultados.
- ✓ Pero sin duda es la programación y realización de proyectos atractivos musicalmente, dentro de sus posibilidades, lo que despierta mayor interés en los

cantores y tiene mayor poder de convocatoria para el público y nuevos componentes.

- **¿El coro elabora su propio proyecto artístico y formativo?**

- ✓ La gran cantidad de compromisos de la agrupación durante la época anterior, determinó en gran medida la selección y tipo de repertorio, dificultó la ideación y preparación de proyectos propios, al tiempo que anulaba la posibilidad de dedicar una parte del tiempo a la formación vocal de sus componentes.
- ✓ El aumento de los grupos corales e instrumentales de diversos estilos en la provincia, así como el descenso de eventos celebrados por parte de las Instituciones promotoras, el ILC fundamentalmente, han concentrado las actuaciones en el Ciclo de Música para la Navidad y en su tradicional participación en el Memorial Ángel Barja. La actual directora elabora una programación musical general para el curso, atendiendo fundamentalmente a la situación y necesidades de la agrupación, la formación coral de sus componentes y también su adecuación para ser interpretado ante el público. Además de la preparación de obras de repertorio común, se está diseñando una programación especial para la celebración del cincuenta aniversario de la CCL.

- **¿La agrupación se marca unos objetivos concretos, claros y factibles?**

- ✓ En general la actividad se conduce por principios basados en el sentido común y en el conocimiento, por parte del director y la junta directiva, de la composición, cualidades y necesidades de la agrupación, por lo que sobre estos cimientos realizan la programación, teniendo en cuenta, además, otros factores que influyen en ella, como los recursos económicos que poseen, el tiempo necesario para la preparación y los compromisos de ineludible cumplimiento.
- ✓ Aunque no se enuncien expresamente, la agrupación persigue unos objetivos musicales que, en base a lo manifestado anteriormente, pretenden la formación coral de sus miembros, la progresiva mejora de la sonoridad del grupo y la interpretación

sensible de un repertorio que, en continuidad con la línea que define y caracteriza la agrupación, aporte conocimientos y nuevos retos musicales.

- **¿Se cumplen los objetivos formulados?**

- ✓ Existe un equilibrio entre los objetivos formulados y el proceso educativo que se realiza, por lo que el cumplimiento que se consolida en la actuación y ante el público se produce como una consecuencia natural. La variación en las circunstancias de diversa índole que rodean la actividad, tanto internas como externas, implica en ocasiones la adopción de medidas adecuadas, como la ampliación del tiempo de ensayo o la modificación de los días del mismo, etc.
- ✓ Aún así, en ocasiones las instituciones solicitan la actuación del coro para la celebración de una conmemoración o un evento especial para lo que, a petición del organizador, la agrupación se embarca en el aprendizaje de obras específicas que suponen una dedicación exclusiva. Cuando la institución cambia de idea o no puede llevarse a cabo por falta de presupuesto, es inevitable la sensación de pérdida de tiempo, incumplimiento involuntario de objetivos y desánimo en sus componentes.

- **¿Las acciones programadas se llevan a la práctica en las fases, tiempo y modo previstos?**

- ✓ De la adecuada programación y conclusión de las fases, en tiempo y modo correcto, así como del resultado obtenido de calidad, ha dependido el prestigio alcanzado durante su trayectoria, así como el reconocimiento de las instituciones y su actual mantenimiento. Sin embargo, el sostenimiento de la actividad y trayectoria del coro, durante un largo periodo de tiempo no ha significado el avance en su cualificación, sino acomodación y ralentización de su evolución.

- **¿Se efectúa un proceso de reflexión y evaluación sobre la actividad realizada?**

- ✓ Las agrupaciones corales deberían desarrollar un procedimiento deliberativo y formal de evaluación de la actividad que abarcara los diferentes aspectos de la

misma. Concebida como una actividad de animación sociocultural, en la que sus miembros disfrutan con el canto y los conciertos, el nivel de satisfacción alcanzado se erige como el único criterio de evaluación interno utilizado y el abandono del coro la manifestación palpable del desacuerdo. Las opiniones se expresan en forma de comentarios interpersonales o actitudes, pero no suelen manifestarse claramente ante el colectivo, por el temor de que sean interpretadas como una deslealtad a la agrupación o su director. De esta manera las opiniones, certeras o erróneas, en raras ocasiones tienen la posibilidad de ser contrastadas con otras, expuestas las razones o justificadas las decisiones adoptadas. No se analizan las metas propuestas, el procedimiento empleado o su consecución y aún menos se realiza una reflexión abierta y profunda para comprender las deficiencias que se evidencian. Este proceso analítico debe estar presidido por la confianza y el respeto entre los componentes y el sincero propósito de superación, que debe incluir a los componentes, al director, a la actividad y al proceso formativo musical.

- **¿Incide el modelo de formación en los resultados musicales obtenidos por la agrupación coral?**

- ✓ El modelo de formación incorporado por la nueva directora a la CCL ha influido notablemente en todos los aspectos de la actividad. La preparación de un nuevo repertorio, en la medida de lo posible, unifica el punto de partida de todos los componentes.
- ✓ La enseñanza de una forma de cantar basada en la preparación vocal y continuada de los componentes, ha sido el factor de mayor influencia en el cambio producido. El aspecto musical y el proceso educativo han superado al aspecto social y de entretenimiento de la entidad. Hay que tener en cuenta que desde su llegada, el coro ha sufrido la renovación de más de tres cuartas partes de sus componentes, mostrando todos ellos un gran interés y predisposición al aprendizaje.
- ✓ El comienzo de los ensayos realizado puntualmente, para iniciarse con la ejercitación de la respiración y la revisión de la postura corporal adecuada, incentiva la reciprocidad en la actitud y el comportamiento de los componentes. El trabajo continuo de unificación en la emisión vocal contribuye a la positiva educación de la

voz y una mejora en la articulación y acentuación del texto. Pero el cambio más significativo que se produce es la modificación de las conductas de los cantores, que se muestran más atentos y concentrados en la audición de su propia voz, la de sus compañeros de cuerda y la del resto del coro.

- ✓ La renovación también afecta a otros aspectos importantes, como es el aprendizaje y memorización consciente de las obras, la flexibilidad y adaptación del coro al escenario de la actuación, la disposición flexible de los componentes en el espacio fortaleciendo la seguridad en sí mismos, con la consecuente y progresiva superación de la colocación tradicional, que favorece la mutua dependencia entre ellos.
- ✓ Otra consecuencia del cambio es la progresiva desinhibición de los cantores, haciendo posible que la mayoría de ellos pueda cantar solo, incluso ante el público, situación anteriormente impensable.

- **¿Cómo perciben el cambio de modelo formativo y en qué aspectos consideran que les influye a los participantes?**

- ✓ La valoración que los componentes realizan del cambio es muy positiva y corresponden en la misma medida. Aprecian unánimemente el considerable esfuerzo realizado por la directora, ampliando el tiempo y los días de ensayo cuando lo estima posible y conveniente, así como su labor paciente y pedagógica. Incluso los que en principio se mostraban reacios a estas modificaciones, ya que estaban conformes con el anterior modelo –porque tampoco habían conocido otro–, con el tiempo han comprendido los beneficios que estos conocimientos y su práctica les aporta.
- ✓ La formación vocal era una continua reivindicación de los cantores y actualmente comprueban como la progresiva mejora revierte directamente en su salud, alejando las molestias que para su aparato vocal conlleva el sobre esfuerzo del canto natural, que en su mayoría emitían sin una correcta impostación.
- ✓ Consideran beneficioso el trabajo que se realiza en algunos ensayos por cuerdas separadas, donde se puede conocer las cualidades vocales individuales y profundizar



en las necesidades de cada tipo vocal. Los cantores consideran que refuerza su aprendizaje de las obras y desarrolla la escucha de su propia voz y de la cuerda.

- ✓ De igual manera se valora positivamente la metodología utilizada, que de manera amena y variada trabaja de forma progresiva, equilibrada y efectiva la técnica de la voz cantada, reforzando o corrigiendo a los componentes.

- **¿Qué aspectos de la evolución son considerados como positivos?**

- ✓ Para no reiterar aquí lo anteriormente expuesto, en general se destaca el agradable ambiente que se ha creado basado en el trabajo cuidadosamente realizado, y en las ganas renovadas de superar, día a día, su nivel de calidad musical, pese a reconocer sus limitaciones. La satisfacción que perciben los cantores en la actividad coral, no se debe sólo al desempeño de su afición, la ocupación del tiempo de ocio en una actividad amena, las relaciones personales que se establecen en ella o los momentos de diversión y esparcimiento. El bienestar más profundo proviene de la sensación de orgullo compartido que se produce con el perfeccionamiento de su canto e interpretación musical, gracias al trabajo de técnica vocal y al esfuerzo realizado.

- **¿Qué aspectos de la actividad consideran conveniente modificar para mejorar la experiencia, tanto a nivel personal como musical?**

- ✓ La evolución positiva de la agrupación, debida a la transformación de los participantes, tanto a nivel vocal como en la adopción de una actitud responsable por su parte, indica que se ha tomado una buena dirección e implica tanto a los cantores como al director y al órgano de representación. La flexibilidad y adecuación del proceso educativo proporcionará la continuidad en el crecimiento musical y creará una actitud positiva tanto en los componentes del coro como en el público, que acogerá y valorará el cambio producido.

- **¿Cuál es la valoración general del proceso formativo?**

- ✓ Aunque hemos señalado algunos aspectos que pueden mejorar en el proceso educativo musical e incluso en otros aspectos organizativos o normativos de la

misma, la valoración general hecha tanto por los participantes en la actividad, el público y la sociedad, así como mi propia valoración es evidentemente positiva y una experiencia altamente recomendable, tanto para aficionados como para profesionales relacionados con la música. Existe una formación coral en estas agrupaciones y en general, reúne una proporción equilibrada entre sus elementos, siendo necesario valorar tanto la aportación que la agrupación realiza al cantor, la que éste hace a sus compañeros y a la agrupación, en la medida de sus posibilidades y la que agrupación y cantores hacen a la comunidad, sobre la que revierte su actividad musical.

## **5. REPERCUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN.**

Nuestra tesis tiene una evidente repercusión a nivel local y a nivel general, tanto por la temática elegida como por la metodología de investigación adoptada y por los resultados obtenidos, aportados desde la experiencia llevada a cabo, que permite profundizar en el conocimiento de las agrupaciones corales para su mejor comprensión. Nuestro mayor deseo es contribuir a la transformación y mejora del proceso educativo que se realiza en las agrupaciones corales, dando a conocer las sugerencias que formulamos a continuación.

- **Sugerencias para los coros y participantes**

- ✓ Dentro del equilibrio entre los aspectos que su naturaleza sociocultural determina, cada agrupación coral debería identificar claramente su finalidad: si se inclina al aspecto puramente musical o por el contrario al entretenimiento social de sus miembros, sus objetivos musicales, tipo de música que van a interpretar preferentemente y el nivel que desean alcanzar. Los componentes deben conocer estos extremos a la hora de tomar la decisión de incorporarse a un grupo u otro, algo tan necesario como saber qué va a obtener y qué se le va a exigir. En muchas ocasiones no existe concordancia entre el interés de los cantores, sus preferencias musicales o aspiraciones personales y sociales, con la actividad que realmente se realiza en el coro donde se encuentran y al que han accedido, a veces, por razones

diversas. Ese desajuste en los objetivos también enturbia el proceso de trabajo y los resultados del mismo.

- ✓ La necesidad que sienten los coros de abastecerse de componentes, hace que en general se prime la cantidad sobre la calidad, lo que a la larga pesa en el desarrollo de la actividad, porque contribuye a rebajar el nivel de exigencia y consecuentemente se produce una depreciación de la meta musical y de los resultados obtenidos. Ante la inexistencia de coros profesionales, es preciso que los coros aficionados apuesten por elevar su calidad musical para que la actividad resulte atractiva también a los estudiantes y titulados en música. Su incorporación reforzaría a la agrupación y agilizaría al aprendizaje musical gracias a su participación.
- ✓ Hemos comprobado cómo una mayor dedicación a la formación coral de los componentes de la CCL y superior exigencia técnica, lejos de mermar al coro, como podría pensarse, ha contribuido a su crecimiento, pues ha supuesto un atractivo que ha aportado nuevos integrantes, consiguiendo la necesaria renovación de voces y su rejuvenecimiento. Por otra parte, también ha producido un efecto de autoselección de los cantores, pues se observa que los que acuden o que permanecen desde otras etapas, muestran un gran interés en el aspecto musical y la formación vocal que les permite mejor interpretación y conservar la salud vocal.
- ✓ Por ello y para que todos los componentes puedan afrontar su participación en situación de equidad, deben proporcionarse las herramientas necesarias para conseguirlo, reforzando el tiempo de aprendizaje y adaptación para aquellos componentes de nuevo ingreso o más necesitados por diversos motivos. Uno de los aspectos comunes a todas las actividades de este tipo y a todas las agrupaciones corales no profesionales, radica en la diversidad de los individuos que las componen y por tanto de sus cualidades musicales y actitudes personales. La aportación desigual de sus componentes debería paliarse de alguna manera: ampliando el horario de ensayo para que los nuevos componentes puedan aprender el repertorio antiguo, integrar en este grupo a aquellos otros componentes que necesitan reforzar el aprendizaje o que deben compensar su escasa asistencia. De esta manera se igualaría la aportación de todos los cantores, se beneficiaría la interpretación

musical, desaparecería el malestar generado en el seno del grupo y los conflictos que surgen entre componentes o entre director y representantes de la agrupación.

- ✓ Sería beneficioso establecer una planificación anual, a principios de curso, teniendo en cuenta los objetivos musicales propuestos e informando suficientemente a los componentes, al tiempo que se comprueba la utilización de los recursos necesarios, su adecuación y eficacia (como la preparación de audios, ensayos suficientes y diversificados para el nivel de los componentes, apoyo voluntario entre pares, etc.). El hecho de que no participen en los conciertos aquellos componentes que no alcancen un nivel mínimo en el conocimiento de las obras, no debería considerarse como un castigo disciplinario, sino como un ejercicio de responsabilidad y una consecuencia lógica, necesaria y circunstancial.
- ✓ La distribución del tiempo del ensayo es una tarea que el director debe programar cuidadosamente para que pueda integrar la formación vocal, el aprendizaje de las obras y su interpretación. De la misma manera se debe planificar el trabajo individual de los cantores, organizando su trabajo autónomo. Se debe generar una actitud reflexiva en los cantores para que tomen conciencia de los aspectos positivos y carencias en su canto que les ayudará a crecer musicalmente.
- ✓ La figura del director, al no estar regulada en la mayoría de coros aficionados ni sujeta a término la relación que se establece entre ambos, tampoco está sometida a un proceso de evaluación que pueda reforzar su actuación o por el contrario prevenir de los aspectos que el colectivo considera insuficientemente trabajados o no aplicados. El sentimiento de pueril agradecimiento que gran parte de los cantores siente por la figura del director debería ceder protagonismo al de responsabilidad, auto-exigencia y co-exigencia, no exenta de la imprescindible flexibilidad y mutua comprensión.
- ✓ La asamblea general debería recuperar su auténtica función de comunicación entre los componentes, momento y lugar donde expresar deseos, razonamientos y valoraciones, por encima del funcional cumplimiento de imperativos legales.
- ✓ La revisión del proceso formativo, la valoración de los resultados musicales y de la repercusión obtenida en base a una actitud reflexiva y positiva, harán posible la

toma de decisiones en torno a la modificación, prolongación o ampliación de los diferentes aspectos de la actividad, como el repertorio musical, formación vocal, conciertos, etc. Una forma sencilla y factible de llevar a cabo esta evaluación sería la elaboración de un cuestionario que, a final de curso, pulsara la opinión de los componentes y revisara los aspectos principales de la actividad coral. Este instrumento facilitaría la obtención de la información necesaria sobre un periodo de tiempo determinado, su posterior análisis, y la transmisión de los resultados a todos los participantes para su conocimiento y elaborar las propuestas necesarias.

- **Sugerencias al conjunto de coros leoneses.**

- ✓ La actividad de los coros leoneses está presidida por un carácter individualista, que desarrollan su actividad de forma independiente y aislada de los otros coros en general, aunque ocasionalmente colaboran con su participación con encuentros e intercambios corales. Por ello sería conveniente crear una asociación o una federación de coros leoneses, que les permita organizar y compartir cursos de técnica vocal, de dirección coral, encuentros corales e incluso ofrecer la posibilidad de reforzar voces en conciertos puntuales, tal como a veces se hace a nivel particular.
- ✓ Las nuevas tecnologías brindan la posibilidad de realizar esta organización de forma ágil y económica, dados los escasos recursos que poseen estas agrupaciones, para lo que sería necesario vencer la reticencia de los propios coristas y directores, procurando un acercamiento entre los diversos coros.

## **6. NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN.**

Esta investigación nos ha permitido formar parte de la actividad coral y contactar con todas las agrupaciones corales leonesas, tomando conciencia de la labor musical tan interesante que llevan a cabo en el territorio leonés. Realizar esta tesis ha favorecido nuestro propio crecimiento personal y profesional, gracias al aprendizaje realizado durante el proceso de investigación.

- ✓ En el transcurso de esta investigación han surgido interrogantes que pueden dar lugar a iniciar nuevas vías de estudio para un futuro, sirviendo de apoyo en su evolución. Esta tesis hace una contribución diagnóstica al conocimiento de las agrupaciones corales, pues estudia, describe y analiza diferentes aspectos de su actividad. Partiendo del conocimiento concreto y profundo de esta realidad coral, nos gustaría tener la posibilidad de profundizar en el estudio y comparación de esta situación con la que se produce en otros países y culturas, para aportar sugerencias encaminadas al desarrollo coral, motivación de los participantes, método de formación y resolución de las posibles dificultades y conflictos, cuya aplicación sea factible teniendo en cuenta la diferencia cultural y circunstancias que la rodean.
- ✓ Hemos detectado algunos aspectos que consideramos insuficientemente investigados, como las consecuencias que la deficiente o errónea praxis en el canto tiene para los miembros de coros aficionados, sometidos a exigencias vocales que ocasionan o agravan patologías funcionales de la voz, el alcance de ésta situación entre la población coral, etc.
- ✓ Otro tema de interés es la incidencia de la experiencia coral como fuente motivación y base en la profesionalización de los cantantes.

---

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.**





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

AA.VV. (1986). Informe "La situación de la música en León". *León. Revista de la Casa de León en Madrid*. (343), 67-81.

AA.VV. (1997). *XX Aniversario Odón Alonso González. 1900-1977*. León: Orfeón Leonés.

Abellán, J. L. (1989). Filosofía de la institución Libre de Enseñanza: el krausopositivismo. En AA.VV. *Masonería, política y sociedad. [Actas del III Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española. Córdoba, 15-20 junio 1987, (coord. J.A. Ferrer Benimeli)]* (pp. 405-418). Zaragoza: Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española.

ABC (1978, 25 noviembre). *Grabación de "Maestros de Capilla de la Catedral de León"*. *A Cargo de la Capilla Clásica y la Camerata de Madrid*, p. 47.

Abril, C. A. (2008). La pérdida de la voz en los maestros, una lectura desde el psicoanálisis. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (8), 247-261.

Aguado, J. L. (1966, 24 noviembre). La actualidad se llama... Capilla Clásica de León. *Diario de León*, p. 5.

Agudo, S., y Pascual, M. A. (2008). Posibilidades formativas de las tecnologías de la información y comunicación en las personas mayores. *Pixel-Bit: Revista de medios y educación*, (33), 111-118.

Aguirre, E. (1988, 22 febrero). Clausurado con gran éxito el primer Memorial Ángel Barja. *Diario de León*, p. 7.

- Aguirre, E. (1994, 26 abril). Voz, más voz. Dante Andreo ha impartido un curso de perfeccionamiento a Capilla Clásica. *Diario de León*, p. 46.
- Aizpurúa, P. (1988). *Teoría del conjunto coral: nociones elementales de cultura coral*. Madrid: Real Musical.
- Albuérne, F. (2011). Educación y envejecimiento: También luce el crepúsculo y el desierto florece. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 14(1), 193-205. Recuperado el día 7 de enero de 2013 de: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EducacionYEnvejecimiento-3678805%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EducacionYEnvejecimiento-3678805%20(1).pdf)
- Alejo, F. J. (2009). Aproximación histórica a la formación de Maestros en España. *Campo abierto: Revista de educación*, (28), 131-141.
- Alén, M. P. (1987). Las capillas musicales catedralicias desde Carlos II hasta Fernando VII. En Casares, E. (Ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (Vol. II, pp. 39-50). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Alessandroni, N., y Etcheverry, E. (2011). Dirección Coral y Técnica Vocal ¿un diálogo posible? Reflexiones metodológicas para un trabajo vocal eficiente. *European Review of Artistic Studies*, 3(2), 1-11.
- Alexander, F. M. (1995). *La técnica Alexander: el sistema mundialmente reconocido para la coordinación cuerpo-mente* (1ª ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Algorri, L. (1987, 15 febrero). El factor humano. *Diario de León (Suplemento Filandón)*, p. X.
- Algorri, L. (1987, 15 marzo). El milagro de la "Schola Cantorum". *Diario de León (Suplemento Filandón)*, p. XII.
- Algorri, L. (1987, 4 octubre). Música popular, no populachera. *Diario de León (Suplemento Filandón)*, p. VIII.
- Algorri, L. (1987, 27 octubre). Rubio cesa como director de la Schola Cantorum. *Diario de León*, p. 8.
- Alió, M. (1993). *Reflexiones sobre la voz* (2ª. ed.). Barcelona: Clivis.

- Almarcha, A. (2005). Inmigración, envejecimiento de la población y mercado de trabajo. En Lens, A. (Coord.), *Cátedra Jorge Juan: ciclo de conferencias: curso 2002-2003* (1ª ed., pp. 45-76). A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones.
- Alonso, S. (1986). En León, con Adolfo Gutiérrez Viejo. *León. Revista de la Casa de León en Madrid*, (343), 21-24.
- Altenmüller, E., y Gruhn, W. (1998). La investigación de la función cerebral y la educación musical. *Eufonía: Didáctica de la música*. (10), 51-78.
- Álvarez, J. M. (1962). El Canto Mozárabe en tierras de León. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 2(3), 51-62.
- Álvarez, J. M. (1985). *Catálogo y estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa. Diputación Provincial de Cuenca.
- Álvarez, S. (2009). Música alquimística. *Anales de la Real Sociedad Española de Química*, (2), 142-150.
- Álvarez, T. (1987, 15 febrero). Una mano siempre amiga. *Diario de León (Suplemento Filandón)*, p. IV.
- Álvaro, J. L., Garrido, A., y Torregrosa, J. R. (1996). *Psicología social aplicada*. Madrid: McGraw-Hill.
- Alvira, F. (1983). Perspectiva cualitativa-perspectiva cuantitativa en la metodología sociológica. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, (22), 53-76.
- Alzamendi, G. A., Schlotthauer, G., Rufiner, H. L., y Torres, M. E. (2012). Evaluación de un nuevo modelo de síntesis de vocales con perturbaciones en los parámetros acústicos. En *Anales de la XIV Reunión de Procesamiento de la Información y Control. Research Center for Signats, Systems and Computational Intelligence (nov. 2011)*. Recuperado el 14 de junio de 2013 de: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EducacionYEnvejecimiento-3678805%20\(2\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EducacionYEnvejecimiento-3678805%20(2).pdf)
- Amador, L. V. (2002). Hacia una formación de las personas mayores. *Agora digital*, (4) Recuperado el día 4 de marzo de 2012 de: <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3504/b15761605.pdf?sequence=1>

- Amador, M. P. (2003). La mujer es el mensaje: los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismo /s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, (2), 101-120.
- Andrés, F. (2013). La LOMCE, una ley que apuesta por las desigualdades sociales. *Forum Aragón: revista digital de FEAE-Aragón sobre organización y gestión educativa*, (7), 23-29.
- Angles, H., y Spanke, H. (1943). *La música de las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central.
- Ansorena, J. L. (2000). Repertorio inicial de nuestros orfeones y sociedades corales. *Musiker: cuadernos de música*, (12), 77-99.
- Añaños, F. T. (2012). Pensamiento y acción socioeducativa en Europa y España. Evolución de la pedagogía y educación social. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, (18), 112-138.
- Aparici, R. (2005). Medios de comunicación y educación. *Revista de educación*, (338), 85-100.
- Araiz, A. (1979). Reseña histórico-crítica acerca de la escritura musical española de los siglos XI y XII. *Diferentes estilos y transformaciones en la paleografía religiosa*, (8), 33-34.
- Aranguren, A. I., y Jimeno, M. (2009). Los coros infantiles como contextos de aprendizaje y su proyección sociocultural. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 19-29.
- Arauz, J. C. (2005). Anatomía y fisiología de la producción vocal. En M. C. A. Jackson-Menaldi, *La Voz Normal*. (15-26). Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Árgueda, F. (2000). La educación musical en el Califato de Córdoba. *Revista electrónica de LEEME*, (5) Recuperado el 12 de mayo de 2010 de: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/argueda00.pdf>
- Arias, M. (2007). Música y neurología. *Neurología* (22), 39-45.
- Arias, M. M., y Giraldo, C. V. (2011). El rigor científico en la investigación cualitativa. *Investigación y educación en enfermería*, 29(3), 500-514.
- Arnal, J., Del Rincón, D., Latorre, A., y Sans, A. (1995). *Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*. Madrid: Dykinson, S.L.

- Aróstegui, J. L. (2006). La Formación del Profesorado en Educación Musical ante la Convergencia Europea en Enseñanzas Universitarias. *Revista de educación*, (341), 829-844.
- Aróstegui, J. L. (2010). Formación del profesorado de música: Planes de estudio en Europa y América Latina. *Profesorado: Revista de curriculum y formación del profesorado*, 14(2). Recuperado el 20 de julio de 2013 de: <http://www.ugr.es/local/recfpro/rev142ed.pdf>
- Arriaga, C. (2007). El problema de género en los coros infantiles: ¿qué pasó con los chicos del coro? *Eufonía: Didáctica De La Música*, (41), 99-106.
- Arroyo, L. M. (2006). Los derechos culturales como derechos en desarrollo: una aproximación. *Nuevas Políticas Públicas: Anuario multidisciplinar para la modernización de las Administraciones Públicas*, (2), 262-283.
- Astruells, S. (2003). *La banda municipal de valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de Valencia.
- Atlas, A.W. (2002). *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Aviñoa, X. (1991). Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrereria del segle XX. *Recerca musicològica*, (11), 27-46.
- Azorín, C. M. (2012). Educar en valores a través de la música en una escuela para todos. En D. Cobos, A. Jaén, E. López, A. H. Martín y L. Molina, (Dir. Congr.). *I Congreso Virtual Internacional sobre Innovación Pedagógica y Praxis Educativa INNOVAGOGÍA 2012, Sevilla: 21, 22 y 23 de noviembre de 2012* (1ª ed. pp. 45-55). Sevilla: AFOE.
- Bagüés, J. (1987). El coralismo en España en el siglo XIX. En Casares, E. (Ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (Vol. II., pp. 173-198). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Bagüés, J. (1991). Guía bibliográfica sobre la música vasca. *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, (1), 311-320.
- Bagüés, J. (1993). La música coral entre los vascos. *Cuenta y razón*, (84), 68-74.
- Bagüés, J. (1994). Eresbil - Archivo de compositores vascos: un centro de referencia para la música en Euskal Herria. *Revista internacional de los estudios vascos, RIEV*, 39(1), 99-120.

- Bahat, A. (1987). Influences arabes et juives dans la musique espagnole médiévale. En Casares, E. (Ed.). *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (Vol. I, pp. 63-68). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Ballesteros, M., y García, M. (2010). Recursos didácticos para la enseñanza musical de 0 a 6 años. *Revista electrónica LEEME*. (26) 14-31. Recuperado el día 12 de agosto de 2013 de:  
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/ballesterosgarcia10.pdf>
- Bañó, F. (2003). *La antitécnica: La impostación vocal: Ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales*. Madrid: Alpuerto.
- Barceló, B. (1988). *Psicología de la conducta musical en el niño*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas.
- Barceló, B. (1995). Las funciones del canto. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 8(24), 37-48.
- Barja, A. (1977). *Conjunto Coral: cursos primero y segundo*. León: Copisset.
- Barja, A. (1986). El oficio de la Música. *León. Revista de la Casa de León en Madrid*. (343), 47-51.
- Barja, A., Montero, J. P., y García, A. (2006). *Música y poesía para niños*. León: Everest.
- Barja, J. (1989). *Ángel Barja. Vida*. León: Producciones Caskabel.
- Barreiro, H. (1983). Repercusiones de la revolución ideológica y científica del último tercio del siglo XIX en las innovaciones educativas de la Institución Libre de Enseñanza. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, (2), 209-216.
- Barriga, M. L. (2007). La educación musical informal grupal en Bogotá 1880-1920. *El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (8), 102-122.
- Barrio, J. A. (2012, 9 abril). Antonio García Gil y Voces del Alba premios Espiga de Oro de este año. *Diario de León*, p. 24.
- Bautista, E. (2009). La investigación cualitativa y cuantitativa en trabajo social: análisis y construcción de modelos teóricos de tres casos prácticos en Trabajo Social. *Revista trabajo social*, (20), 53-71.

- Bayona, B. (2013). Los ejes de la LOMCE. *Forum Aragón: revista digital de FEAE-Aragón sobre organización y gestión educativa*, (7), 13-15.
- Bazo, M. T. (1996). Aportaciones de las personas mayores a la sociedad: análisis sociológico. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, (73), 209-224.
- Benenzon, R. (2000). *Musicoterapia: de la teoría a la práctica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Benítez, V. (2013). La fiesta del " obispillo " en la Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos (Madrid). En F. J. Campos (Coord.), *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana, Simposio celebrado en San Lorenzo del Escorial, del 5 al 8 de septiembre de 2013. [Recurso Electrónico] (761-782)*. San Lorenzo del Escorial (Madrid): R.C.U. Escorial-M<sup>a</sup> Cristina, Servicio de Publicaciones.
- Bentley, A. (1967). *La aptitud musical de los niños*. Buenos Aires: Victor Lerú.
- Bernabé, M. d. M. (2012). Contextos pluriculturales, educación musical y Educación Intercultural. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (9), 190-214.
- Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Barcelona: Alba Editorial.
- Betrián, E., Galitó, N., García, N., Jové, G., y Maracullá, M. (2013). La triangulación múltiple como estrategia metodológica. *REICE: Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 11(4), 5-24.
- Bisquerra, R. (1989). *Métodos de investigación educativa: guía práctica (1ª ed.)*. Barcelona: CEAC.
- Bisquerra, R. (2001). Orientación psicopedagógica y educación emocional en la educación formal y no formal. *Ágora Digital*, (2). Recuperado el 3 de enero de 2008 de:  
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3448/b15760364.pdf?sequence=1>
- Blaxter, L., Hughes, C., y Tight, M. (2000). *Cómo se hace una investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Blay, A. (1965). *Yoga integral*. Barcelona: Cedel.
- Blázquez, F. (2002). Los mayores, nuevos alumnos de la universidad. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (45), 89-105.

- Blount, T., y McKenzie, E. (2000). *El método Pilates*. Málaga: Editorial Sirio.
- Bolívar, A., y Rodríguez, J. L. (2002). *Reformas y retórica: la reforma educativa de la LOGSE* (1ª ed.). Archidona (Málaga): Aljibe, 2002.
- Boone, D. (1983). *La voz y el tratamiento de sus alteraciones*. Buenos Aires: Ed. Médica Panamericana.
- Botella, A. M. (2010). La enseñanza de la música en la Escuela de Magisterio de Oviedo. *Magister: Revista miscelánea de investigación*, (23), 79-90.
- Bouché, J. H. (2002). La salud en las culturas. *Educación XXI: Revista de la Facultad de Educación*, (4), 61-90.
- Brennan, R. (2001). *El Manual de la Técnica Alexander. Una guía, paso a paso, para mejorar la respiración, la postura y el bienestar*. Barcelona: Paidotribo.
- Bresler, L. (2004). Metodología de la investigación cualitativa: prestando atención a la música escolar como género en sus micro y macro contextos. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, (1). Recuperado el 14 de noviembre de 2013 de:  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v1n1.pdf>
- Brcic, G. (2004). Algunas reflexiones sobre la globalización del sonido electrónico y el nacimiento de una tercera práctica musical. *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, (8). Recuperado el día 25 de abril de 2012 de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/200/algunas-reflexiones-acerca-de-la-globalizacion-del-sonido-electronico-y-la-aparicion-de-una-tercera-practica-musical>
- Brufal, J. D. (2013). Estudio cuantitativo de la trayectoria en educación musical de los músicos de banda. *Eufonía: Didáctica de la música*, (57), 65-75.
- Brünner, M. (2009). Formación de coros escolares. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 10-18.
- Buendía, L., y Berrocal, E. (2010) La observación. En S. Nieto (Ed.) *Principios, métodos y técnicas esenciales para la investigación educativa* (pp. 129-144). Madrid: Dykinson.
- Bueno, S. (2004). Los sujetos de la relación jurídica subvencional. Beneficiarios y entidades colaboradoras: régimen singular de las asignaciones a grupos políticos y de las subvenciones a las asociaciones de vecinos. *QDL ESTUDIOS*. (6), 120 -130.



- Busch, B. R. (1995). *El director de coro: gestos y metodología de la dirección* (1ª ed.) Madrid: Real Musical.
- Bustamante, C. (2003). El cantante lírico. En I. Bustos, *La voz: la técnica y la expresión* (1ª ed., pp. 89-114). Barcelona: Paidotribo.
- Bustos, I. (1992). *Discriminación auditiva y logopedia: manual de ejercicios de recuperación* (7ª ed.). Madrid: CEPE.
- Bustos, I. (2000). *Trastornos de la voz en edad escolar* (1ª ed.). Archidona (Málaga): Aljibe.
- Caballero, C. (1994). *Cómo educar la voz hablada y cantada*. México: Edamex.
- Cabanillas, F. A. (2011). *Las bandas de música en la provincia de Segovia, influencia para el desarrollo educativo, profesional, social y personal de sus componentes*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Cabrera, B. (2007). Políticas educativas en clave histórica: la LOGSE de 1990 frente a la LGE de 1970. *Témpora: Revista de historia y sociología de la Educación*, (10), 147-181.
- Cadena-Roa, J., y Puga, C. (2005). Criterios para la evaluación del desempeño de las asociaciones. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 47(193), 13-40.
- Calero, J., y Escardíbul, J. O. (2006). Educación, estilo de vida y salud: un estudio aplicado al caso español. *Revista de educación*, (339), 541-562.
- Calero, M. D. (2001). Educación y funcionamiento cognitivo en mayores: aplicaciones del concepto de zona de desarrollo próximo. *Tabanque: Revista pedagógica*, (16), 157-168.
- Calle, R. A. (2002). *Guía práctica de la salud emocional: cómo curar sus emociones negativas para acceder a una vida más plena y feliz*. Madrid: Edaf.
- Calvete, A. (2008). Estrategia de salud de la Unión Europea: Salud Pública para las personas europeas. *Revista española de salud pública*, 82(3), 273-281.
- Cámara, A. (2003). El canto colectivo en la escuela: una vía para la socialización y el bienestar personal. *Revista de Psicodidáctica*, (15-16), 105-110.
- Cámara, A. (2004). La actividad de cantar en la escuela: una práctica en desuso. *Revista de psicodidáctica*, (17), 75-84.

- Cámara, A. (2005). Actitudes de los niños y las niñas hacia el canto. *Musiker: Cuadernos De Música*, (14), 101-119.
- Cámara, A., Díaz, M., y Garamendi, B. (1997). La música en la educación primaria y en las escuelas de música: una constante interacción. *Eufonía: Didáctica de la música*, (6), 81-90.
- Campbell, D. (1998). *El efecto Mozart: aprovechar el poder de la música para sanar el cuerpo, fortalecer la mente y liberar el espíritu creativo* (1ª ed.). Barcelona: Urano.
- Campos, J. M. (2009, 29 septiembre). La Escuela de Música de Boñar mantiene abierto el plazo de matrícula. *Diario de León*, p. 28.
- Campos, J. M. (2011, 12 julio). La Escuela de Música de Cistierna abre sus puertas a nuevas matrículas. *Diario de León*, p. 23.
- Canes, F. (1993). Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República. *Revista complutense de educación*, 4(1), 147-168.
- Cantero, F. J. (2003). Fonética y didáctica de la pronunciación. En A. Mendoza y E. Briz, *Didáctica de la Lengua y la Literatura para Primaria*, (545-572). Madrid: Prentice Hall.
- Cantón, I. (1995). *La Fundación Sierra-Pambley: una institución educativa leonesa*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Cantón, I. (2003). La estructura de las organizaciones educativas y sus múltiples implicaciones. *Revista Interuniversitaria De Formación Del Profesorado*, (47), 139-165.
- Cantor, G. (2002). La Triangulación Metodológica en Ciencias Sociales. *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, (13) Recuperado el 1 de mayo de 2012 de:  
<http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/13/cantor.htm>
- Canuyt, G. (1958). *La voz* (6ª ed.). Buenos Aires: Edicial.
- Carantoña, F. (Coord.), (2000). *La Historia de León*. (4). León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Carbonell, J. (2003). Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea. *Hispania: Revista española de historia*, 63(214), 485-504.

- Cárdenas, C. (2006). La educación en valores desde una perspectiva no formal. *Revista De Estudios De Juventud*, (74), 115-129.
- Carnero, A. (2006). La formación de educadores en el tiempo libre: Campamentos y centros de vacaciones. *Revista De Estudios De Juventud*, (72), 87-102.
- Carrasco, R., y Ortega, C. (2006). Inmigración y mercado de trabajo. En R. Carrasco y C. Ortega, *Pobreza y solidaridad: hacia un desarrollo sostenible*, (13, pp. 113-129). Vitoria: Federación de Cajas de Ahorros Vasco-Navarras.
- Carvajal, B. C. (2013). Creatividad e intuición en la praxis metodológica reflexión a la luz de la neurociencia cognitiva. *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 15(1), 77-90.
- Casado, J. C., y Adrián, J. A. (2002). *Evaluación clínica de la voz: fundamentos médicos y logopédicos*. Archidona (Málaga): Aljibe.
- Casado, J.C., y Pérez, A. (2009). *Trastornos de la voz: del diagnóstico al tratamiento*. Archidona (Málaga): Aljibe.
- Casares, E. (1978). Monumentos Históricos de la Música Española. En *Maestros de Capilla de la Catedral de León. (Siglo XVIII)*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Diputación Provincial de León.
- Casares, E. (1980). La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical. *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, (67), 7-88.
- Casares, E. (Coord.) (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (1ª ed.). Madrid: SGAE.
- Casares, E. (1999). León (I). En E. Casares (Coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Vol. 6, 861-866). Madrid: SGAE.
- Castañón, M. d. R. (2009). El profesorado de educación musical durante el franquismo. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 12(4) Recuperado el día 25 de junio de 2013 de:  
file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-ElProfesoradoDeEducacionMusicalDuranteElFranquismo-3086748%20(1).pdf

- Castilla, J. (2003). El lenguaje: bases anatómicas y funciones. En J.R. Gallardo y J.L. Gallego, *Manuel de Logopedia escolar. Un enfoque práctico*, (23-52). Archidona (Málaga): Aljibe.
- Castillo, E. (2003). Lo científico de la investigación cualitativa: viejos dilemas, nuevas posturas. *Nómadas*, (18), 46-53.
- Castillo-Maya, G., Peñaloza-López, Y., y Hernández-Orozco, F. (2001). I. Etiología de la hipoacusia-sordera. *Gac Méd Méx*, 137(6), 541-548.
- Castro, D. d., y Cabezas, M. (2008). Los educadores en el tiempo libre. Formación y cualificación. *Papeles salmantinos de educación*, (11), 307-330.
- Castro, J. (1966, 19 junio). Concierto de la Capilla Clásica en el Círculo Cultural Medina. *Proa*, p. 2.
- Castro, J. (1966, 24 noviembre). Concierto de la “Capilla Clásica” en el Nuevo Recreo Industrial. *Proa*, p.4.
- Castro, J. (1967, 29 abril). Clamoroso éxito de la “Capilla Clásica” en el último concierto del ciclo de Música Sacra. *Proa*, p. 2
- Castro, J. (1968, 19 abril). Triunfo de la Capilla Clásica de León, en el concierto Bach celebrado en la Catedral. *Proa*, p.2.
- Castro, L. A., y Castro, M. A. (2001). Cuestiones de metodología cualitativa. *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, (4), 165-192.
- Castro, W. F., y Godino, J. D. (2011). Métodos mixtos de investigación en las contribuciones a los simposios de la SEIEM (1997-2010). En M. Marín, G. Fernández, J. Blanco y M.M. Palarea (Eds.). *Investigación en Educación Matemática XV* (1ª ed., pp. 99-116). Ciudad Real: Sociedad Española de Investigación en Educación Matemática.
- Celada, P. (1987). El movimiento paidológico en León durante el primer tercio del siglo XX. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, (6), 61-82.
- Celada, P. (1994). La infraestructura de escuelas en la provincia de León: 1800 - 1950. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 35(97), 151-180.
- Centeno, F. J. (2011). *Factores de riesgo y de protección frente a los tratamientos foniatricos en el profesorado de Castilla y León del ámbito de la enseñanza obligatoria y universidad*. Tesis Doctoral. Burgos: Universidad de Burgos.

- Cepeda, G. A. (2006). La calidad en los métodos de investigación cualitativa: principios de aplicación práctica para estudios de casos. *Cuadernos de economía y dirección de la empresa*, (29), 57-82.
- Charro, S. (2011). Entrevista en el Mundo. La Música de los sin voz. *ALLE: Asociación de Laringectomizados de León*. León: ALLE (73), 12-13.
- Chavarría, M. C. (2011). La dicotomía cuantitativo/cualitativo, falsos dilemas en la investigación social. *Actualidades en Psicología*, 25(112), 1-35.
- Checa, R. (2012). Las políticas educativas de la música a examen: El caso de Andalucía. *Eufonía: Didáctica de la música*, (54), 25-35.
- Childs, J. (2005). *Haciendo especial la música. Formas prácticas de hacer música*. Madrid: Akal.
- Chun-Tao Cheng, S. (1995). *El Tao de la voz: [la vía de la expresión verbal: técnica occidental y prácticas orientales para educar la voz cantada y hablada]* (3ª ed.). Madrid: Gaia.
- Clérigo, R. (1967, 19 agosto). Rotundo triunfo de la Capilla Clásica de León, en Torrevieja. Pese a tener que improvisar la representación de la habanera se adjudicó el Premio de Polifonía. *Diario de León*, p. 3.
- Cobo, A., (1989). *Iniciación coral*. Madrid: Real Musical.
- Coello, J. R. (2002). *El repertorio de las bandas de música del sur de Tenerife*. Tenerife: Grupo Editorial Universitario.
- Coello, J. R. y Plata, J. (2000). *Educación musical y bandas de música: el caso de la villa de Arafo (Tenerife)*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Cohen, L., y Manion, L. (1990). *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2000). *Research methods in education*. London: Routledge Falmer, cop.
- Colom, A. J. (2003). ¿Una nueva epistemología en el devenir de la Educación Social? *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, (10), 11-25.
- Colom, A. J. (2005). Continuidad y complementariedad entre la educación formal y no formal. *Revista De Educación*, (338), 9-22.

- Conde, F. (2002). Encuentros y desencuentros entre la perspectiva cualitativa y la cuantitativa en la historia de la medicina. *Revista española de salud pública*, 76(5), 395-408.
- Conejo, P. A. (2012). El valor formativo de la Música para la educación en valores. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (2), 263-278.
- Cooms, P.F., y Ahmed, M. (1975). *La lucha contra la pobreza rural. Aporte de la Educación no formal*. Madrid: Tecnos.
- Cooksey, J. (2000). Voice transformation in male adolescents. En L. Thurman & G. F. Welch (Eds.). *Bodymind y Voice: Foundations of Voice Education, Book Four: Lifespan Voice Development* (pp. 718-744). Collegeville, MN: Voicecare Network.
- Cordero, P. (2006). Situación social de las personas mayores en España. *Humanismo y trabajo social*, (5), 161-195.
- Cornut, G., y Bouchaguer, M. (2002). La voz cantada. Patología, diagnóstico y tratamiento. En M. C. Jackson-Menaldi, *La Voz Patológica* (269-278). Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- Correa, E. (2010). Los beneficios de la música. *Revista Digital: innovación y experiencias*, (26), 1-10. Recuperado el día 15 de abril de 2013 de: [http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_26/ERNESTO\\_CORREA\\_2.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_26/ERNESTO_CORREA_2.pdf)
- Corredera, T. (1949). *Defectos en la Dicción infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Cortès, F. (2002). Música coral: l'incert llindar entre allò poètic, nacional i religiós. *Catalunya música: Revista musical catalana*, (212), 28-29.
- Cortès, F. (2004). El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936. *Recerca musicològica*, (14), 27-45.
- Cortés, M. (2011). Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, (11), 31-65.
- Cox, G. (2006). La investigación histórica en educación musical: Influencias de las ideas sobre la infancia, de las iglesias y de las escuelas. *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical*, 3(1). Recuperado el 21 de noviembre de 2009 de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v3n1.pdf>

- Cremades, R. (2007). Familia, música y educación informal. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía música*, 20(72), 35-46.
- Cremades, R. (2008). Educación formal y conocimiento sobre estilos musicales en estudiantes de educación secundaria obligatoria. *Eufonía: Didáctica de la música*, (42), 81-88.
- Cremades, R., Herrera, L., y Lorenzo, O. (2011). Las motivaciones de los niños para aprender música en la Escuela de Música y Danza de Melilla. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (1), 293-318.
- Cruz, A., y Benito, Á. (Coords.) (2005). *Nuevas claves para la docencia universitaria: en el espacio europeo de educación superior*. Madrid: Narcea.
- Cruz, E., y Moreno, R. (2008). *Aparato respiratorio: Fisiología y Clínica*. [Recurso electrónico recuperado el 12 de octubre de 2013 de: [www.medicina.uc.cl](http://www.medicina.uc.cl)] Santiago (Chile): Facultad de Medicina de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cruz, M. R. (2002). El ámbito de la educación no formal como espacio de formación civil: la participación ciudadana. *Ágora digital*, (4). Recuperado el 19 de febrero de 2009 de: <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3497/b15761642.pdf?sequence=1>
- Cuadrado, A. (2013). Perspectivas pedagógicas sobre el canto en educación primaria. *Música y Educación*, 26(96), 16-31.
- Cuart, F. (2001). *La voz como instrumento: palabra y canto*. Villaviciosa de Odón (Madrid): Real Musical.
- Cuevas, C. d. I. (2009). La cantera de los coros vascos: una formación vocal específica. *Eufonía: Didáctica de la música*, (45), 39-49.
- Cureses, M. (1999). Adolfo Gutiérrez Viejo. En E. Casares (Coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (1ª ed.) (Vol. 6, 156-157). Madrid: SGAE.
- Cureses, M. y Aviñoa, X. (2002). Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España). *Revista Catalana de Musicología*, (1), 171-200.
- Danvila, I., y Sastre, M.A. (2010). Inteligencia Emocional: una revisión del concepto y líneas de investigación. *Cuadernos de estudios empresariales*. (20), 107-126.

- De Chazal, M. E. (2010). Incidencia de los gestos del director en el resultado sonoro del coro: un estudio comparativo. En L.I. Fillotrani y A.P. Mansilla (Eds.) *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales de la formación musical. Actas de la IX Reunión de SACCoM*, (pp. 257-263). Conservatorio Provincial de Música Bahía Blanca (Argentina). Recuperado el 26 de junio de 2013 de:  
[http://www.sacom.org.ar/2010\\_reunion9/actas/38.deChazal.pdf](http://www.sacom.org.ar/2010_reunion9/actas/38.deChazal.pdf)
- Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación. BOE de 4 de julio.
- Decreto 26/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación General de Conservatorios de Música. BOE de 24 de octubre.
- Delgado, J. (2007). La formación en valores: una reconceptualización imprescindible en la educación de postgrado. *Revista Iberoamericana de Educación*, 42(5) Recuperado el 7 de noviembre de 2010 de:  
<http://www.rieoei.org/deloslectores/1739Suarez.pdf>
- Despins, J. (1996). *La música y el cerebro*. Barcelona: Gedisa.
- Di Stefano, G. (1991). *El arte del canto*. Buenos Aires: Vergara.
- Diario de León (1967, 17 agosto). *XII Certamen nacional de Habaneras y Polifonía. La Capilla Clásica de León se adjudicó el primer premio polifónico*, p. 2.
- Diario de León (1967, 25 octubre). *Mañana, extraordinario concierto de la Orquesta del Palazzo Pitti de Florencia como homenaje a la Capilla Clásica y a la Orquesta de Cámara*, p. 3.
- Diario de León (1978, 17 diciembre). *El Jueves, presentación del disco "Música de la Catedral de León. Siglo XVIII"*, p. 9.
- Diario de León (1987, 13 febrero). *El director y compositor Ángel Barja falleció en la madrugada de ayer*, p. 9.
- Diario de León (1987, 14 febrero). *Emocionado adiós a Ángel Barja*, p. 9.
- Diario de León (1987, 10 noviembre). *La Capilla Clásica culminó su último disco*, p. 8.
- Diario de León (2005, 24 mayo). *Bembibre celebra el sábado una muestra de corales*. Recuperado el día 24 de abril de 2014 de:  
[http://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/bembibre-celebra-sabado-muestra-corales\\_199071.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/bembibre-celebra-sabado-muestra-corales_199071.html)



Diario de León (2006, 15 noviembre). *La Coral Voces del Bierzo gana el tercer premio del certamen Maestro Barrasa*. Recuperado el día 24 de abril de 2014 de: [http://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/coral-voces-bierzo-gana-tercer-premio-certamen-maestrobarrasa\\_291239.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/coral-voces-bierzo-gana-tercer-premio-certamen-maestrobarrasa_291239.html)

Diario de León (2012, 15 junio). *Y la música se hizo en 800 voces*, p. 64.

Diario de León (2013, 24 septiembre). *La Capilla Clásica de León abre hoy la 25 edición del Memorial Barja*, p. 47.

Diario de León (2014, 10 febrero). *La prestigiosa Coral Heriberto Ampudia necesita voces*, p. 12.

Diario de León (2014, 8 marzo). *282 conciertos por toda la provincia*. Recuperado el 6 de mayo de 2014 de: [http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/282-conciertos-toda-provincia\\_872892.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/282-conciertos-toda-provincia_872892.html)

Diario de León (2014, 8 marzo). *ILC, tres letras para la cultura*. Recuperado el 6 de mayo de 2014 de: [http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/ilc-tres-letras-cultura\\_872896.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/ilc-tres-letras-cultura_872896.html)

Diario de León (2014, 24 abril). *La Polifónica de Flores celebra sus 20 años*, p. 21.

Diario de León (2014, 14 diciembre). *Los 32 grupos del programa Música Coral en Navidad llegarán a 74 localidades*. Recuperado el día 6 de mayo de 2014 de: [http://www.diariodeleon.es/m/noticias/provincia/32-grupos-programa-musica-coral-navidad-llegaran-74-localidades\\_851633.html](http://www.diariodeleon.es/m/noticias/provincia/32-grupos-programa-musica-coral-navidad-llegaran-74-localidades_851633.html)

Díaz, A. (2006). La educación en valores: Avatares del currículum formal, oculto y los temas transversales. *REDIE: Revista Electrónica De Investigación Educativa*, 8(1). Recuperado el día 27 de octubre de 2010 de: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-LaEducacionEnValores-1972805.pdf>

Díaz, E., y Paredes, D. (2007). Explicando el efecto de la clase social en la salud: la importancia de la educación. *Inguruak: Revista vasca de sociología y ciencia política*, (44), 91-110.

Díaz, J. M. (2002). La educación en la Antigua Grecia. En C. Cabanillas y J.A. Calero (Coord.), *Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas. Almendralejo. Febrero de 2001*. (1ª ed., pp. 93-114). Badajoz: Junta de Extremadura.

- Díaz, M. (2004). La música en la educación primaria y en las escuelas de música: La necesaria coordinación. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, (1). Recuperado el día 20 de setiembre de 2012 de:  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v1n2.pdf>
- Díaz, M. (Coord.), Bresler, L., Giráldez, A., Ibarretxe, G., y Malbran, S. (2006). *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- Díaz, M. y Giráldez, A. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes*. Barcelona: Graó.
- Díaz, M. T. (2005). La formación del profesorado de Música ante la Convergencia Europea. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 8(6), 23-26. Recuperado el día 25 de junio de 2013 de:  
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-LaFormacionDelProfesoradoDeMusicaAnteLaConvergenci-4627570.pdf>
- Díaz, Y. (2003). Voz y método Cost-ARt: el arte de trabajar el cuerpo. En I. Bustos (coord.), *La voz. La técnica y la expresión* (pp. 265-292). Barcelona: Paidotribo.
- Digon, P. (2000). El significado de la música y el contexto social en educación musical. *Kikiriki.Cooperación Educativa*, (57), 46-52.
- Dinville, C. (1996). *Los trastornos de la voz y su reeducación* (2ª ed.). Barcelona: Masson.
- Dodero, A., Hortas, M. A. S., y Wilder, F. (2005). Metodología de estudio de alteraciones de la voz y baremos de incapacidad vocal. *Cuadernos de Medicina Forense*, 4(1), 41-51.
- Douglas R. Álvarez R., (2002). Ciencias Sociales e Investigación cualitativa. *Compendium: revista de investigación científica*, (9). Recuperado el 2 de agosto de 2010 de:  
<http://www.ucla.edu.ve/dac/investigaci%F3n/compendium9/Ciencias.htm>
- Echeverría, S. (1994). *La voz infantil: educación y reeducación* (1ª ed.). Madrid: CEPE.
- Eco, U. (2005). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.

- Eisner, E. W. (2005). El arte en las ciencias sociales. *Enfoques educativos*, 7(1), 81-91.
- Eisner, E. W. (1998). *El ojo ilustrado: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.
- El diario (2013, 5 octubre). El ocaso corrupto de Bemposta, un oasis de libertad durante el franquismo. *eldiario.es*. Recuperado el 7 de mayo de 2014 de: [http://www.eldiario.es/galicia/corrupto-Benposta-oasis-libertad-franquismo\\_0\\_182681859.html](http://www.eldiario.es/galicia/corrupto-Benposta-oasis-libertad-franquismo_0_182681859.html)
- Elizasu, I. (2005). Situación actual del mundo coral infantil en el país vasco. *Musiker: Cuadernos De Música*, (14), 35-46.
- Elorriaga, A. (2010a). El cambio de la voz masculina en la adolescencia. *Eufonía: Didáctica de la música*, (49), 93-105.
- Elorriaga, A. (2010b). El coro de adolescentes en un instituto de educación secundaria: Un estudio de fonación. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, (7) Recuperado el 11 de septiembre de 2012 de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v7n1.pdf>
- Elorriaga, A. (2010c). La muda de la voz femenina durante la adolescencia. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 23(83), 52-56.
- Elorriaga, A. (2011). *La continuidad de canto durante el periodo de la muda de la voz*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Elorriaga, A. (2012). Las voces adolescentes y el canto en la secundaria: Un reto al alcance de todos. *Eufonía: Didáctica de la música*, (54), 62-73.
- Encabo, E. (2012). Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 28(1), 143-172.
- Erauskin, I. (1983). Los coros vascos y su problemática. *Musiker: cuadernos de Música*, (1), 23-27.
- Escabosa, T., Pérez, J. C., y Santaflorentina, L. (2013). Dudas sobre la LOMCE. *Forum Aragón: revista digital de FEAE-Aragón sobre organización y gestión educativa*, (7), 21. Recuperado el 13 de junio de 2014 de: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-DudasSobreLaLOMCE-4218569%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-DudasSobreLaLOMCE-4218569%20(1).pdf)

- Escalona, E. (2006a). Prevalencia de síntomas de alteraciones de la voz y condiciones de trabajo en docentes de escuela primaria: Aragua - Venezuela. *Salud de los Trabajadores*, 14(2), 31-54.
- Escalona, E. (2006b). Programa para la preservación de la voz en docentes de educación básica. *Salud de los Trabajadores*, 14(1), 31-49.
- Escolá, F. (1989). *Educación de la respiración: pedagogía para el rendimiento físico y la fonación*. Barcelona: INDE.
- Escudero, M. P. (1982). *Educación de la voz* (3 Vol.). Madrid: Real Musical.
- Espinar, J. L. (2011). Una aproximación a la música griega antigua. *Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, (2), 141-157.
- Estévez, F. (1990). *Acústica musical*. Madrid: Ópera Tres Ediciones Musicales.
- Estévez, X. (2002). Del plan 66 al Plan Logse: aspectos positivos y problemáticos. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 15(49), 45-60.
- Fanjul, C. (2014, 1 marzo). Los constructores de la 'Pulchra' resucitan. *Diario de León*, p. 61.
- Federighy, P. (2006). La educación y la formación en Europa tras el 2010. *Revista de educación*, (339), 801-823.
- Feldenkrais, M. (1972). *Autoconciencia por el movimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Fermoso, P. (2003). ¿Pedagogía Social o Ciencia de la Educación Social? *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, (10), 61-84.
- Fernández, A. (2002, 26 agosto). La Coral Solera Berciana inaugura la exposición de su trigésimo aniversario. *Diario de León*, p. 14.
- Fernández, A. (2003). *Coros de España*. Madrid: Orfeo.
- Fernández, A. M., Dufey, M. y Mourgues, C. (2007). Expresión y reconocimiento de expresiones: un punto de encuentro entre evolución, psicofisiología y neurociencia. *Revista Chilena de Neuropsicología*, 2(1), 8-20.
- Fernández de la Cuesta, I. (1987). La música en la lírica castellana durante la Edad Media. En Casares, E. (Ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (Vol. I, pp. 33-44). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

- Fernández, F. (2013, 22 abril). Olleros de Sabero acude a su cita por 29 año consecutivo. *La Crónica de León*. Recuperado el día 28 de abril de 2014 de: <http://www.lacronicadeleon.es/2013/04/22/vivir/olleros-de-sabero-acude-a-su-cita-por-29-ano-consecutivo-181117.htm>
- Fernández, J. M. (1999). *Manual de política y legislación educativas* (1ª ed.) Madrid: Síntesis.
- Fernández, M. (2008). Estudio de la proporcionalidad corporal en cantantes de ópera. *Biomecánica: Órgano de la Sociedad Ibérica de Biomecánica y Biomateriales*, 16(1). Recuperado el 18 de abril de 2012 de: <http://hdl.handle.net/2099/6674>.
- Fernández, N. S. (2014). *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas: percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Fernández Prat, O. (2008). Contenido, sensación y percepción. *Crítica: revista hispanoamericana de filosofía*, 40(120), 37-65.
- Fernández, R. (1985). *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*. Granada: Diputación Provincial.
- Fernández, S., Ruba, D., Marqués, M., y Sarrasqueta, L. (2006). Voz del anciano. *Revista de medicina*, 50(3), 44-48.
- Fernández, S., Urra, A., Rey-Martínez, J. A., y Vázquez de la Iglesia, F. (2006). Voz esofágica. *Revista de medicina*, 50(3), 56-64.
- Fernández, S. (2009, 17 abril). Un Siglo del Orfeón Leonés. *Elmundo.es, Castilla y León*. Recuperado el día 30 de abril de 2014 de: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/17/castillayleon/1239963642.html>
- Fernández, V. (2008, 10 julio). Ponferrada estrenará nuevo conservatorio en el 2010 tras una inversión de seis millones. *El Norte de Castilla*, Recuperado el 24 de abril de 2014 de: <http://www.elnortedecastilla.es/20080710/leon/ponferrada-estrenara-nuevo-conservatorio-20080710.html>
- Fernández-Carrión, M. (2011). Proyectos musicales inclusivos. *Tendencias pedagógicas*, (17), 74-82.
- Fernández-Salinero, C., y Sáez, R. (1998). Aproximación a un planteamiento sistemático de la educación no formal: La persona como centro de desarrollo. *Teoría De La Educación*, (10), 169-187.

- Ferrer, R. (2009). El canto coral y las orquestas infantiles, una educación en valores. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 30-38.
- Ferreras, A. I. (2011, 16 diciembre). El canto del IES Juan del Enzina. *Gente Digital*. Recuperado el 25 de enero de 2013 de: [www.gentedigital.es/](http://www.gentedigital.es/)
- Flores, M. D., y Sarlet, A. (1992). Educación y salud. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, (7), 147-166.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Flyvbjerg, B. (2004). Cinco malentendidos acerca de la investigación mediante los estudios de caso. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, (106), 33-62.
- Fortich, L. (1987). *La deficiencia auditiva: una aproximación interdisciplinar*. Valencia: Promolibro.
- Fouce, H., y Pecourt, J. (2008). Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, (12) Recuperado el 14 de diciembre de 2010 de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/105/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion>
- Fragoso, E., y Canales, L., (2009). Estrategias educativas para la formación en valores desde la educación informal de la familia. *Educere: Revista Venezolana de Educación*, (44), 177-185.
- Franco, E. (1987, 15 febrero). Ángel Barja, la fuerza de la verdad. *Diario de León (Suplemento Filandón)*, p. III.
- Freer, P. K., y Elorriaga, J. E. (2013). La muda de la voz en los varones adolescentes: Implicaciones para el canto y la música coral escolar. *Revista Internacional de Educación Musical*, (1), 14-22.
- Froufe, S. (1997). Los ámbitos de intervención en la Educación Social. *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, (9), 179-200.
- Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (1ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.

- Furnó, S., y Mauleón, C. (1996). El " appoggio" en el canto: un estudio preliminar sobre posibles formas de medición. *Arte e Investigación, Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*, (1), 82-85.
- Gackle, L. (1991). The Adolescent Female Voice: characteristics of change and etages of development. *The Choral Journal*, 31(8), 17-25.
- Gackle, L. (2000). Female adolescent transforming voices: Voice classification, voice skill development, and music literature selection. En L. Thurman & G. Welch (ed.) *Bodymind & voice: Foundations of voice educación*. Iowa: National Center for Voide and Speech.
- Gackle, L. & Fund, C. (2009). Bringing the East to the West: A Case Study in Teaching Chinese Choral Music to a Youth Choir in the United States. *Bulletin of the council for Research in Music Education*, (182), 65-77.
- Gaitero, A. (2010, 21 abril). Renace el coro de laringectomizados. *Diario de León*, p. 60.
- Galera, M. y Pérez, J.M. (2008). La investigación en educación musical en la base de datos ERIC. *Revista Electrónica de LEEME*, (21). Recuperado el 25 de junio de 2013 de: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/galeraeta108.pdf>
- Galera, M., y Tejada, J. (2010). Editores de partitura y procesos implicados en la lectura musical. *Revista electrónica de LEEME*, (25). Recuperado el 17 de septiembre de 2013 de: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/galera&tejada10.pdf>
- Gallardo A. J. (2011). Gestualidad y música coral. *Revista Trilogía*, (5), 141-147.
- Gallego, J. A. (2008). La Acústica en las Ciencias de la vida. *Revista de Acústica*, 39(1-2), 5-15.
- Galván, F. (1995). La representación de la unción regia en el antifonario de la catedral de León. *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, (97), 135-146.
- Gancedo, E. (2012, 12 febrero). Las instituciones olvidan a Ángel Barja a los 25 años de su muerte. Sólo el coro que lleva el nombre del insigne músico planea un concierto en su honor. *Diario de León*, p. 47.
- Gancedo, E. (2012, 14 febrero). La Diputación promete difundir este año el legado de Ángel Barja. El ILC afirma que trabajará para recordar su figura y divulgar sus obras inéditas. *Diario de León*, p. 57.

- Gancedo, E. (2012, 9 junio). El coro Vegazana invita a conocer la historia de León por sus conventos. *Diario de León*, p. 66.
- Gancedo, A. (2012, 8 noviembre). El recién creado coro Vir Vox canta el sábado en San Marcelo. *Diario de León*, p. 57.
- Gancedo, E. (2012, 24 noviembre). León se volcó con la Coral Isidoriana en su cincuenta cumpleaños. *Diario de León*, p. 67.
- Gancedo, E. (2014, 11 enero). CantArte da paso a los maestros. *Diario de León*, p. 61.
- Gancedo, E. (2014, 2 marzo). Así hablaba la 'Pulcra'. *Diario de León*, p. 53.
- Gancedo, E. (2014, 1 abril). Comienzan en Cerezales las obras para el auditorio de 2.8000 metros. La Fundación Antonino y Cinia invertirá cuatro millones de euros en este nuevo equipamiento cultural. *Diario de León*, p. 54.
- Gancedo, E. (2014, 13 abril). Ocho años desde que cayó el telón. *Diario de León*, p. 56.
- Gancedo, E. (2014, 25 abril). Nace la Joven Orquesta de León. *Diario de León*, p. 54.
- García, C., y Jiménez, R. (2011). La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical. *Cuadernos de Etnomusicología* (1), 80-108.
- García, D. (1987). La Universidad de Salamanca en la música de Occidente. *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed., pp. 289-292). Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- García, D. (2002). *El cuestionario: recomendaciones metodológicas para el diseño de un cuestionario*. México: Limusa.
- García, F. (1987, 15 febrero). Canción de amigo. *Diario de León (Suplemento Filandón)*, p. VIII.
- García, F. (1996). *Conoce y ama la música* (1ª ed.). Madrid: Alpuerto.
- García, J. (1977). *Educación de adultos*. Barcelona: Ariel.
- García, J. (2005). Educación informal de personas adultas en culturas orales, lectoescritoras e informacionales. *Revista de Educación*, (338), 23-44.
- García, J. (2009). Abriendo nuevos campos educativos: hacia la educación en personas mayores. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, (12), 129-151.



- García, J. C., Graff, A., Cruz, C. S., Chávez, R. A. y Vaugier, V. (2004). Neurobiología de la creatividad; resultados preliminares de un estudio de activación cerebral. *Salud mental*, 27(3), 38-46.
- García, J. J. (2011). La educación vocal en secundaria a través del karaoke. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (53), 76-85.
- García, J. L. (2003). Investigación cualitativa y evaluativa. En D. del Río, J. L. García, y J. A. Gil. *Métodos de investigación en educación* (Vol. II). Madrid: UNED.
- García, N. (1999). Órganos Fonoarticulatorios: laringe. En S. Rodríguez, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*, (189-205). Madrid: Ed. Médica Panamericana.
- García, N. R. (2007). La educación con personas mayores en una sociedad que envejece. *Horizontes Educativos*, 12(2), 51-62.
- García, S. (2000). *Atlas de León (Material Cartográfico)*. León: La Crónica-El Mundo de León.
- García Zarza, E. (2003). La inmigración en Castilla y León a comienzos del siglo XXI: Análisis, problemática y perspectivas. *Papeles de geografía*, (37), 77-104.
- Gardner, H. (1997). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Gavidia, V., y Talavera, M. (2012). La construcción del concepto de salud. *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, (26), 161-175.
- Gelabert, L. (2014). La Escolanía de Lluç, entre la tradición musical y la modernidad artística y pedagógica. *Dedica.Revista de Educação e Humanidades*, (5), 111-122.
- Georgina, N. (2010). Perspectivas cualitativa y cuantitativa en investigación ¿inconmensurables?. *Fundamentos en humanidades*, (21), 53-66.
- Geraldo, P. (2006). Aula Coral: aprendiendo a vivir la música. *Educación en Castilla-La Mancha. Toledo*. (32), 18-19.
- Getino, O. (1995). *Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- Gillie, C. (2008). De la afonía como "a" fonía: De la voz perdida como objeto perdido. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (8), 227-245.

- Gimeno, J. (2011). Esbozo de una utopía: las Misiones Pedagógicas de la II República española (1931-1939). *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, (13) Recuperado el 12 de marzo de 13 de: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EsbozoDeUnaUtopia-4159406%20\(2\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EsbozoDeUnaUtopia-4159406%20(2).pdf)
- Giraldez, A. (1997). Educación musical desde una perspectiva multicultural: Diversas aproximaciones. *Revista Transcultural de Música. Trans. Iberia*. Consultado el día 1 de abril de 2008 en: <http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/giraldez.htm>
- Glover, J. (2004). *Niños compositores (4 a 14 años)*. Barcelona: Graó.
- Goldman, J. (1996). *Sonidos que sanan* (1ª ed.) Barcelona: Luciérnaga, 1996.
- Goldstein, E. B. (1999). *Sensación y Percepción*. Madrid: Debate.
- Gómez, E. (1971). *La respiración y la voz humana*. Buenos Aires: La voz.
- Gómez, L. (2008). El aprendizaje a lo largo de toda la vida. *Participación educativa*, (9), 7-13.
- Gómez, M. A. (2007). Música y neurología. *Neurología*, 22(1), 39-45.
- Gómez, M. E. (1954). Las miniaturas del Antifonario de la Catedral de León. *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, (15), 300-317.
- Gómez, M. N. (1985). La formación del profesorado en cuatro momentos de la historia de la legislación educativa española: 1857, 1868, 1919 y 1931. *Cuestiones pedagógicas: Revista de ciencias de la educación*, (2), 37-48.
- González, C. (2003). La música en la Grecia antigua. *Acta Poética*, 24(1), 93-111.
- González de Amezúa, R. (1995). El "boom" del canto gregoriano. *Cuenta y razón*, (91), 11-15.
- González de Lama, A. (1966, 24 noviembre). Cada día: Capilla Clásica. *Diario de León*, p. 5.
- González de Lama, A. (1968, 1 abril). Música Sacra. *Diario de León*, p. 5.
- González de Lama, A. (1968, 22 abril). El último concierto del II Ciclo de Música Sacra tuvo lugar ayer en la Catedral. *Diario de León*, p.3

- González, E. (2007). El Orfeón Zaragozano y su emblema. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, (13), 421-436.
- González, J. L. (2010). Hacia donde va la educación de las personas adultas. *EDU-PSYCHO: Revista Internacional de Investigación y Calidad Educativa y Psicológica*, (2), 29-32.
- González, J. V. (1999). Escolanía. En E. Casares (Coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (4) (pp. 729-731). Madrid: SGAE.
- González, J. V. (2000). Relación música/texto en el canto gregoriano y en la polifonía y el concepto humanista de ritmo musical. *Anuario Musical, Revista de Musicología del CSIC*, (55), 9-18.
- González, M. (2002). Aspectos éticos de la investigación cualitativa. *Revista Iberoamericana de educación*, (29), 85-104.
- González, P. (1994). La música y la danza en Egipto. *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, (7) 401-428.
- González, V. (2006). El liderazgo social. *Revista galego-portuguesa de psicoloxía e educación: revista de estudos e investigación en psicología y educación*, (13), 23-42.
- Gracia Blanco, M. d. (1991). Programa para investigación en conducta sensorial y perceptiva. *Apunts: Educación física y deportes*, (25), 27-32.
- Grau, A. (2009). El mejor coro infantil. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 7-9.
- Greenberg, N. (2011). El repertorio coral renacentista y el director de coros. *Revista Musical Chilena*, 15(77), 61-66.
- Greene, J. C. (2008). Is mixed methods social inquiry a distinctive methodology? *Journal of mixed methods research*, 2(1), 7-22.
- Greene, J. C., Caracelli, V. J., & Graham, W. F. (1989). Toward a conceptual framework for mixed-method evaluation designs. *Educational evaluation and policy analysis*, 11(3), 255-274.
- Gregori, J. M. (1993). Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del renacimiento al barroco. *Revista de Musicología*, 16(5), 2770-2781.
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (1994). *Historia de la Música occidental*, (Vol. I y II). Madrid: Alianza Música.

- Gümpel, K. (1988). El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo. *Recerca musicològica*, (8), 25-45.
- Gustafson, R. (2007). La flor y el fruto de la salud, la virtud y la felicidad: Lo interno transformado en externo en la Instrucción de las Escuelas Públicas de Música de los Estados Unidos desde décadas tempranas hasta el presente. *Profesorado: Revista de curriculum y formación del profesorado*, 11(3). Recuperado el 23 de junio de 2012 de:  
<http://www.ugr.es/~recfpro/rev113ART3.pdf>
- Gustems, J., y Elgström, E. (2008). *Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales* (1ª ed.). Barcelona: Graó.
- Gutiérrez, A. (1987, 15 febrero). La obra para órgano de Ángel Barja. *Diario de León*, (Suplemento Filandón), p. IV.
- Gutiérrez, C. (2002). Evaluación de programas de educación no formal: Una propuesta etnográfica naturalista. *Agora Digital*, (4). Recuperado el 2 de mayo de 2010 de:  
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3503/b1576168x.pdf?sequence=1>
- Gutiérrez, N. (2009, 25 mayo). Jesús Cesar Silva Méndez: La ciudad de los muchachos fue un país dentro de un país. *Diario de Navarra.es*. Recuperado el 7 de mayo de 2014 de:  
<http://www.diariodenavarra.es/20090425/otrascomarcas/jesus-cesar-silva-mendez-ciudad-muchachos-fue-pais-dentro-pais.html?>
- Guzmán, R., Cabrera, D. L., Yanes, J., y Castro, J. F. (2008). Análisis de la investigación cualitativa en educación desarrollada en el estado español. *Curriculum: Revista de teoría, investigación y práctica educativa*, (21), 157-184.
- Haddock, M. (2004). *A choral organizational structure for the developing male singer, dissertation*. Dissertación presented for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School: Ohio State University. Recuperado el 8 de septiembre de 2012 de:  
[https://etd.ohiolink.edu/!](https://etd.ohiolink.edu/)
- Haller, M. (1914). *Vade-mecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de la música elemental*, traducido al castellano de la 12ª edición alemana por el P. Daniel Sola, S. J. (2ªed.) Ratisbona: Tipografía de Federico Pustet, Librero Editor pontificio.

- Hanson, W. E., Creswell, J. W., Clark, V. L. P., Petska, K. S., & Creswell, J. D. (2005). Mixed methods research designs in counseling psychology. *Journal of Counseling Psychology*, 52(2), 224.
- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Grao.
- Heiling, G. (2010). Formación del profesorado de música en los países nórdicos. *Profesorado: Revista de curriculum y formación del profesorado*, 14(2). Recuperado el 8 de junio de 2012 de:  
<http://www.ugr.es/~recfpro/rev142ART4.pdf>
- Hempy de Gainza, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Herman, E. (2011). *Pilates Reformer*. Badalona (Barcelona): Paidotribo.
- Hernández, A. (2000). Acerca del ocio, del tiempo libre y de la animación sociocultural. *Revista digital de educación Física y Deportes (Arg)*, 5(23). Recuperado el 20 de setiembre de 2009 de:  
<http://www.efdeportes.com>.
- Hernández, J. (1999). *La escuela normal de Soria 1841-1903*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hernández, M., y Herrera, L. (2006). La presencia de la educación musical en la base de datos ERIC: Una exploración bibliométrica de las publicaciones indexadas desde 1994 a 2004. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (38), 112-120.
- Herrera, L., y Cremades, R. (2010). Preferencias musicales de los estudiantes de educación secundaria obligatoria: Influencia de la educación formal e informal. *C & E: Cultura y Educación*, 22(1), 37-51.
- Herrera, L., Lorenzo, O., y Ocaña, A. (2010). Formación inicial del profesorado de música en Irlanda y Reino Unido. *Profesorado: Revista de curriculum y formación del profesorado*, 14(2). Recuperado el 11 de mayo de 2012 de:  
<http://www.ugr.es/~recfpro/rev142ART9.pdf>
- Herrera, M. d. M. (2006a). La educación no formal en España. *Revista De Estudios De Juventud*, (74), 11-26.
- Herrera, M. d. M. (2006b). La animación sociocultural. Una práctica participativa de educación social. *Revista De Estudios De Juventud*, (74), 73-93.
- Herrera, M. E. (2010). Escalas de Actitud. En S. Nieto Martín, (Coord.) *Principios, métodos y técnicas esenciales para la investigación educativa* (169-190). Madrid: Dykinson.

- Herrero, E. (1994). *Entrenamiento en relajación creativa*. Madrid: autor.
- Herrero, F. (2000). El Método Tomatis y la integración del FLE. Acta de conferencia. *La philologie française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littéraire*, 317-324. Granada: Universidad de Granada.
- Hewitt, G., Lassaletta, R., Bellwood, S., y Fernández Picón, J. (1981). *Cómo cantar* (1ª ed.). Madrid: Edaf.
- Hoppin, R. H. (2000). *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hook, S. (2005). *Vocal agility in the male adolescent changing voice*. A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate. School University of Missouri, Columbia. Recuperado el 22 de octubre de 2012 de:  
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.86.6701yrep=replytype=pdf>
- Hurtado, J. (2006). El desarrollo de la asertividad en la coral allegro ONCE valenciana. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (37), 63-71.
- Ibarretxe, G. (2007). Modelos de educación coral infantil: Entre lo formal y lo no formal. *Educación y Educadores*, 10(2), 35-50.
- Ibarretxe, G., y Cruz, J. J. (2005). Iniciativas culturales y educativas en torno al arte vasco: el caso del CIT. *REICE: Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 3(1), 564-569. Recuperado el 22 de septiembre de 2010 de:  
[http://www.ice.deusto.es/rinace/reice/vol3n1\\_2/CruzeIbarretxe.pdf](http://www.ice.deusto.es/rinace/reice/vol3n1_2/CruzeIbarretxe.pdf)
- Ibarretxe, G., y Díaz, M. (2008). La figura del director de coros infantiles: pasos hacia la profesionalización. *Revista da ABEM*, (19), 7-13.
- Iglesias, E. (2014). La formación en interculturalidad en la educación en el tiempo libre: necesidades y estrategias desde una perspectiva de competencias interculturales. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 17(2), 167-182. Recuperado el 15 de julio de 2014 de:  
[file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-LaFormacionEnInterculturalidadEnLaEducacionEnElTie-4737586%20\(2\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-LaFormacionEnInterculturalidadEnLaEducacionEnElTie-4737586%20(2).pdf)
- Igoa, E. (2006). *El legado musical de Ángel Barja: Obra Instrumental*. León: Diputación Provincial de León.

- Ingram, D. (1983). *Trastornos fonológicos en el niño*. Barcelona: Editorial Médica y Técnica.
- Isakovwitz, R. (2009). *Pilates. Manual completo del Método Pilates*. Badalona (Barcelona): Paidotribo.
- Jackson-Menaldi, M. C. A. (2002). *La Voz Patológica (Incluye Cd-Rom)*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana S.A.
- Jackson-Menaldi, M. C. A. (2005). *La Voz Normal*. Madrid: Editorial Médica Panamericana S.A.
- Jambou, L. (2007). Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII. *Recerca musicològica*, (17), 93-120.
- Jaraba, M. A. (1989). *Teoría y práctica del canto coral* (1ª ed.). Madrid: Ediciones Istmo.
- Jauset, J. A. (2013). Música y neurociencia: Un paso más en el conocimiento del ser humano. *Artseduca*, (4), 70-73.
- Jiménez, A., y Mallo, M. J. (1988). El reconocimiento de emociones a través de la voz. *Estudios de Psicología*, (33), 31-52.
- Jiménez, M. G., Guerrero, D., y López, M. (2013). Publicaciones sobre educación para la salud en las instituciones educativas españolas (1993-2013). *Revista iberoamericana de psicología y salud*, 4(2), 65-79.
- Jiménez, V. E. (2012). El estudio de caso y su implementación en la investigación. *Revista Internacional de Investigación en Ciencias Sociales*, 8(1), 141-150.
- Joaristi, L. (2010). Nociones básicas sobre el análisis inferencial. En Nieto (Coord.). *Principios, métodos y técnicas esenciales para la investigación educativa*. (pp. 373-399). Madrid: Dykinson.
- Johnson, R. B., & Onwuegbuzie, A. J. (2004). Mixed methods research: A research paradigm whose time has come. *Educational researcher*, 33(7), 14-26.
- Jordán, J. A. (1993). Reflexiones en torno a la consideración pedagógica de la educación formal, no formal e informal. *Teoría de la educación*, (5), 139-148.
- Justel, N., y Diaz, V. (2012). Plasticidad cerebral: participación del entrenamiento musical. *Suma Psicológica*, 19(2), 97-108.

- Justel, N., y Rubinstein, W. (2013). La exposición a la música favorece la consolidación de los recuerdos. *Boletín de psicología*, (109), 73-84.
- Kelly-McHale, J. L. (2011). *The Relationship Between Children's Musical Identities and Music Teacher Beliefs and Practices in an Elementary General Music Classroom*. Dissertation. Evanston (Illinois): Ph.D., Northwestern University.
- Kühn, C. (1994). *La formación musical del oído*. Barcelona: Labor.
- La Crónica de León (1987, 13 febrero). *León pierde a Ángel Barja*, pp. 2-4.
- La Hora Leonesa (1977, 27 septiembre). *La Capilla Clásica: A la búsqueda del tiempo perdido*. p. 5.
- Labajo, J. (1987). *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid, 1890-1923)*. Valladolid: Diputación Provincial.
- Labajo, J. (1988). *Pianos, voces y panderetas: Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid: Endymion.
- Labajo, J. (2004). Compartiendo canciones y utopías: el caso de las Brigadas Internacionales de la Guerra Civil Española. *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, 8(15). Recuperado el 1 de marzo de 2009 de:  
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/201/compartiendo-canciones-y-utopias-el-caso-de-los-voluntarios-internacionales-en-la-guerra-civil-espanola>
- Laban, R. (1978). *Danza educativa moderna*. Barcelona: Paidós.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Lacárcel, J. (1992). La psicología de la música en la Educación Primaria: el desarrollo musical de seis a doce años. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (13), 35-52.
- Lacárcel, J. (1995). *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: Visor.
- Lara, A. (2005). Sobre la evolución del mecanismo de la audición. *Revista de acústica*, 36(1), 11-18.
- Larrea, O. (2013). Guía práctica para el cuidado y la optimización de la voz del docente. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, (19), 271-279.
- Lasuen, B. (1987). *Orfeones y corales de bizkaia*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.



- Latorre, A., Del Rincón, D., y Arnal, J. (2006). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona: Ediciones Experiencia.
- Laucirica, A., Ordoñana, J.A., y Muruamendiaraz, N. (2009). Consideraciones preliminares en el diseño de programas informáticos para el desarrollo rítmico. *Revista electrónica de LEEME*. (24). Recuperado el día 26 de mayo de 2012 de:  
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/lauciricaetal09.pdf>
- Leech, N. L., & Onwuegbuzie, A. J. (2009). A typology of mixed methods research designs. *Quality & Quantity*, 43(2), 265-275.
- Le Huche, F., y Allali, A. (1999). *La voz. Anatomía y fisiología, patología. Terapéutica. (I)*. Barcelona: Mansson.
- Lema, R., y Machado, L. (2006). La recreación y el juego como modelos de la intervención socioeducativa. En V. Ventosa, *Perspectivas actuales de la animación sociocultural: cultura, tiempo libre y participación social* (1ª ed., pp. 51-72). Madrid: CCS.
- Levy, K. (1987). Old-hispanic chant in its european context. En E. Casares (Ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (Vol. I, pp. 3-14). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 (Ley Moyano).
- Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa (LGE o Ley "Villar Palasí"). BOE núm. 187 de 6 de agosto de 1970.
- Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones (LGS). BOE núm. 276, de 18 de noviembre.
- Ley Orgánica del Derecho de Asociación 1/2002, de 22 de marzo (LODA). BOE núm. 73, de 26 de marzo de 2002.
- Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE), de 3 de octubre de 1990. BOE núm. 238, de 4 de octubre de 1990.
- Ley Orgánica de Calidad de la Educación (LOCE), de 23 de diciembre de 2002. BOE núm. 307 de 24 de diciembre de 2002.

- Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación (LOE). BOE núm. 106, de 4 de mayo de 2006.
- Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). BOE núm. 295, de 10 de diciembre de 2013.
- Liceras, A. (2006). Medios de comunicación, educación informal y violencia. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (26), 207-214.
- Linares (1968, 3 abril). Un premio nacional y 30 conciertos, palmarés de la “Capilla Clásica” de León en sus dos primeros años de vida. *Proa*, p. 3.
- Llamas, J. C. (2012). La imbricación entre Educación musical y Musicoterapia: breves apuntes sobre el uso de la armonía en el ámbito de la discapacidad psicosocial. *Artseduca*, (1), 12-23.
- Lloréns, J.M. (1987). La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas. En E. Casares, (Ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (Vol. I, pp. 189-288). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Llorente, J. A. (2008). José Antonio Abreu, director del Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2008. *Escritura pública*, (53), 58-61.
- Lombardo, R. (2012). *Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- López, A. (2008). El arte de las musas: la música griega desde la antigüedad hasta hoy. En C. M. Cabanillas y J. A. Calero, *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas organizadas por el I.E.S. Santiago Apóstol* (1ª ed., pp. 1-54). Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Educación.
- López, B., Fernández, I., y Márquez, M. (2008). Educación emocional en adultos y personas mayores. *Electronic journal of research in educational psychology*, 6(15), 501-522. Recuperado el día 2 de febrero de 2014 de: [http://www.investigacion-psicopedagogica.org/revista/articulos/15/espanol/Art\\_15\\_249.pdf](http://www.investigacion-psicopedagogica.org/revista/articulos/15/espanol/Art_15_249.pdf)

- López, E. (1993). El ocio: perspectiva pedagógica. *Revista complutense de educación*, 4(1), 69-88.
- López, F. (2004). La Educación Popular en España, retos e interrogantes. *Agora digital*, (7). Recuperado el 18 de febrero de 2013 de:  
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3522/b15761290.pdf>
- López, F., y Pérez, M. G. (2012). La educación social del siglo XXI: un esfuerzo de aclaración. En D. Cobos, A. Jaén, E. López, A. Martín, y L. Molina (Dir. Congr.). *I Congreso Virtual Internacional sobre Innovación Pedagógica y Praxis Educativa INNOVAGOGÍA 2012* (1ª ed.) (pp. 1741-1753). Sevilla: AFOE.
- López, J. L. (1986), Conjunto Coral. Murcia: Artes Gráficas Mariano Bo.
- López, J. L., (1998a). Técnica de dirección coral. Valencia: Rivera Editores.
- López, J. L. (1998b). Coro cuestionario teórico. Valencia: Rivera Editores.
- López, M. B. (2002a). La música en el Magisterio de las Escuelas Normales y su proyección a la primera enseñanza desde 1837 a 1930. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 15(49), 29-44.
- López, M. B. (2002b). La política educativo-musical en España durante la Segunda República. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 15(50), 15-26.
- López Muñoz, A. (1999). Organización funcional de la información somatosensorial, gustativa y visceral. En S. Rodríguez, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*, (pp. 304-315). Madrid: Ed. Médica Panamericana.
- López, R. (1984). El Oficio de Santiago Apóstol en el folio 176 del Antifonario Mozárabe de la Catedral de León. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 24(55), 123-130.
- López, R. (1999). El culto a Santiago en el antifonario visigótico-mozárabe de la Catedral de León. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 38(107), 27-50.
- López-Calo, J. (1987). Manierismo y Barroco. En Casares, E. (Ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (Vol. II, pp. 351-356). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

- López-Calo, J. (1989). El Ars Antiqua en la obra de monseñor Anglès. *Recerca musicològica*, (9), 37-57.
- López-Calo, J. (1999). Catedrales. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (3), 434-447. Madrid: SGAE.
- Lorenzo, A. (2001, 31 de mayo). El primer coro de laringectomizados del mundo sorprende en A Coruña con su voz. *lavoздеgalicia.es*. Recuperado el día 30-04-2014 de:  
<http://www.lavoздеgalicia.es/hemeroteca/>
- Louvier, A. (1996). Audición, memoria, imágenes. *Eufonía: Didáctica de la música*, (2), 21-26.
- Lucas, A. (2005). *La dirección de coro en la actualidad. Criterios metodológicos y su aplicación práctica*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Lupano, M. L., y Castro, A. (2005). Diferencias individuales en las teorías implícitas del liderazgo y la cultura organizacional percibida. *Boletín de psicología*, (85), 89-110.
- Luque, J. (1994). *Arsis, thesis, ictus: las marcas del ritmo en la música y la métrica antiguas* (1ª ed.) Granada: Universidad de Granada.
- Luria, A.R. (1984). *El cerebro en acción*. Barcelona: Martínez Roca.
- Luria, A.R. (1987). *Sensación y percepción*. Barcelona: Martínez Roca.
- Machado, J., y Pohl, A. (2004). Los dilemas del reconocimiento del aprendizaje informal. *Revista de Estudios de Juventud*. (65), 83-98.
- Macías, E. (2004). Aproximación a la intervención de calidad en la educación no formal: Funciones del pedagogo. *Revista Complutense De Educación*, 15(2), 561-596.
- Macías, M. (2014, 12 enero). Homenaje para el fundador de Solera Berciana. *Diario de León*, p. 22.
- Madariaga, J. M., y Arriaga, C. (2011). Análisis de la práctica educativa del profesorado de música y su relación con la motivación del alumnado. *Cultura y Educación: Revista de teoría, investigación y práctica*, 23(3), 463-476.

- Maeso, F., y González, M. R. (2005). El valor de la motivación en la educación artística con personas mayores. *Arte, individuo y sociedad*, (17), 43-60.
- Maio, M. E., Fernández, A. B., y Martínez, I. C. (2011). Gesto corporal adaptativo y dirección coral. En A. Pereira, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales. Actas del X. Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 857-863). Buenos Aires: SACCoM.
- Malbar, A. (2004, 5 diciembre). El triste final del circo de los muchachos. *elmundo.es*. Recuperado el 7 de mayo de 2014 de:  
<http://www.elmundo.es/cronica/2004/477/1102432073.html>
- Malbran, S. (2007). *El oído de la mente*. Madrid: Akal.
- Maneveau, G. (1993). *Música y educación: ensayo de análisis fenomenológico de la música y de los fundamentos de su pedagogía* (1ª ed.). Madrid: Rialp.
- Mansion, M. (1947). *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ricordi.
- Manzano, M., y Barja, A. (1991). *Cancionero Leonés* (Vol. I). León: Diputación Provincial de León
- Marchesi, A. (2009). Música, cultura y ciudadanía. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, (74), 27-36.
- Margalef, L., y Álvarez, J. M. (2005). La formación del profesorado universitario para la innovación en el marco de la integración del Espacio Europeo de Educación Superior. *Revista de educación*, (337), 51-70.
- Marín, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia. Murcia, 1964-1986*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- Marqués, M., García-Tapia, R., Ruba, D., Fernández, S., y Uzcanga, M. I. (2006). Vibrato de la voz cantada. Caracterización acústica y bases fisiológicas. *Revista de medicina*, 50(3), 65-72.
- Marqués, M., Vázquez, F., Fernández, S., y Gimeno, C. (2006). Discapacidad vocal. *Revista de medicina*, 50(3), 73-80.
- Márquez, E. (2011). *La música en la Antigua Grecia como transmisora de valores, repercusiones en la Educación Musical actual*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Martín, A. V., y Requejo, A. (2005). Fundamentos y propuestas de la educación no formal con personas mayores. *Revista de Educación*. (338), 45-66.
- Martín Colinet, M. C. (2008). La música y la discapacidad visual. *La música como medio de integración y trabajo solidario* (1ª ed., pp. 97-166). Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones.
- Martín, E. (2006). *Aptitudes musicales y atención en niños entre diez y doce años*. Tesis doctoral. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- Martín Fiorino, V. R. (2008). Ética de la ciencia. *REDHECS: Revista electrónica de Humanidades, Educación y Comunicación Social*. 3(5), 11-18.
- Martín, J. D. (2013). El mundo de la empresa, la Música y la LOMCE. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 26(96), 162-164.
- Martín, J. F. (2010). Técnicas de encuesta: cuestionario y entrevista. En S. Nieto Martín, (Ed.). *Principios, métodos y técnicas esenciales para la investigación educativa*, (145-168). Madrid: Dykinson.
- Martínez, A. (2003). Las actuaciones voluntarias como cauce de participación social: El interés de su inclusión en el sistema educativo formal. *ESE: Estudios sobre educación*, (5), 181-190.
- Martínez, A., Bertrán, J.M., Cabezudo, L., y Cobeta, I. (1988). *Otorrinonaringología básica*. Madrid: Ergon.
- Martínez, M. (2011). Educación, valores y democracia: presentación. *Revista de educación*, (1), 15-19.
- Martínez, P. C. (2006). El método de estudio de caso: Estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento y gestión: revista de la División de Ciencias Administrativas de la Universidad del Norte*, (20), 165-193.
- Martorell, M., Gassull, C., y Godall, P. (2000). La educación de la voz y la salud vocal en la formación de los maestros. *Revista Electrónica De LEEME*, (5) Recuperado el 17 de mayo de 2010 de:  
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/gassulletal00.pdf>
- Maruri, A. (2006). Dos grandes enemigos del ocio y el tiempo libre: paro y consumismo. En V. Ventosa, *Perspectivas actuales de la animación sociocultural: cultura, tiempo libre y participación social* (1ª ed., pp. 245-252). Madrid: CCS.

- Marzal, C. (2008). *El régimen Jurídico de las enseñanzas de música en España*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de Valencia.
- Mas, O. (2007). Las necesidades formativas de las personas mayores de 50 años. *Revista Iberoamericana de Educación*, 44(1) Recuperado el 4 de marzo de 2013 de:  
<http://www.rieoei.org/deloslectores/1996Torello.pdf>
- Massey, P. (2010). *Anatomía y Pilates*. Badalona (Barcelona): Paidotribo.
- Matas, A. (2010). La informática aplicada al análisis cualitativo. En S. Nieto, *Principios, métodos y técnicas esenciales para la investigación educativa*, (472-494). Madrid: Dykinson.
- Mauclair, C. (1994). *Simbolismo de la música* (1ª ed.). Barcelona: Obelisco.
- Mauléon, C. (2010). Intención e intencionalidad comunicativa. Reflexiones en torno a la gestualidad del intérprete. *Actas de: II Congreso Iberoamericano de investigación Artística y Proyectual y 5ta. Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata (Argentina): Facultad de Bellas Artes.
- Mayorga, M. J., y Tójar, J. C. (2003). El grupo de discusión como técnica de recogida de información en la evaluación de la docencia universitaria. *Fuentes: Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación*, (5), 143-157.
- McCallion, M. (1998). *El libro de la voz*. Barcelona: Urano.
- McMillan, J. H., y Schumacher, S. (2005). *Investigación Educativa*. (5ª ed.). Madrid: Pearson Educación.
- McRoy, D. (2011). *Perceptions of adolescent female singers on their singing and training*. A Dissertation presented for the Degree. Teachers College: Columbia University.
- Medina, A. (2001). *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España* (1ª ed.) Madrid: ICCMU.
- Medina, A. (2014, 9 abril). La Coral Coyantina grabará un disco por su 30 aniversario. *Diario de León*, Recuperado el día 29 de abril de 2014 de:  
[http://www.diariodeleon.es/noticias/provincia/coral-coyantina-grabara-disco-30-aniversario\\_865908.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/provincia/coral-coyantina-grabara-disco-30-aniversario_865908.html)

- Melgar, M. F., y Donolo, D. S. (2011). Salir del aula... Aprender de otros contextos: Patrimonio natural, museos e Internet. *Revista Eureka sobre enseñanza y divulgación de las ciencias*, 8(3), 323-333.
- Mendoza, A. (2006). *El estudio de casos, un enfoque cognitivo*. Mexico: Trillas.
- Merma, G., Peiró, S., y Gavilán, D. (2013). Perspectivas sobre educación en valores en tiempos de crisis. *Barataria: revista castellano-manchega de ciencias sociales*, (15), 151-160.
- Meyer, L.B. (2001). *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Michels, U. (1982). *Atlas de música, I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Millet, L. (2004). El Llegat històric de l'Orfeó Catalá (1891-1936). *Recerca musicològica*, (14), 139-153.
- Ministerio de Educación y Ciencia (1969). *Informe sobre la educación en España. Bases para una política educativa*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General Técnica.
- Miró, C. (2011). Zoltán Kodály: creador del arte del canto coral polifónico contemporáneo en Hungría vigencia y proyecciones de su obra. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 4(2), 10-50.
- Mizener, Ch. P. (1993a). Adolescent singers and perceptions of vocal identity. *British Journal of Music Education*, 20(3), 243-256.
- Mizener, C. P. (1993b). Attitudes of Children toward Singing and Choir Participation and Assessed Singing Skill. *Journal of Research in Music Education*, 41(3), 233-45.
- M. M. A. (1971, 29 diciembre) El concierto de la Capilla Clásica en la Catedral, Los leoneses llenaron el amplio templo. *Diario de León*, p. 7.
- Molina, M. T., Fernández, S., Vázquez, F., y Urra, A. (2006). Voz del niño. *Revista de medicina*, 50(3), 31-43.
- Monarca, H. (2012). La nueva Ley Orgánica para la mejora de la calidad educativa: la restauración del discurso conservador. *Tendencias pedagógicas*, (20), 107-212.
- Monge, J. J. (2005). Espacio Europeo de Educación Superior e implicaciones para las titulaciones de Magisterio en España. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 8(2). Recuperado el 15 de agosto de 2012 de: <http://aufop.com/aufop/home/>



- Montejo, D. (2003). "Jóvenes inmigrantes y educación en el tiempo libre". *Revista De Estudios De Juventud*, (60), 127-133.
- Montero, A. (2009). Una ley centenaria: la Ley de Instrucción Pública (Ley Moyano, 1857). *Cabás*, (1). Recuperado el 24 de mayo de 2013 de:  
[file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Una%20ley%20centenaria%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Una%20ley%20centenaria%20(1).pdf)
- Montero, M. (2009). El acceso de la mujer española a la universidad y su proyección en la vida pública (1910-1936): comparación de las iniciativas de Pedro Poveda y de la Institución Libre de Enseñanza. *Anuario de historia de la Iglesia*, (18), 311-324.
- Monterroso, E. (2005). Análisis del enfoque pluralista de la política pública de la enseñanza: la Ley de Calidad de la Educación. *Saberes: Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, (3). Recuperado el 12 de julio de 2012 de:  
[http://www.uax.es/publicaciones/archivos/SABSOC05\\_002.pdf](http://www.uax.es/publicaciones/archivos/SABSOC05_002.pdf)
- Montes, B. C. (2009). Institucionalización de la enseñanza musical en España. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, (74), 37-50.
- Montes, B. C. (2011). La institucionalización de la enseñanza musical en España: la recepción de la ópera italiana en la Fundación del Real Conservatorio de Madrid. En P. Celada (Coord.), *Arte y oficio de enseñar: dos siglos de perspectiva histórica / XVI Coloquio Nacional de Historia de la Educación, El Burgo de Osma, Soria, 11-13 de julio de 2011* (1ª ed., pp. 575-583). Madrid: Sociedad Española de Historia de la Educación.
- Montesinos, R. M. (2005). Implicaciones de la Reforma de Educación Superior en Educación Musical. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 8(2). Recuperado el 22 de mayo de 2011 de:  
<http://www.aufop.com/aufop/home/>
- Montilla, M. J. (2004). Medición del ritmo mediante un programa informático: aplicación en músicos y gimnastas. *Apunts: Educación física y deportes*, (76), 5-12.
- Montilla, M. J., y Roca, J. (2006). *Medición del ritmo basada en la sincronización mediante un programa informático*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Montoya, P. (2005). Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música. *Revista Universidad EAFIT*, 41(139), 57-66.

- Morales, M.C. (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Morant, R. (2013). Planteamientos de educación formal en enseñanzas no regladas de música: las Escuelas de Música de las Sociedades Musicales Valencianas. *Revista electrónica de LEEME*, (31), 79-106. Recuperado el 5 de mayo de 2014 de:  
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/morant13.pdf>
- Moreno, A., Álvarez, M., Bejarano, M. A., y Pulido, C. A. (2010). Parámetros acústicos de la voz en el adulto mayor. *Umbral Científico*, (17), 9-17.
- Moreno, C. (2013). Cantar y el buen Maestro de canto. *Artseduca*, (4), 38-39.
- Morón, J. A. (2014). Educación y personas mayores. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 17(1), 107-121. Recuperado el 12 de junio de 2014 de:  
[file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EducacionYPersonasMayores-4736393%20\(2\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-EducacionYPersonasMayores-4736393%20(2).pdf)
- Morris, R.J., Ternström, A., LoVetri, J., & Berkun, D. (2012). Long-Term Average Spectra From a Youth Choir Singing in Three Vocal Registers and Two Dynamic Levels. *Journal of Voice*, 26(1), 30-36.
- Munar, E., Mas, C., Quetgles, M., Rosselló, J., y Morente, P. (2002). El desarrollo de la audición humana. *Psicothema*, 14(2), 247-254.
- Muñoz, E., y Elorriaga, A. (2011). Principales características de la voz durante la adolescencia. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 24(85), 32-46.
- Muñoz, J. R. (2001). La voz y el canto en la educación infantil. *Eufonía: Didáctica de la música*, (23), 43-54.
- Murcia, N. y Jaramillo, L. G. (2001). La Complementariedad como Posibilidad en la Estructuración de Diseños de Investigación Cualitativa. *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, (12). Recuperado el 10 de mayo de 2010 de:  
<http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/12/murcia.htm>
- Muscarsel, M.C. (1988). *Mundo sonoro: programa para el desarrollo de estimulación para el desarrollo auditivo de niños hipoacúsicos*. Madrid: CEPE.

- Nagore, M. (1997). Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el «congreso internacional de música sacra» (Bilbao, 1896). *Revista de Musicología*, 605-615.
- Nagore, M. (2001). *La sociedad coral de Bilbao en el contexto del movimiento coral europeo (1850-1936)*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Nagore, M. (2009). La Música en la universidad. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, (74), 51-68.
- Naidich, S. (2002). Reeducción de profesionales de la voz. Actores, cantantes populares y cantantes clásicos. En M. C. Jackson-Menaldi, *La Voz Patológica* (291-303). Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- Narváez, M. (2005). *Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Navarro, F. (2000). *Nueva técnica de dirección de orquesta, coro y banda: un tratado moderno sobre la técnica de dirección* (1ª ed.) Lugo: Alvarellos.
- Nepomuceno, M. A. (1990, 18 noviembre). La Capilla cumple veinticinco años. *Diario de León (Suplemento Filandón)*, p. IV.
- Nepomuceno, M. A. (1990, 19 noviembre). Nuevos discos de la Capilla Clásica sobre folklore leonés. *Diario de León*, p. 4.
- Nepomuceno, M. A. (1997, 7 diciembre). La música de Mendelssohn sonará hoy en Santa Marina. *Diario de León*, p. 52.
- Nepomuceno, M. A. (2009, 17 abril). El Orfeón Leonés: más de un siglo... haciendo música. *Diario de León*, p. 62.
- Nepomuceno, M. A. (2010, 6 junio). El Orfeón Leonés triunfa en el certamen Maestro Barrasa de Valladolid. *Diario de León*, p. 56.
- Nuño, J., y Alves, A. (1996). Problemas de la voz en el profesorado. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (26), 33-42.
- Ocejo, J. L. (1987, 15 febrero). El hombre, el músico, el amigo. *Diario de León, Suplemento Filandón*, p. III.
- Olivella, D. (2013). Dirección de coros de personas mayores. *Eufonía: Didáctica de la música*, (57), 84-90.

- Omar, A. G. (2011). Liderazgo transformador y satisfacción laboral: el rol de la confianza en el supervisor. *Liberabit*, 17(2), 129-137.
- Ontañón, E. (2009). Música y renovación educativa. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, (74), 155-160.
- Onwuegbuzie, A. J., & Collins, K. M. (2007). A Typology of Mixed Methods Sampling Designs in Social Science Research. *Qualitative Report*, 12(2), 281-316.
- Ordás, M. A. (2013). La actividad coral como práctica de significado intersubjetiva. *Boletín de SACCoM*, 5(2), 9-18.
- Ordás, M. A., y Blanco, M. A. (2013) La corporeidad y la expresión en la ejecución coral. En F. Shifres, M.P. Jacquier, D. Gonnet, I. Burcet y R. Herrera (Eds.). *Actas de ECCoM, Nuestro Cuerpo en Nuestra Música, 11º. ECCoM* (Vol. 1, nº2, pp. 455-465). Buenos Aires: SACCoM.
- Oriol, N. M. (2005). La música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el s. XX y comienzos del XXI. *Revista electrónica de LEEME*, (16) Recuperado el 22 de febrero de 2008 de:  
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/oriol05.pdf>
- Oriol, N. M. (2009). La investigación musical en España: Tesis doctorales y temática en la última década. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 59-87.
- Ortega, A. G. (2004). El niño cantor. Aspectos musicales y fisiológicos de la voz cantada infantil. *Huellas...* (4), 20-26.
- Pacheco, M. A. (2012). *Las Bandas de Música en los Montes de Toledo: su aportación a la educación musical*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Palacios, J. I. (2001). El concepto de Musicoterapia a través de la Historia. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (42), 19-31.
- Palacios, J. I. (2005). La Universidad y la Investigación Musical: de la Teoría a la Praxis. *Revista Interuniversitario de formación del profesorado*, (52), 123-158.
- Palacios, M. Á. (1993). El Orfeón Burgalés y la música popular castellana. *Boletín de la Institución Fernán González*. 72(207), 287-298.
- Palomares, J. (2001). Itinerario de formación coral para el profesorado de educación musical. *Eufonía: Didáctica de la música*, (23), 55-66.
- Paniego, J. A. (2000). Educar personas solidarias: El laberinto de la educación en valores. *Contextos educativos: Revista de educación*, (3), 177-190.

- Paredes, M. d. C. (2012). Percepción y atención: una aproximación fenomenológica. *Azafea: revista de filosofía*, (14), 79-92.
- Pastor, M. I. (1999). Ámbitos de intervención en educación no formal: Una propuesta taxonómica. *Teoría de la educación*, (11), 183-215.
- Pastor, M. I. (2001). Orígenes y evolución del concepto de educación no formal. *Revista Española De Pedagogía*, 59(220), 525-545.
- Pastor, M. I. (2007). Reflexiones en torno a algunas propuestas de caracterización genérica de la educación no formal. *Bordón.Revista De Pedagogía*, 59(4), 659-672.
- Pavón, L. (2008, 19 mayo). Benposta: entre el sueño y la especulación. *laregión.es*. Recuperado el 7 de mayo de 2014 de:  
<http://www.laregion.es/articulo/ourense/benposta-sueno-y-especulacion/20080520092806052674.html>
- Payne, R. A. (2005). *Técnicas de relajación*. Badalona (Barcelona): Paidotribo.
- Peinado, A. (2002). La investigación cualitativa en España: de la vida política al maltrato del sentido. *Revista española de salud pública*, 76(5), 381-393.
- Pele, A. y Payri, B., (2011). Evaluación de las distribuciones vocales en el canto Góspel. *Revista electrónica de LEEME*, (27), 17-34. Recuperado el 23 de diciembre de 2013 de:  
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/pele&payri11.pdf>
- Pele, A (2013). *Evaluación de las distribuciones vocales en el canto Góspel: Percepción de coristas y oyentes*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Pelinski, R. (2008). El oído alerta: Modos de escuchar el entorno sonoro. En J.L. Carles (Coord.), *Actas del I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros 12-15 junio 2001*, [Recurso digital, 1-15]. Madrid: Instituto Cervantes.
- Peña, A. (2008). Una breve historia de la invención del espejillo laríngeo y del espejo frontal. *Revista de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*, 68(1), 91-94.
- Perea, R. (2002). La educación para la salud, reto de nuestro tiempo. *Educación XXI: Revista de la Facultad de Educación*, (4), 15-40.

- Pereira, Z. (2011). Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta. *Revista Electrónica Educare*, 15(1), 15-29. Recuperado el 6 de junio de 2003 de:  
file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-LosDisenosDeMetodoMixtoEnLaInvestigacionEnEducacio-3683544.pdf
- Perelló, J., Bruno, C., y Serra-Raventós, M. (1976). *Fundamentos audiolingüísticos* (1ª ed.). Barcelona: Ed. Científico-Médica.
- Perelló, J., Caballé, M., y Guitart, E. (1982). *Canto-Dicción. Foniatría estética* (2ª. ed.). Barcelona: E. Científico-Médica.
- Pérez, G. (1990). *Investigación-Acción. Aplicaciones al campo social y educativo*. Madrid: Dykinson.
- Pérez, G. (1994a). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes (I). Métodos*. Madrid: La Muralla.
- Pérez, G. (1994b). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes (II). Técnicas y Análisis de datos*. Madrid: La Muralla.
- Pérez, G. (2005). Derechos Humanos y Educación social. *Revista de educación*, (336), 19-39.
- Pérez, G., y Nieto, S. (1992). La investigación-acción en la educación formal y no formal. *Enseñanza y Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, (10), 177-198.
- Pérez, M. (2002). La Educación a través del arte en la Educación Social: Los espacios laborales y la investigación en educación a través del arte. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, (9), 287-299.
- Pérez, R., Galán, A. y Quintanal, J. (2012). *Métodos y diseños de investigación en educación*. Madrid: Uned.
- Pérez-Aldeguer, S. (2014). El canto coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical. *Estudios pedagógicos*, 40(1), 389-404.
- Pestaña, P. (2004). Aproximación conceptual al mundo de los valores. *REICE: Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 2(2). Recuperado el 12 de mayo de 2012 de:  
file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-AproximacionConceptualAlMundoDeLosValores-1065063%20(1).pdf

- Phillips, K. H. (2008). Graduate Music Education. *Research and Issues in Music Education*, 6(1). Recuperado el 14 de abril de 2012 de:  
[www.stthomas.edu/rimeonline/col6/phillips](http://www.stthomas.edu/rimeonline/col6/phillips)
- Philips, K. H. & Aitchison, R.E. (1998). The effects of psychomotor skills instruction attitude toward singing and general music among students in grades 4-6. *Bulletin of the Council Research in Music Education*, (137), 32-42.
- Pino, M. R., Bezerra, F., y Portela, J. (2009). Calidad de vida en personas mayores. Apuntes para un programa de educación para la salud. *Revista de investigación en educación*, (6), 70-78.
- Pinos, A. (2011, 12 julio). *En XXV aniversario del Conservatorio de Ponferrada. El Mundo*. Recuperado el día 24 de abril de 2014 de:  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/12/leon/1307899276.html>
- Pistolesi, A. (1987, 7 diciembre). A partir de ahora, en las iglesias sólo habrá conciertos de música sacra. Tampoco será posible cobrar entrada por acudir a ellos. *ABC*, p.80.
- Pliego, V. (2009). La formación del músico profesional. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, (74), 69-90.
- Poché, Ch. (1997). *La música arábigo-andaluza* (con CD). Madrid: Akal.
- Pourrieux, C. (2012). Factores de dominación en ética de la investigación. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*. (13), 355-362.
- Poy, R. (2012). Educadoras y educadores en León al filo de la guerra civil: auge, depuración y parálisis. *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*. (18), 181-206.
- Pozo, J. I., Bautista, A., y Torrado, J. A. (2008). El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas. *Cultura y Educación: Revista de teoría, investigación y práctica*, 20(1), 5-15.
- Preciado, D. (1987). Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español. En E. Casares (Ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (I, 171-184). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Prieto, M. d. R. (1998). Liberalismo y Magisterio. *Tendencias pedagógicas*, (1), 213-219.

- Psaume, J. (1989). Trastornos de la articulación en relación con las anomalías anatómicas. En C. Launay, y S. Borel Maissonny, *Trastornos del lenguaje, la palabra y la voz en el niño*, (291-312). Barcelona: Masson.
- Pueyo, V. (1985, 25 octubre). La Capilla Clásica celebra su XX aniversario con un concierto dedicado a Bach. *Diario de León*, p. 8.
- Pueyo, V. (1987, 15 febrero). Ángel, amigo. *Diario de León, Suplemento Filandón*, p. XI.
- Puig, J., y Trilla, J. (2000). *La pedagogía del ocio*. Barcelona: Laertes.
- Querol, M. (2010). La Polifonía española profana del Renacimiento. *Revista Musical Chilena*, 25(115-1), 30-38.
- Quiñones, C. (1997). *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós.
- Quirós, J. B., y D'Elia, N. (1981). *Introducción a la audiometría*. Barcelona. Paidós.
- Ramos, F. (2001). Salud y calidad de vida en las personas mayores. *Tabanque: Revista pedagógica*. (16), 83-104.
- Rascón, M. (2010-2011). Adolfo Gutiérrez Viejo, un músico leonés con vocación europea. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, (130-131), 1-29.
- Randel, D. M. (ed.) (2001). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española* (Vigésima segunda edición). Madrid: Espasa Calpe.
- Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establece los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música. BOE núm. 206, de 27 de agosto.
- Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE núm. 18, de 20 de enero de 2007.
- Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales. BOE núm. 260, de 30 de octubre.



- Recamán, A. (2010). Representaciones Gráficas. En S. Nieto (Coord.), *Principios, métodos y técnicas esenciales para la investigación educativa*, (295-314). Madrid: Dykinson.
- Redondo, P. (2004). Sexto empírico y la mousiké. *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, 72(1), 95-120.
- Regidor, R. (1977). *Temas del canto: la clasificación de la voz*. (1ª ed.). Madrid: Real Musical.
- Regidor, R. (1981) *Temas del canto. El aparato de fonación*. (2ª. ed.) Madrid: Real Musical.
- Reichardt, C. S., & Cook, T. D. (1982). Más allá de los métodos cualitativos versus los cuantitativos. *Estudios de psicología*, (11), 40-55.
- Reig, D. (2001). Por qué un coro en el instituto. *Revista electrónica de LEEME*, (7) Recuperado el 3 de abril de 2011 de:  
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/reig01.pdf>
- Reina, E. (2007). El Orfeón Zaragozano y su emblema. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, (13), 421-436.
- Resolución de 9 de febrero de 1994 de la Universidad de León, por la que se ordena la publicación del plan de estudios del título de Maestro, especialidad de Educación Musical. BOE núm. 52, de 1 marzo.
- Resolución de 5 de abril de 2001 de la Universidad de León, por la que se ordena la publicación del plan de estudio del título de Maestro, especialidad de Educación Musical. BOE núm. 111, de 9 de mayo.
- Resolución de 16 de mayo de 2011 de la Universidad de León, por la que se publica el plan de estudios de Graduado en Educación Infantil, Educación Primaria y Educación Social. BOE núm. 126, de 27 de mayo.
- Retortillo, Á. (2011). La evaluación, reconocimiento y acreditación de los aprendizajes no formales e informales en el ámbito universitario: elementos para el debate. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 14(1), 218-226.
- Reverter, A. (1999). Canto. En E. Casares (Coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Vol. 3: 91-97). Madrid: SGAE.
- Reverter, A. (2008). *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza Editorial.

- Reyes, M. L. (2010). Evaluación de los planes de estudio de formación del profesorado de educación musical: España. *Profesorado: Revista de curriculum y formación del profesorado*, 14(2). Recuperado el 17 de noviembre de 2013 de: <http://www.ugr.es/~recfpro/rev142ART6.pdf>
- Reyes, P., y Hernández, A. (2008). El Estudio de Caso en el contexto de la Crisis de la Modernidad. *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, (32). Recuperado el 13 de octubre de 2012 de: <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/32/reyes.html>
- Reynoso, K. M., Schroeder, L. F. C., y Corral, H. (2012). Cuidado vocal para cantantes. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 25(92), 110-123.
- Riaño, M. E. (2008). Gestión de las actividades musicales del G-9 en contextos de educación formal y no formal. Tesis doctoral. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Riaño, M. E. (2010). Educación musical formal y no formal en el G9. *Eufonía: Didáctica de la música*, (48), 87-98.
- Rio, D. d. (2000). Investigación sobre las aptitudes musicales. *Revista electrónica de LEEME* (5). Recuperado el 13 de setiembre de 2010 de: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/delrio00.pdf>
- Rivas, R. M., y Fiuza, M. J. (2001). *La voz y las disfonías disfuncionales: prevención y tratamiento*. Madrid: Pirámide.
- Rivera, J. C. (2014). Evaluación de los programas de Educación Ambiental no formal en Instituciones Educativas Rurales de Santa Rosa de Cabal y Santuario. *Scientia et Technica*. 19(1), 111-120.
- Roca, E. (2010). El abandono temprano de la educación y la formación en España. *Revista de educación*, (1), 31-62.
- Rodrigo, M. S. (2013). Entrevista con Margarita Morais. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 26(2), 6-17.
- Rodríguez, A. (2002). Propuestas para una modelización del uso expresivo de la voz. *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, 13(7), 157-175.
- Rodríguez, A. (2013). *Teatro físico. Análisis de los elementos que intervienen en el entrenamiento del actor*. Tesis Doctoral no publicada. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- Rodríguez, C. (1993). *Grandes maestros en el conjunto coral*. Madrid: Real Musical.
- Rodríguez, G. y Gómez, M.A. (2010). Análisis de contenido textual de datos cualitativos. En S. Nieto Martín (Coord.). *Principios, métodos y técnicas esenciales para la investigación educativa* (pp. 448-369). Madrid: Dykinson.
- Rodríguez, J., y Agulló, E. (2002). Psicología social y ocio: una articulación necesaria. *Psicothema*, 14(1), 124-133.
- Rodríguez, M. M., Portero, E., Martínez, J. D., Rodríguez, M. L., Rodríguez, C. D., y Ferre, M. A. (2008). El debate entre investigación cualitativa y cuantitativa y su impacto en la práctica enfermera. *Tempus vitalis: Revista Electrónica Internacional para el cuidado del paciente crítico*, 8(1), 17-24.
- Rodríguez Muñoz, F. J. (2011). Construcciones de la neurociencia al entendimiento de la creatividad humana. *Arte, individuo y sociedad*, 23(2), 45-54.
- Rodríguez, R. (2011). De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: los límites del «campo» cultural. *Comunicar*, (36), 149-156.
- Rodríguez, S. (1999). *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*. Madrid: Ed. Médica Panamericana.
- Rodríguez-Quiles, J. A. (2000). Investigación Cualitativa en Educación Musical: un nuevo reto en el contexto educativo español. *Revista Electrónica de LEEME* (5). Recuperado el 26 de marzo de 2012 de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/rodriguezja00.p>
- Rodríguez-Quiles, J. A. (2010). Formación inicial del profesorado de música en Alemania y Austria: Una perspectiva Centroeuropea. *Profesorado: Revista de curriculum y formación del profesorado*, 14(2). Recuperado el 20 de octubre de: <http://www.ugr.es/~recfpro/rev142ART2.pdf>
- Rodríguez-Quiles, J. A. (2012). Del burro cantor la sombra: Educación musical en España por movimiento cancrizante. *Eufonía: Didáctica de la música*, (54), 7-24.
- Romero, J. (1996). El mito del hemisferio derecho del cerebro y la creatividad. *Arte, individuo y sociedad*, (8), 99-106.
- Romero, J. B. (2004). Las nuevas tecnologías y la expresión musical, otros lenguajes en la educación. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (23), 25-30.

- Rosabal, G. (2008a). El director coral como educador musical. *La Retreta*, (1). Recuperado el día 5 de mayo de 2008 de:  
<http://laretreta.net/0101/artículo/eldirectorcoral.htm>
- Rosabal, G. (2008b). Desarrollo Vocal Significativo por medio de Calentamientos Corales. *Revista Sonograma*. (1). Recuperado el 8 de febrero de 2013 de:  
<http://www.raco.cat/index.php/SonogramaMagazine/article/view/252805>
- Rosabal, G. (2009). Algunas perspectivas para el manejo de la voz adolescente en el ensamble coral. *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 50-57.
- Rozo, C. (2002). Fundamentos pedagógicos que sustentan el proceso de la educación en salud. *Aquichan*, (2). Recuperado el 7 de diciembre de 2013 de:  
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-FundamentosPedagogicosQueSustentanElProcesoDeLaEdu-2107441.pdf>
- Rubio, S. (1986). Mi experiencia musical en León. *León. Revista de la Casa de León en Madrid. Especial Música*, 343, 52-55.
- Rubio, S. (1987). Con Ángel Barja en Roma. *Diario de León (Suplemento Filandón)*. p. IX.
- Rubio, S. (2005). *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de León*. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro".
- Ruedas, M. J., Ríos, M. M., y Nieves, F. (2009). Epistemología de la investigación cualitativa. *Educere: Revista Venezolana de Educación*, (46), 627-635.
- Ruiz, B. (2005). La voz y su espectro. *Sigma: revista de matemáticas=matematika aldizkaria*, (27) 179-192.
- Ruiz, C. (2011). La investigación cualitativa en educación: crítica y prospectiva. *REDHECS: Revista electrónica de Humanidades, Educación y Comunicación Social*, 6(11), 28-50.
- Ruiz, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ruiz, M. (2004). El espacio europeo de educación superior y las titulaciones de educación. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (51), 61-80.

- Ruiz, M., y Villa, A. (2004). La Red de Educación y el Espacio Europeo de Educación Superior. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (49), 21-38.
- Ruiz Torres, S. (2005). La escolanía de la santa cruz. *Música y Educación: Revista Trimestral De Pedagogía Musical*, 18(63), 17-40.
- Ruiz de Azúa, E. (2000). Un primer balance de la educación en España en el siglo XX. *Cuadernos de historia contemporánea*, (22), 159-182.
- Russo, A. (1979). El Director de Coro. En J. A. Gallo, G. Graetxer, H. Nardi, y A. Russo (1979). *El Director de coro. Manual para la dirección de coros vocacionales*, (29-101). Buenos Aires: Ricordi.
- Saavedra, E., y Castro, A. R. (2007). La investigación cualitativa, una discusión presente. *Liberabit*, (13), 63-69.
- Sabariego, M. (2010). Etnografía y estudio de casos. En S. Nieto (ed.), *Principios, métodos y técnicas esenciales para la investigación educativa*, (pp. 425-445). Madrid: Dykinson.
- Salkind, N. J. (1999). *Métodos de investigación*. México: Prentice Hall.
- Samper, A. (2010). La apreciación musical en edades juveniles: territorios, identidad y sentido. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5(2), 29-41.
- Samper, A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (8), 297-316.
- Samperio, M. A. (1994). Características de un test de aptitudes musicales para la escuela. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (19), 171-178.
- San Román, J., Domínguez, J., Pomar, P., Tapia, M., Fernández, M.E., y Martín, C., (2005). Perfil lípido de la sordera ligada al envejecimiento. *Nutrición hospitalaria: Órgano oficial de la Sociedad española de nutrición parenteral y enteral*, 20(1), 52-57.
- Sánchez, R. M. (1999a). Órgano de la audición. En S. Rodríguez, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*, (pp. 229-242). Madrid: Ed. Médica Panamericana.
- Sánchez, R. M. (1999b). Sistemas de información acústico vestibular. En S. Rodríguez, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*, (pp. 243-249). Madrid: Ed. Médica Panamericana.

- Sánchez, V., y Marín, J. (2009). Los conciertos didácticos del festival de música antigua de Úbeda y Baeza: Cinco años de experiencias educativas (2002-2006). *Eufonía: Didáctica De La Música*, (45), 117-123.
- Sánchez, E. (2007). ¿Tú cantas? Yo canto: El estudio de la música como tema desarrollado en la expresión oral general, en el marco de la enseñanza de español con fines específicos. En J. Martín (Coord.), *Didáctica de la enseñanza para extranjeros: Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española, celebrado en Valencia, en 2007* (1ª ed., pp. 425-436). Valencia: University of Virginia-HPS: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
- Sánchez, E., y Baquero, C. (2000). Análisis de la fiabilidad del LEAD: (Descripción de la efectividad y adaptabilidad del líder). *Anales de psicología*, 16(2), 167-175.
- Sánchez, J. (1992, 24 noviembre). Un incendio arrasa la techumbre del edificio de la “Schola Cantorum”. *Diario de León*, p. 6.
- Sandoval, J. (2013). Una Perspectiva Situada de la Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales. *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, (46), 37-46. Recuperado el 12 de mayo de 2014 de :  
file:///C:/Documents%20and%20Settings/Winxp/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-UnaPerspectivaSituadaDeLaInvestigacionCualitativaE-4238269.pdf
- Sanfeliu, L. (2010). Reformulando las imágenes del poder en torno a la domesticidad. La educación formal e informal como base de la ciudadanía femenina. *Feminismo /s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, (16), 83-105.
- Sarramona, J. (1982). Principios que justifican la metodología no formal en la educación de adultos. *Educar*, (1), 49-60.
- Sarramona, J. (1998a). Animación sociocultural. En J. Sarramona, G. Vázquez y A. J. Colom, *Educación no formal* (1ª ed., pp. 151-161). Barcelona: Ariel.
- Sarramona, J. Vázquez, G., y Colom, A. J. (1998). Evaluación de programas en educación no formal. Sarramona (1998b) en *Educación no formal* (1ª ed., pp. 201-233). Barcelona: Ariel.
- Sarrate, M. L. (1999a). Calidad y evaluación en animación sociocultural. En M. T. Martín, y M. L. Sarrate, (Coords.), *Evaluación y ámbitos emergentes en animación sociocultural* (1ª ed., pp. 121-136). Madrid: Sanz y Torres.

- Sarrate, M. L. (1999b). Dimensiones de la evaluación en la animación sociocultural. En Martín, M.T., y Sarrate, M.L. (Coords.), *Evaluación y ámbitos emergentes en animación sociocultural* (1ª ed., pp. 37-60). Madrid: Sanz y Torres.
- Sassi, S. L. (2009). *Effects of vocal registration training on the vocal range and perceived comfort of the adolescent male singer*. A dissertation Mason Gross School of the Arts Rutgers: The State University of New Jersey.
- Schmitt, T. (1998). "El oyente simétrico": Ideas sobre la melodía en la enseñanza. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 11(35), 103-114.
- Segarra, I. (1997). *La veu del noi cantor. Curso de Canto según el método de L'Escolania de Montserrat: aplicable a nois i nies cantaires*. Berga (España): Amalgama.
- Semán, P., y Vila, P. (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus". *Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, (12). Recuperado el 51 de junio de 2014 de:  
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares>
- Senabre, I. F. (2011). Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (15), 1-27.
- Serapio, A. (2006). Realidad psicosocial: La adolescencia actual y su temprano comienzo. *Revista de Estudios de Juventud*, (73), 11-23.
- Shirokij, I. (2001). Organización de los conjuntos vocales. *Eufonía: Didáctica de la música*, (23), 19-29.
- Silva, J. A. d., Cavalcanti, M. K., Nunes, M. J., Jackson, M., y Dos Santos, N. A. (2013). Revisão sobre o processamento neuropsicológico dos atributos tonais da música no contexto ocidental. *Avances en psicología latinoamericana*, 31(1), 86-96.
- Simpson, T. L., (2013). Vocal Technique and Repertoire Choice for Middle School Students". *Senior Honors Theses. College of Arts and Sciences*. Recuperado el 11 de diciembre de 2013 de:  
<http://digitalcommons.liberty.edu/honors/354>
- Sipley, K. L. (1993). *The effects of vocal exercises and information about the voice on the tone quality and vocal self-image of adolescent female singers*. A

- Dissertation in Fine Arts for the degree of Doctor of Philosophy. Texas Tech University. Recuperado el 2 de junio de 2010 de:  
<http://hdl.handle.net/2346/11507>
- Smith, V. (1999). Sistema respiratorio. En S. Rodríguez, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*, (165-188). Madrid: Ed. Médica Panamericana.
- Sobh, M. (1995). La poesía árabe, la música y el canto. *Anaquel de estudios árabes*, (6), 149-184.
- Sol, M. d. (2013). Una aproximación a la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (siglos XV-XVI). La autoridad del canto llano en los oficios de Semana Santa. *Anales de Historia del Arte*, (23), 569-580.
- Soldevila, A., Ribes, R., Filella, G., y Agulló, M. J. (2005). Objetivos y contenidos de un programa de educación emocional para personas mayores. Emociona't. *Revista Iberoamericana de Educación*, 37(5). Recuperado el 11 de julio de 2014 de:  
<http://www.rieoei.org/deloslectores/1173Soldevila.pdf>
- Soria-Urios, G., Duque, P., y García-Moreno, J. M. (2011). Música y cerebro: fundamentos neurocientíficos y trastornos musicales. *Rev Neurol*, 52(1), 45-55.
- Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos* (1ª ed.). Madrid: Morata.
- Stake, R. E. (2005). Qualitative case studies. En N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln, (Ed.). *Handbook of Qualitative Research*. (3ª ed.) (443-466). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Stake, R. E. (2006). *Evaluación comprensiva y evaluación basada en estándares*. Barcelona: Graó.
- Stake, R. E. (2010) Calificando el trabajo de un estudiante de doctorado en educación musical. *Profesorado: Revista de curriculum y formación del profesorado*, 14(2), 9-13.
- Storr, A. (2002). *La música y la mente*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Stoyanova, A., Rodríguez, M., y Pinilla, J. (2008). El mapa de las desigualdades en salud por grupos de edad en España. *Cuadernos económicos de ICE*, (75), 21-40.
- Suárez, A., Martínez, J. d. D., Moreno, J.M., y García-Baamonde, E. (Ed.) (2004). *Trastornos de la voz: estudio de casos*. Madrid: EOS.



- Suárez, H. (1991). Panorama musical de último cuarto del siglo XIX en una pequeña ciudad del noroeste ibérico. *Revista de musicología*, 14(1), 297-306.
- Suárez, J. I., y Domínguez, D. (2013). La Schola Cantorum "Catedral de León" (1981-1993): una experiencia pedagógica y educativa en el ámbito musical. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (4), 291-315.
- Subirats, M. A. (2005). La educación musical en el espacio europeo de educación superior. *Revista Interuniversitaria De Formación Del Profesorado*, (52), 39-52.
- Susín, R., y Bellosta, M. (2000). La educación para el desarrollo desde una lectura de género. *Contextos educativos: Revista de educación*, (3), 123-138.
- Tafari, J. (2006). *¿Se nace musical? Cómo promover las aptitudes musicales de los niños*. Barcelona: Graó.
- Tashakkori, A., & Teddlie, C. (1998). *Mixed methodology: Combining qualitative and quantitative approaches*. *Applied social research methods series*, (46). Thousand Oaks, CA, US: Sage Publications.
- Tarazona, A. R. (1998). Los cantores capones un texto revelador. *Revista de Musicología*, 21(2), 645-652.
- Tarazona, A. R. (2003). Ángel Barja en el recuerdo. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 41(117), 1-12.
- Taylor, S. J., y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tiana, A. (2013). El Recurso al Debate Público en los Procesos de Reforma Educativa: Análisis de la Experiencia Española. *REMIE: Multidisciplinary Journal of Educational Research*, 3(1), 19-41.
- Tiernes, C. (2011). El trabajo social y la educación social como pilares básicos para la atención y estimulación cognitiva de nuestras personas mayores. *Pedagogia i Treball Social*, 1(2), 48-64.
- Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial (1978, enero). *En la Basílica de San Isidoro* (Extra. 1, Dedicado a: Los Reyes en León), 114-111.
- Tirado, R., Hernando, A., García-Ruiz, R., Santibáñez, J. y Marín, I. (2012). La competencia mediática en personas mayores. Propuesta de un instrumento de evaluación. *Icono14*, 10(3), 134-158.

- Tójar, J. C. (2001). *Planificar la investigación educativa: una propuesta integrada*. Buenos Aires: Findec.
- Tójar, J. C. (2006). *Investigación cualitativa. Comprender y actuar*. Madrid: La Muralla.
- Tomatis, A. (1990). *El oído y el lenguaje*. Barcelona: Hogar del libro.
- Toro, F. J., y Suárez, J. (1999). Órganos fonoarticulatorios: faringe, cavidad oral y fosas nasales. En S. Rodríguez, *Anatomía de los órganos del lenguaje, visión y audición*, (207-227). Madrid: Ed. Médica Panamericana.
- Torras, R. (1905). *Escuela Española de Canto*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó.
- Torres, J. J. (2002). La teleformación como espacio para la educación no formal. *Ágora Digital*, (4). Recuperado el 4 de marzo de 2012 de:  
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3506/b15761708.pdf?sequence=1>
- Torres, J., Gallego, A., y Álvarez, L., (1997). *Música y sociedad* (8ª ed.). Madrid: Real Musical.
- Toscazo, M. O. (2002). La Orientación y la Animación con personas mayores. *Ágora digital*, (4). Recuperado el 4 de marzo de 2012 de:  
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3505/b15761691.pdf?sequence=1>
- Touriñán, J. M. (1996). Análisis conceptual de los procesos educativos formales, no formales e informales. *Teoría De La Educación*, (8), 55-80.
- Trilla, J., Gros, B., López, F., y Martín, M. J. (2003). *La educación fuera de la escuela. ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Ariel Educación.
- Tulián, S. (1994). *El maestro de canto. Nuevas técnicas para el fortalecimiento laríngeo*. Santa Fe de Bogotá (Colombia): Paidotribo.
- Tulón, C. (2000). *La voz: técnica vocal par la rehabilitación de la voz en las disfonías funcionales* (1ª ed.). Barcelona: Paidotribo.
- Tulón, C. (2005). *Cantar y hablar: conocimientos generales de la voz, técnica vocal, ejercicios, consejos básicos* (1ª ed.). Barcelona: Paidotribo.

- Turina, L. (1994). El estado actual de las enseñanzas de música, danza y arte dramático. *Arte, individuo y sociedad*, (6), 87-106.
- Ugalde, N., y Balbastre, F. (2013). Investigación cuantitativa e investigación cualitativa: buscando las ventajas de las diferentes metodologías de investigación. *Ciencias económicas*, 31(2), 179-187.
- Urraco, M. (2007). La metodología cualitativa para la investigación en Ciencias Sociales: una aproximación "mediográfica". *Intersticios: Revista sociológica de pensamiento crítico*, 1(1), 99-126.
- Uzcanga, M. I., García-Tapia, R., Sarrasqueta, L., Fernández, S., y Marqués, M. (2006). Voz cantada. *Revista de medicina*, 50(3), 49-55.
- Valdemoros, M., Ponce de León, A., Ramos, R., y Sanz, E. (2011). Pedagogía de la convivencia y educación no formal: un estudio desde el ocio físico-deportivo, los valores y la familia. *European Journal of Education and Psychology*, 4(1), 33-49.
- Vallejo, L. A., Gil-Carcedo, E., Ortega, C., y Gil-Carcedo, L. M. (2002). ¿Por qué oímos los sonidos?: Fisiología de la audición. *Seminario médico*, 54(2), 73-88.
- Van Asch, D. (1987, 9 marzo). La música de Ángel Barja. *Diario de León (Suplemento Filandón)*, p. III.
- Variaciones (2009, mayo). *Coro de niños Ciudad de León. Un proyecto pedagógico y artístico singular y con mucho futuro*. (48), 28-31.
- Vasco, C. E. (2003). El debate recurrente sobre la investigación cuantitativa y la cualitativa. *Nómadas*, (18), 28-34.
- Vázquez, F., Fernández, S., Marqués, M., y García-Tapia, R. (2006a). La historia de la voz. *Revista de medicina*, 50(3), 9-13.
- Vázquez, F., Fernández, S., Marqués, M., y García-Tapia, R. (2006b). Manuel P. García. *Revista de medicina*, 50(3), 14-18.
- Vázquez, G. (1998). Formación laboral. En J. Sarramona, G. Vázquez, y A. J. Colom, *Educación no formal* (1ª ed., pp. 45-63). Barcelona: Ariel.
- Vázquez, T. (2011). Educación informal: Configuración y valores de los protagonistas infantiles. *Edutec: Revista electrónica de tecnología educativa*, (35). Recuperado el 2 de junio de 2013 de:  
[http://edutec.rediris.es/Revelec2/Revelec35/pdf/Edutec-e\\_n35\\_Vazquez.pdf](http://edutec.rediris.es/Revelec2/Revelec35/pdf/Edutec-e_n35_Vazquez.pdf)

- Vega, D. (1978). El código de las Huelgas: estudio de su técnica polifónica. *Revista de Musicología*, 4(2), 9-60.
- Vega, D. (1990). Repertorio español en el código de Las Huelgas. *Revista de Musicología*, 13(2), 421-449.
- Velazco, J. (1976). Magia, música y fisiología. *Revista de la Universidad de México*, (3), 10-18.
- Ventosa, V. J. (1993). *Fuentes de la animación socio cultural en Europa*. Madrid: Ed. Popular.
- Ventosa, V. J. (2002). Animación sociocultural y escuela: nuevos espacios de intervención. *Papeles salmantinos de educación*, (1), 127-150.
- Ventosa, V. J. (Coord.) (2006). *Perspectivas actuales de la animación sociocultural: cultura, tiempo libre y participación social* (1ª ed.). Madrid: CCS.
- Vera, A. (1989). El desarrollo de las destrezas musicales: un estudio descriptivo. *Infancia y aprendizaje*, 12(45), 107-121.
- Vicente, A., Subirats, M. A., y Ibarra, J. (2010). La formación de los docentes de educación musical en el proceso de adaptación al espacio europeo de educación superior: Polonia, Hungría y la República Checa. *Profesorado: Revista de curriculum y formación del profesorado*, 14(2). Recuperado el día 23 de junio de 2012 de:  
<http://www.ugr.es/~recfpro/rev142ART12.pdf>
- Vicente, G., y Azorín, C. M. (2013). Música y valores: una relación educativa ineludible. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 26(93), 16-25.
- Viché, M. (1999). *Una pedagogía de la cultura: la animación sociocultural*. Zaragoza: Libros Certeza.
- Vilà, R. (2008). ¿Cómo educar en competencias interculturales? una alternativa a la educación formal. *Revista De Estudios De Juventud*, (80), 77-93.
- Villamandos, F. (2010). El Proceso de convergencia como una oportunidad para la reforma educativa integral en España. *XXI.Revista de educación*, (12), 29-39.
- Viñas, V. (2013, 28 mayo). El Orfeón celebra sus 125 años con seis conciertos y ninguna subvención. *Diario de León*, p. 54.

- Viñas, V. (2014, 5 febrero). Trapiello escribe un oratorio para la Catedral que cantará Encinas. *Diario de León*, p. 54.
- Virgili, M. A. (1987). Algunos aspectos del nacionalismo regionalismo musical en castilla. En E. Casares (Ed.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* (1ª ed.) (Vol. II., pp. 231-239). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Virgili, M. A. (2004). La música religiosa en el siglo XIX español. *Revista catalana de musicología*, (2), 181-202.
- Virgili, M. A. (2011). Música y liturgia: la actualidad del compositor Tomas Luis de Victoria (ca 1548-1611). *Cuaderno del Tomás*, (3), 11-22.
- Wagner, Ch. (1970). *Cómo enseñar a cantar*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili, Ed.
- Waichman, P. A. (2006). Animación, tiempo libre y recreación: de la manipulación a la libertad. *Perspectivas actuales de la animación sociocultural: cultura, tiempo libre y participación social* (33-50). Madrid: Editorial CCS.
- Willems, E. (2001). *El oído musical. La preparación del niño*. Barcelona: Paidós.
- Willems, E. (2002). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.
- Yacuzzi, E. (2005). *El estudio de caso como metodología de investigación: teoría, mecanismos causales, validación*. Buenos Aires: Universidad del CEMA
- Yañez, M. P. (1972). *El monasterio de Santiago de León*. León; Barcelona: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro".
- Yin, R. K. (1984). *Caso de estudio de investigación: Diseño y métodos*. Newbury Park, C.A: Sage.
- Yúdice, G. (2002). Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social. *Pensar Iberoamerica: Revista de Cultura*, (1), 2. Recuperado el 13 de octubre de 2011 de:  
<http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric01a02.htm>
- Zabalza, M. A. (2006). *Competencias docentes del profesorado universitario*. Madrid: Narcea.

- Zaldívar, A. (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y "performativa". *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (52), 95-122.
- Zamorano, A. (2012). Los coros escolares de Sevilla: Cuando todos podemos disfrutar como la música dentro y fuera del aula. *Eufonía: Didáctica de la música*, (54), 43-50. Zamorano, A. (2012). Los coros escolares de Sevilla: Cuando todos podemos disfrutar como la música dentro y fuera del aula. *Eufonía: Didáctica de la música*, (54), 43-50.
- Zufiaurre, B. (1995). Educación y post-industrialización: el reto de los tiempos. *Estudios. Filosofía-historia-letras* (Invierno 1994 - Primavera 1995). Recuperado el 1 de julio de 2008 de:  
[http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras39-40/texto15/sec\\_3.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras39-40/texto15/sec_3.html)

## DISCOGRAFÍA.

- 30 Aniversario Capilla Clásica de León* (1992). Capilla Clásica de León. León: Caskabel.
- Alonso de Tejada* (1984). Capilla Clásica de León. Zamora: Caja de Ahorros de Zamora.
- Ángel Barja* (1992). Capilla Clásica de León (1997). León: Caskabel.
- Ángel Barja "Vida y Obra" (I)* (1989). Capilla Clásica de León y Coral Salvé de Laredo. León: Caskabel.
- Canciones del Reino de León* (1975). Capilla Clásica de León. Madrid: Columbia.
- Canciones del Reino de León II* (1977). Capilla Clásica de León. Madrid: Columbia.
- Capilla Clásica de León –20 Aniversario–* (1988). Capilla Clásica de León. León: Caskabel.

*Concierto XL Aniversario (Grabación en directo en la Catedral de León)* (2007). Capilla Clásica de León. Madrid: Ediciones GyC-GyC Records.

*Cuando llega la luz* (1972). Capilla Clásica de León. Madrid: Editorial PS.

*Iam Sol* (2010). Coro Ángel Barja. León: El Telar Digital.

*La Señora luna* (1991). Coral Valderense Coyantina. Madrid: Radio Nacional de España.

*Laus Deo, Laus Amore* (1994). Coro San Marcos. León: Producciones Caskabel, S.L.

*Madrigales y Canciones* (1975). Capilla Clásica de León. Madrid: Columbia.

*Maestros de Capilla de la Catedral de León (siglo XVIII)* (1978). Capilla Clásica de León. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones.

*Recital de la Capilla Clásica de León* (1968). Capilla Clásica de León. Madrid: Fonogram.

## WEBGRAFÍA.

[capellalauda.blogspot.com.es](http://capellalauda.blogspot.com.es): Coro Capella Lauda de León.

[coralfloresdelsil.blogspot.com.es/](http://coralfloresdelsil.blogspot.com.es/): Coral Aguas Blancas de Pola de Gordón (León).

<http://www.ieb.org.es>: Instituto de Estudios Bercianos.

[www.asociacionalle.blogspot.com](http://www.asociacionalle.blogspot.com): Asociación de Laringectomizados de León (ALLE).

[www.ayto-lapoladegordon.es/musica/](http://www.ayto-lapoladegordon.es/musica/): Ayuntamiento de la Pola de Gordón.

[www.aytoleon.es/](http://www.aytoleon.es/): Ayuntamiento de León.

[www.conservatorioleon.centros.educa.jcyl.es](http://www.conservatorioleon.centros.educa.jcyl.es): Conservatorio Profesional de León.

[www.coralcenes.blogspot.com.es](http://www.coralcenes.blogspot.com.es): Coral Aguas Blancas de Pola de Gordón (León).

[www.coralciudaddeastorga.es](http://www.coralciudaddeastorga.es): Coral “Ciudad de Astorga Excelsior” (Astorga).

[www.coraldelmilenario.com](http://www.coraldelmilenario.com): Coral del Milenario de San Salvador (La Bañeza).

[www.coralisidoniana.org](http://www.coralisidoniana.org): Coral Isidoriana de León.

[www.coraltorreblanca.es](http://www.coraltorreblanca.es): Coral Torreblanca de León.

[www.coroangelbarja.com](http://www.coroangelbarja.com): Coro Ángel Barja de León.

[www.corofloresdelsil.en.eresmas.com](http://www.corofloresdelsil.en.eresmas.com): Coral Polifónica Flores del Sil (Ponferrada).

[www.coromunicipalescarcha.blogspot.com.es](http://www.coromunicipalescarcha.blogspot.com.es): Coro Municipal Escarcha de Quintana de Rueda (León).

[www.corosanmarcos.com](http://www.corosanmarcos.com): Coro San Marcos de León.

[www.corovirgendelcamino.es](http://www.corovirgendelcamino.es): Coro Polifónico “Virgen del Camino” (León).

[www.cp.halffter.centros.educa.jcyl.es](http://www.cp.halffter.centros.educa.jcyl.es): Conservatorio “Cristóbal Halffter” de Ponferrada.

[www.cpmangelgarja.educa.jcyl.es](http://www.cpmangelgarja.educa.jcyl.es): Conservatorio “Ángel Barja” de Astorga.

[www.cursomusicastorga.es](http://www.cursomusicastorga.es): Curso Internacional de Música de Astorga.

[www.diariodeleon.es](http://www.diariodeleon.es): Diario de León.

[www.diariodenavarra.es](http://www.diariodenavarra.es): Diario de Navarra.

[www.efdeportes.com](http://www.efdeportes.com): Lecturas, Educación Física y Deportes, Revista Digital.

[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es): El Mundo.

[www.elnortedecastilla.es](http://www.elnortedecastilla.es): El Norte de Castilla.

[www.emuleon.com/aulas](http://www.emuleon.com/aulas): Escuela Municipal de Música, Danza y Teatro de León (Aulas Corales Infantiles).

[www.fundacioneutherpe.com](http://www.fundacioneutherpe.com): Fundación Eutherpe.

[www.gentedigital.es](http://www.gentedigital.es): Gente Digital.

[www.joseluisluna.com](http://www.joseluisluna.com): Coro Facundino de Sahagún (León).



[www.lacronicadeleon.es](http://www.lacronicadeleon.es): La Crónica de León.

[www.laregion.es](http://www.laregion.es): La Región.

[www.laretreta.net](http://www.laretreta.net): La Retreta.

[www.lavozdeg Galicia.es](http://www.lavozdeg Galicia.es): La Voz de Galicia.

[www.medicina.uc.cl](http://www.medicina.uc.cl): Facultad de Medicina de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

[www.oie.es](http://www.oie.es): Organización Iberoamericana de Estados para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

[www.reddecorosescolarescyl](http://www.reddecorosescolarescyl): Red de Coros Escolares de Castilla y León.

[www.sacom.org.ar](http://www.sacom.org.ar): Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.



---

**ANEXOS.**



## ANEXO I.

### I.1. Plan de Estudios 1993. Escuela Universitaria de Enseñanza General Básica.

<i>Especialidad</i>	<i>Asignaturas de la materia de Música</i>	<i>Curso</i>	<i>Créditos</i>
Ed. Infantil	Desarrollo de la Expresión Musical I	1º	6 cr.
	Desarrollo de la Expresión Musical II	2º	6 cr.
	Optativa: Audición Musical Activa	2º	6 cr.
	Optativa: Musicoterapia	3º	6 cr.
Ed. Primaria	Educación Artística y su Didáctica (compartida Música/Plástica)	2º	3 cr.+ 3cr.
	Optativa: Audición Musical Activa	2º	6 cr.
	Optativa: Musicoterapia	3º	6 cr.
Lengua. Extranjera	Educación Artística y su Didáctica (compartida Música/Plástica)	2º	3 cr. + 3 cr.
	Optativa: Audición Musical Activa	2º	6 cr.
	Optativa: Musicoterapia	3º	6 cr.
Ed. Física	Educación Artística y su Didáctica (compartida Música/Plástica)	2º	3 cr. + 3 cr.
	Optativa: Audición Musical Activa	2º	6 cr.
	Optativa: Musicoterapia	3º	6 cr.
Ed. Especial	Expresión Musical	1º	4 cr.
	Optativa: Audición Musical Activa	2º	6 cr.
	Optativa: Musicoterapia	3º	6 cr.
Audición y Lenguaje	Optativa: Audición Musical Activa	2º	6 cr.
	Optativa: Musicoterapia	3º	6 cr.
Ed. Musical	Lenguaje Musical I	1º	4 cr.
	Lenguaje Musical II	1º	4 cr.
	Formación Instrumental	2º	8 cr.
	Agrupaciones Musicales	2º	8 cr.
	Formación Rítmica y Danza	2º	6 cr.
	Historia de la Música y la Folklore I	2º	4 cr.
	Historia de la Música y el Folklore II	2º	4 cr.
	Audición Musical Activa (optativa)	2º	6 cr.
	Didáctica de la Expresión Musical	3º	8 cr.
	Formación Vocal y Auditiva	3º	6 cr.
	Musicoterapia (optativa)	3º	6 cr.

**I.2. Plan de Estudios 2001. Escuela Universitaria de Enseñanza General Básica. (Elaboración propia).**

<i>Especialidad</i>	<i>Asignaturas de la materia de Música</i>	<i>Curso</i>	<i>Créditos</i>
Ed. Infantil	Desarrollo de la Expresión Musical I	1º	6 cr.
	Desarrollo de la Expresión Musical II	2º	6 cr.
Ed. Primaria	Educación Artística y su Didáctica (compartida Música/Plástica)	2º	3 cr.+ 3cr..
Lengua Extranjera	Educación Artística y su Didáctica (compartida Música/Plástica)	2º	3 cr. + 3 cr.
Ed. Física	Educación Artística y su Didáctica (compartida Música/Plástica)	2º	3 cr. + 3 cr.
Ed. Especial	Expresión Musical	1º	4 cr.
	Musicoterapia (optativa)	3º	6 cr.
Audición y Lenguaje	Musicoterapia (optativa)	3º	6 cr.
Ed. Musical	Lenguaje Musical	1º	6cr.
	Formación Instrumental	2º	9 cr.
	Agrupaciones Musicales	2º	9 cr.
	Formación Rítmica y Danza	2º	6 cr.
	Historia de la Música y la Folklore	2º	6 cr.
	Didáctica de la Expresión Musical	2º	9 cr.
	Formación Vocal y Auditiva	3º	6 cr.
	Audición Musical Activa (optativa)	3º	6 cr.
	Musicoterapia (optativa)	3º	6 cr.
	Metodologías aplicadas al Solfeo Escolar (optativa)	3º	6 cr.

**I.3. Plan de Estudios de 2010 de la Facultad de Educación de León. (Elaboración propia).**

<i>Grado</i>	<i>Asignaturas de la materia de Música</i>	<i>Curso</i>	<i>Créditos</i>
EDUCACIÓN INFANTIL	Desarrollo de la Expresión Musical	1º	6 cr.
	Taller de Expresión (optativa)	3ª	2 + 2 + 2 cr.
EDUCACIÓN SOCIAL	Taller de Expresión (optativa)	4º	3 cr.+ 3 cr.
EDUCACIÓN PRIMARIA	Educación Musical y su Didáctica	3º	6 cr.
	Audición Musical Activa	3º	6 cr.
	Taller de Expresión (optativa)	3º	2 cr. + 2 cr.
	Mención:		
	Didáctica de la Música	4º	6 cr.
	Formación Instrumental y Conjunto	4º	6 cr.
	Formación Vocal y Dirección Coral	4º	6 cr.
	Formación Rítmica y Danza (optativa)	4º	6 cr.
Lenguaje Musical (optativa)	4º	6 cr.	

**I.4: Relación de Coros y Directores (Elaboración propia).**

<i>COROS</i>	<i>FECHAS</i>	<i>DIRECTORES</i>
ORFEON LEÓNÉS	1886? 1927? 1927 1931 ¿? ¿? 1933 1977 1981	Maestro Areal Maestro Aedo D. Joaquín Manceñido D. Rafael Chico Bartolomé D. Honorato Franco D. Ángel Egaña Maestro Odón Alonso D. Luis Samartino D <sup>a</sup> . M <sup>a</sup> José Flecha Pérez
CORAL ISIDORIANA	1962 1983	D. Felipe Magdaleno D. Teodomiro Álvarez García
CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN	1965 1972 1985 1992 2012	D. Adolfo Gutiérrez Viejo D. Ángel Barja Iglesias D. Fernando García Pérez D. José Zaldo García D <sup>a</sup> Elena Fernández Delgado
CORO ÁNGEL BARJA	1991 2001	D. José V. Ángel Sarmiento D. Aitor Olivares García
CORO SAN MARCOS	1984 2001	D. Luis Mendaña D. Jaime Palomero Cifuentes
CORO CAPELLA LAUDA	1995 1997 2009 2011	D. Pedro Pérez Berná D. Romualdo Barrera Garzón D. Luis Martínez G. Longoria D. Aitor Olivares García
CORO VEGAZANA	1997	D. Jaime Palomero Pescador
CORO DE LA VENATORIA	2005	D. Jaime Palomero Pescador
CORO TORREBLANCA	2007	D. Luis Mendaña Balsa
CORO HERIBERTO AMPUDIA	1987 1990 1995	D <sup>a</sup> Sonia Fernández Delgado D. Miguel A. Fernández Pastor D. Luis González Viñuela
CORO LEÓN GÓTICO	1998	D. Carlos Alirio Salamanca
CORO ESPIGA	2001	D. Carlos Alirio Salamanca
CORO SANTA CECILIA	1998	D. Fernando García Pérez
C.P. VIRGEN DEL CAMINO	2003	D. Ángel Pérez Rodríguez
CORO FLORES DEL SIL	1994 1996 2002 2003 2004	D. Ángel Pérez Rodríguez D <sup>a</sup> . Sonia Fernández Delgado D. Fernando López Blanco D <sup>a</sup> . Elena Fernández Delgado D <sup>a</sup> . Noelia Pastor Girón
CORO VOCES DEL BIERZO	1989 1998	D. Ricardo Guirao Pérez D <sup>a</sup> . Cristina González-Zabaleta

	2000 2010	D. José R. Mansilla Álvarez D <sup>a</sup> . Elena Fernández Delgado
CORO SOLERA BERCIANA	1972 1984 1987	D. Faustino Martínez D. Francisco Quindós D <sup>a</sup> . Teresa Portela Insunza
CORO EN FEMENINO PLURAL	2009	D <sup>a</sup> . Elena Fernández Delgado
CORO P. BEMBIBRENSE	1993 2003 2012	D. Luis Olano D <sup>a</sup> . Elena Fernández Delgado D. Alfonso Mantecón
CORAL FABERENSE	1998 2002	D. Ángel Rodríguez Pérez D. José Albito Ferranz
CORAL VALDESABERO	2002	D <sup>a</sup> . M <sup>a</sup> Jesús Diez Diez
CORAL EXCELSIOR	1980 1994 2004	D. Ángel Pérez Rodríguez D <sup>a</sup> . Milagros Alonso Cepedano D. Luis Abello Blanco
CORAL DEL MILENARIO	1985 1988 1997 2000 2000 2011	D. Rogelio García San Román D. Alberto González Anta D <sup>a</sup> . Elena Fernández Delgado D. David Ruiz Vinagre D <sup>a</sup> . Mayte Esteban Aparicio D. Jairo del Rio
CORAL DEL ÓRBIGO	1992  2001 2012	D. Juan Manuel Alonso Dueñas D <sup>a</sup> . Raquel Pérez Martínez .. D. Miguel A. Fernández Pastor D <sup>a</sup> . Eva González Prieto
CORO VOCES DEL ALBA	1972 1992 2003	D. Isauro García Ramos D. Fernando García Pérez D. David Ruiz Vinagre
CORAL AGUAS BLANCAS	1996	D <sup>a</sup> . M <sup>a</sup> Cruz Martínez Martínez
CORO MUNICIPAL ESCARCHA	1996 2007	D. Romualdo Barrera Garzón D. Guillermo Alonso Ares
CORAL COYANTINA	1984 1987 2011	D. Román Constrictiani Scatoloni D. Luis González Viñuela D. Pablo Geijo
CORO FACUNDINO	1995 1995 2005 2009 2009	D. Agustín Casado Medina D <sup>a</sup> . Merce García Cuadrado D <sup>a</sup> . Eva Miguelez Montedón D. Luis González Viñuela D <sup>a</sup> . Smetlana Krichtopova
CORO SANTA BÁRBARA	1982 1994	D. Jesús Fernández D <sup>a</sup> . M <sup>a</sup> . Del Mar García Tablada
CORO SANTA MARIA	1979 1983	D. Teodomiro Álvarez García D. Saturnino López Cigales



**I.5: Directores y coros leoneses a su cargo (Elaboración propia).**

<i>Director</i>	<i>Fecha</i>	<i>Coro</i>	<i>Localidad</i>
D. Teodomiro Álvarez García	1979 1983	C. Santa María Coral Isidoriana	Mansilla de las M. León
D. Romualdo Barrera Garzón	1985 1987 1996 1997 2001	C. Antonio Valbuena Schola Cantorum C. M. Escarcha Capella Lauda Escolanía Pueri Cantores Aulas Corales	León León Quintana de Rueda León León
D. Aitor Olivares		C. Ángel Barja C. Juvenil Ángel Barja Capella Lauda C. Peñacorada	León
D <sup>a</sup> . Elena Fdez. Delgado	1997 2003 2003 2007  2012	Coral del Milenario Polifónica Bembibre C. Flores del Sil Universidad de la Experiencia C. Voces del Bierzo En Femenino Plural C. Juvenil Ángel Barja Capilla Clásica de León	La Bañeza Bembibre Ponferrada  León
D. Miguel A. Fdez. Pastor	1990  2001	Coro Heriberto Ampudia  Coral del Órbigo	San Andrés del Rabanedo Veguellina de Órbigo
D. Fernando García Pérez	1985 1992 1998	Capilla Clásica de León Coro Voces del Alba Coro Santa Cecilia (*)	León La Robla León
D. Luis Glez. Viñuela	1980 1987 1995 1996 2010	Coral Valderense Coral Coyantina Coro Heriberto Ampudia Coro Brisas Infantiles Camerata Ars Cantus	Valderas Valencia de D Juan San Andrés del Rabanedo
D. Luis Mendaña Balsa	1988 2007	Coro San Marcos Coro Torreblanca (*)	León León
D. Jaime Palomero Cifuentes	1997 2005 2007	Coro Vegazana (*) Coro La Venatoria (*) Coro San Marcos Coros CEAS	León León León León
D. Ángel Pérez Rguez.	1980 1985 1994 1998 1998 1998 2003 2003	Coral Excelsior (*) Escolanía V. de las Candelas C. Flores del Sil (*) Coral Faberense (*) Escolanía C. Navaliegos C.C. San José C.P. Camino de Santiago C.P. La Virgen del Camino (*)	Astorga  Ponferrada Fabero  Virgen del Camino

D. David Ruiz Vinagre	2000 2003	C. del Milenario C. Voces del Alba Coros CEAS Aulas corales	La Bañeza La Robla León
D. Carlos A. Salamanca Olaya	1998 2001	Coro León Gótico Coro Espiga Aulas corales	León León
D. José Zaldo García	1981 1992	C. de la Casa de Asturias (*) Capilla Clásica de León	León León

### I.6: Interrelaciones entre directores y coros (Elaboración propia).

<i>COROS RAÍZ</i>	<i>DIRECTORES-CANTORES</i>
Capilla Clásica de León	D. Teodomiro Álvarez García (c) D. Fernando García Pérez (c y d) D. Luis González Viñuela (c) D. Luis Mendaña Balsa (c) D. Saturnino López Cigales (c) D. Guillermo Alonso Ares (c)
Schola Cantorum Catedral de León	D. Romualdo Barrera Garzón (c y d) D. Carlos Alirio Salamanca Olaya (c) D. Jaime Palomero Cifuentes (c)
Aulas Corales Infantiles	D. Aitor Olivares García D. Jaime Palomero Cifuentes D <sup>a</sup> . Elena Fernández Delgado D. David Ruiz Vinagre D <sup>a</sup> . Eva Miguelez Montedón

### I.7. Conciertos de la Capilla Clásica de León en el Memorial Ángel Barja (2008-2014). (Elaboración propia).

MEMORIAL ÁNGEL BARJA		
Año	Fechas	Localidades
2008, mayo	Domingo 18, 17:00 hs. Martes 20, 20:30 hs. Martes 27, 21:00 hs. Miércoles 28, 20 hs. Jueves 29, 20:30 hs. Viernes 30, 20:30 hs.	Fabero Villafranca del Bierzo Sahagún León Bembibre Riello
2009, marzo  abril	Sábado 21, 19:30 hs. Domingo 22, 18:00 hs. Lunes 23, 20:00 hs. Jueves 26, 20:30 hs. Viernes 27, 19:45 hs. Jueves 2, 20:00 hs. Viernes 3, 20:30 hs. Sábado 4, 20:00 hs.	Camponaraya Cuadros León Villadangos Carrizo de la Ribera Sahelices del Río Grajal de Campos Valderas

2010, marzo	Sábado 13, 19:00 hs. Domingo 14, 12:00 hs. Domingo 21, 19:00 hs. Viernes 26, 20:00 hs. Sábado 27, 20:00 hs Domingo 28, 18:00 hs	Santibañez del Bernesga Santa Colomba de Curueño Quintana de Rueda León Destriana Ambasaguas de Encinedo
2011, marzo  abril	Viernes 25, 20:00 hs Sábado 26, 20:00 hs. Domingo 27, 18:00 hs. Jueves 31, 20:30 hs. Martes 5, 20:15 hs Viernes 15, 20:30 hs. Sábado 16, 19:00 hs	Llanos de Alba Garrafe de Torío Celadilla Alija de la Ribera León Villafranca del Bierzo Carracedo
2012, marzo	Viernes, 16, 20:30 hs Sábado 17, 19:00 hs Domingo 18, 18:00 hs. Lunes 19, 18:00 hs. Viernes 23, 20:30 hs. Sábado 24, 19:30 hs. Domingo 25, 18:00 hs.	León Armellada Villadangos Villamontán de la Valduerna Vilecha Camponaraya Val de San Lorenzo
2012, diciembre	Martes 18, 18:00 hs. Concierto Homenaje por el 25 aniversario del fallecimiento	León
2013, septiembre  octubre	Martes 24, 20:30 hs. Viernes 27, 20:00 hs. Sábado 28, 19:00 hs. Domingo 29, 18:00 hs. Viernes 4, 20:00 hs. Domingo 6, 18:00 hs.	León Villarodrigo de las Regueras Alija del Infantado Priaranza de la Valduerna La Vecilla La Baña
2013, octubre	Sábado 5, 12:00 hs. Concierto Homenaje por el 75 aniversario del nacimiento	León
2014, junio	Viernes 6, 21:00 hs. Sábado 7, 20:00 hs. Domingo 8, 19:00 hs. Viernes 13, 21:00 hs Domingo 15, 19:00 hs. Sábado 21, 20:00 hs. Domingo 22, 13:00 hs.	Cembranos Balboa Matachana Villacedré Santa Elena de Jamuz Tabuyo del Monte Burón

### I.8. Grabaciones de los ensayos de la Capilla Clásica de León durante el año 2013.

	MES	DIA	Duración
1	Febrero	Martes 5	1:36:50
2		Viernes 15	1:42:20
3		Viernes 22	1:33:50
4	Marzo	Viernes 1	1:33:15
5		Viernes 8	1:46:08
6		Martes 12	1:36:38
7		Viernes 15	1:11:5=

8	Abril	Martes 12	1:23:30
9		Viernes 19	1:31:18
10		Viernes 26	1:30:09
11		Martes 7	1:18:28
12		Martes 14	2:46:55
13		Martes 21	1:23:32
14		Viernes 31	01:54:48
15	Junio	Martes 4	01:47:17
16		Viernes	01:39:15

## **ANEXO II.**

### **II.1.- Ficha para los coros.**

<b>CORO :</b>
---------------

**LUGAR:**

**SEDE:**

**DESCRIPCIÓN:**

**FECHA DE FUNDACION:**

**DIRECTOR DEL CORO:**

**JUNTA DIRECTIVA:**

--

-

-

-

**JUNTA TECNICA:**

--

-

-

**ESTATUTOS:**

**FECHA:**

**OBJETIVOS GENERALES: SOCIALES:**

**MUSICALES:**

**MIEMBROS DEL CORO**

**COMPONENTES:**

**Actual**

**Óptimo**

**SOPRANOS:**

**CONTRALTOS:**

**TENORES:**

**BAJOS:**

**HISTORIA:**

**REPERTORIO MUSICAL:**

**DIAS DE ENSAYO:**

**HORARIO DEL ENSAYO:**

**LUGAR DE ENSAYO:**

**RECURSOS MATERIALES:**

**MODO DE ENSAYO:**

**RELACION CON INSTITUCIONES/ ADMINISTRACIONES**

**FINANCIACION:**

**CONCIERTOS (PASADOS Y PREVISTOS):**

## II.2.- Cuestionario Agrupaciones Corales.

### AGRUPACIONES CORALES Cuestionario

En este pliego se hacen algunas preguntas sobre la experiencia musical y en concreto sobre el canto coral.

Ustedes no necesitan formular las respuestas, basta con poner un aspa (X) sobre el símbolo  $\square$  donde crean que corresponde a la respuesta lo más adecuadamente posible, aunque pueden completarlas en los espacios reservados para ello.

A ser posible, contesten a todas las preguntas.

Perdonen las molestias y gracias anticipadas por su interés.

CORO HERIBERTO AMPUDIA (LEON)

#### CUESTIONARIO

1.- Lugar de nacimiento:

2.- Edad:.....años

3.- ¿Qué estudios ha realizado?

Elementales       Medios – técnicos       Superiores - universitarios

4.- ¿En qué situación laboral se encuentra?

Activo       Jubilado o asimilado

En caso de haber señalado activo, ¿qué tipo de trabajo realiza?

Empleado       Funcionario       Industrial       Profesión liberal  
 Otros.....

5.- ¿Cómo se considera usted respecto a la música?

Muy aficionado       Aficionado       Poco Aficionado       Sin afición

6.- ¿Escucha música habitualmente?

Frecuentemente       Algunas veces       Nada

7.- ¿Qué tipo de música prefiere oír?

Actuales españoles       Popular o folklore       Rock o Pop       Clásica  
 Jazz       Otros (.....)

**8.- ¿Tiene estudios musicales?**

- No     Autodidacta     Elementales     Medios  
 Superiores

**9.- En su familia hay personas profesionales o aficionadas a la música que han influido en usted?**

- No     Si ( padres, hermanos, otros.....)

**10.- Pertenece a este a este coro desde hace.....años**

**11.- ¿Tiene alguna otra experiencia musical?**

- No     Si (.....)

**12.- ¿Ha pertenecido (o pertenece) a otro coro?**

- No     Si (nombre:.....)

**¿De niño perteneció a algún coro infantil?**

- No     Si (nombre:.....)

**13.- ¿Cómo entró en contacto con este coro?**

- Por familiares     Amigos     Compañeros de trabajo     Por sí mismo  
 Otros.....

**14.- ¿Cree que su dedicación y aportación musical a este coro es...?**

- Muy adecuada     Adecuada     Poco Adecuada     Nada adecuada

**15.- ¿Esta actividad artística le satisface....?**

- Mucho     Bastante     Poco     Nada

**16.- ¿Como considera el repertorio que interpreta su coro en cuanto al género ( religioso, profano, popular, folklórico, etc...) ?**

- Muy variado (más de 4)     variado     poco variado     nada variado

**¿Le gustaría que el repertorio musical abarcara más épocas y estilos?**

- No     Si ( Especifica.....)

**En cuanto a su dificultad de aprendizaje y/o interpretación**

- Muy complejo     complejo     sencillo     muy sencillo



17.- ¿Qué tipo de repertorio prefieres cantar?

- Polifonía religiosa       Polifonía profana       Música de Navidad  
 Canciones populares leonesas       Otros:.....

¿Podrías nombrar tus dos obras favoritas del repertorio?

.....  
.....

¿Y tus dos autores preferidos?

.....  
.....

18.- ¿Cree que el estudio de ese repertorio ha influido en sus gustos musicales?

- Mucho       Bastante       Poco       Nada

19.- Pertener a este coro le ha impulsado a comenzar o continuar con estudios musicales?

- No       Si (Especifica:.....)

20.- ¿Como considera la frecuencia de los ensayos que realizan?

- Demasiados       Suficientes       Insuficientes       Muy insuficientes

21.- ¿Y la de las actuaciones y conciertos?

- Demasiados       Suficientes       Insuficientes       Muy Insuficientes

22.- ¿Cómo considera el lugar donde realizan los ensayos?

- Muy adecuado       Poco Adecuado       Nada adecuado

23.- ¿Cree que esta agrupación tiene los recursos que necesita para desarrollar su actividad convenientemente?

- Si, muchos       Suficientes       Insuficientes       Muy insuficientes

24.- ¿Cree que esta actividad musical suya ha influido en otras personas cercanas a usted?

- Mucho       Bastante       Poco       Nada

En caso afirmativo ¿A qué personas?

- Familiares       Amigos       Compañeros de trabajo  
 Otros

**¿En qué actividad crees que ha influido?**

- Pertenencia a un coro       Asistencia a conciertos       Gustos musicales  
 Estudios musicales       Otros.....

**25.- ¿Considera que las Instituciones Públicas en general apoyan adecuadamente a este Coro y que su ayuda es....?**

- Mucha       Suficiente       Poca       Ninguna

**26.- ¿Cómo cree que los ciudadanos les valoran dentro de las actividades culturales de su Ciudad?**

- Muy positivamente       Positivamente       Negativamente  
 Indiferentemente       Con desconocimiento       Otros.....

**¿Y dentro de la Provincia?**

- Muy positivamente       Positivamente       Negativamente  
 Indiferentemente       Con desconocimiento       Otros.....

**OBSERVACIONES**

Este espacio está reservado para que usted pueda hacer comentarios o añadir los datos que crea conveniente sobre su experiencia coral.

**II. 3.- Cuestionario Coros Infantiles.**

**AGRUPACIONES CORALES**

**Cuestionario**

Realizamos algunas preguntas sobre la experiencia musical y en concreto sobre el canto coral.

Para responder basta con poner un aspa (X) sobre el símbolo  donde corresponda la respuesta más adecuada, aunque también pueden completarlas en los espacios reservados para ello.

A ser posible, contestad a todas las preguntas.

Gracias por vuestra participación

**AULA CORAL / CORO INFANTIL:**

**CUESTIONARIO**

1.- Edad:..... años

2.- Sexo:  Hombre  Mujer

3.- ¿Estás realizando estudios musicales?

- En el Conservatorio  En la Escuela Municipal  
 En Academia de Música  Los de Primaria

4.- Porqué motivo comenzaste a cantar en él?

- Me gusta cantar  Están mis amigos  Me seleccionaron  
 Mi familia me animó  Es divertido  Aprender música  
 Otros motivos:.....

5.- ¿Cuanto tiempo llevas cantando?.....

**6.- ¿Te gusta cantar en el coro?**

- Mucho                       Bastante                       Poco                       Nada

**7.- Aprender las canciones en general te parece:**

- Muy fácil    Fácil                       Difícil                       Muy difícil

**8.- ¿Qué es lo que más te gusta de esta actividad?**

- Estar con mis compañeros de coro                       Cantar  
 Las canciones que cantamos                       El director/a  
 Actuar en público                       Lo que aprendo de música  
 .....

**9.- ¿Qué es lo que menos te gusta de esta actividad?**

- Ir a los ensayos                       Cantar en público  
 Las canciones que cantamos                       Mis amigos no son del coro  
 Dejar otras actividades                       .....

**10.- ¿Cuál es tu canción favorita?**

.....  
.....

**11.- ¿Conoces algún coro leonés de adultos?**

- No    Si, coro/s.....  
.....  
.....

**12.- De mayor, ¿te gustaría formar parte de un coro de adultos?**

- No    Si

En este espacio puedes hacer comentarios sobre tu experiencia coral.

## II.4. Cuestionario Capilla Clásica de León.

### Cuestionario CAPILLA CLASICA DE LEON

Género:

Hombre		Mujer	
--------	--	-------	--

Edad (por tramos de años):

De 20 a 30	De 30 a 40	De 40 a 50	De 50 a 60	De 60 a 70	Más de 70
------------	------------	------------	------------	------------	-----------

Tiempo de pertenencia a la Capilla Clásica de León:

Este curso	2 años	De 2 a 5 años	De 5 a 10 años	De 10 a 20 años	De 20 a 30 años	Más de 30 años
------------	--------	---------------	----------------	-----------------	-----------------	----------------

A continuación se van a formular algunas preguntas sobre la actividad y la formación coral recibida en la *Capilla Clásica de León* durante el **curso lectivo 2012-2013**. Se ruega que contesten a todas las preguntas con la mayor sinceridad, poniendo una X sobre la casilla que más se aproxime a su opinión.

1=Nada de acuerdo; 2.=Poco de acuerdo; 3=De acuerdo; 4=Bastante de Acuerdo; 5=Muy de acuerdo

Gracias por su participación.

Nº	Pregunta/Opinión	1	2	3	4	5
1	Durante este curso se ha mejorado la puntualidad en el comienzo de los ensayos.					
2	Los componentes del coro llegan más puntuales al ensayo.					
3	Durante el ensayo, los cantores muestran atención a las indicaciones de la Directora y en silencio.					
4	Se observa mayor asistencia de cantores a los ensayos.					
5	Los cantores aprenden mejor las obras.					
6	Se ha incrementado la responsabilidad de los componentes en el canto.					
7	Considero que el actual modelo de ensayo es preferible al ensayo por cuerdas que se realizaba con anterioridad.					

### Cuestionario CAPILLA CLASICA DE LEON

8	Opino que es importante la explicación de la obra que se realiza al comienzo de su estudio.					
9	Me resulta fácil la memorización de las obras.					
10	Considero beneficioso para la interpretación musical cantar sin partituras.					
11	Me gusta el repertorio interpretado durante este curso.					
12	Para el siguiente curso me gustaría que se incorporara nuevo repertorio.					
13	He aumentado mi capacidad respiratoria.					
14	He conseguido sentir apoyada mi voz.					
15	He ampliado mi tesitura vocal. Llego a los tonos agudos (o graves) con mayor facilidad.					
16	Canto relajadamente y disfruto con ello.					
17	Siento mi voz bien impostada y suena mejor, con más armónicos.					
18	Escucho la melodía de las otras cuerdas.					
19	Considero importante la acentuación correcta del texto.					
20	Controlo mejor la intensidad de mi voz.					
21	Me gusta cantar mezclada con los miembros de otras cuerdas.					
22	Considero que intercalarse con otras miembros es beneficioso para asegurar el aprendizaje de las obras.					
23	Resulta fácil integrarse musicalmente a los nuevos componentes.					
24	El coro se ha esforzado por adaptarse a la nueva dirección artística y ha evolucionado.					
25	Los conciertos realizados este curso han sido satisfactorios, el coro ha sonado bien.					

**Comentario/observaciones:**



## **ANEXO III.**

### **III. 1. Estatutos Asociación “Coro San Marcos (León).**

#### **ESTATUTOS DE LA ASOCIACION “CORO SAN MARCOS”**

##### **CAPITULO I**

##### **DENOMINACION, FINES, DOMICILIO Y AMBITO:**

**Artículo 1.-** Con la denominación CORO SAN MARCOS, se constituye una Asociación al amparo de la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo, y normas complementarias con capacidad jurídica y plena capacidad de obrar, careciendo de ánimo de lucro.-

**Artículo 2.-** Esta Asociación se constituye por tiempo indefinido.-

**Artículo 3.-** La existencia de esta Asociación tiene como fines la difusión de la música polifónica por medio de conciertos ejecutados por los miembros del coro.-

**Artículo 4.-** Para el cumplimiento de estos fines se realizarán los pertinentes ensayos con el fin de preparar las obras que se ejecutarán posteriormente en los conciertos.-

**Artículo 5.-** La Asociación tiene establecido su domicilio social en León, calle San Juan de Sahagún, s/n (Colegio Jesuitas), provincia de León, CP 24007, y su ámbito territorial en el que va a realizar principalmente sus actividades es la provincia de León.-

**III. 2. Estatutos Asociación “Aguas Blancas” (La Pola de Gordón. León).**

**ASOCIACION AGUASBLANCAS**

**ESTATUTOS**



**CAPITULO I**

**DENOMINACIÓN, FINES, DOMICILIO Y ÁMBITO TERRITORIAL**

**ARTº 1.- DENOMINACIÓN.-**

Con el nombre de ASOCIACION AGUASBLANCAS se constituye esta asociación, de acuerdo con la legislación vigente y al amparo del Régimen Jurídico de la Ley de Asociaciones 191/64 de 24 de diciembre y Decreto complementario 1440/65, de 20 de mayo.

**ARTº 2.- FINES.-**

La Asociación nace con el objetivo de crear puntos de encuentro para fomentar la comunicación y relaciones humanas entre la población, promoviendo actividades culturales, recreativas, etc. y animando a la participación, con el fin último de elevar y mejorar el nivel cultural, social y cívico de los participantes, para una mejor integración en la sociedad a la que pertenecen.

Para la consecución de tales fines la entidad desarrollará cualquier actividad dirigida a los mismos, con sujeción, en todo caso, a lo dispuesto en la legislación vigente que regule cada materia.

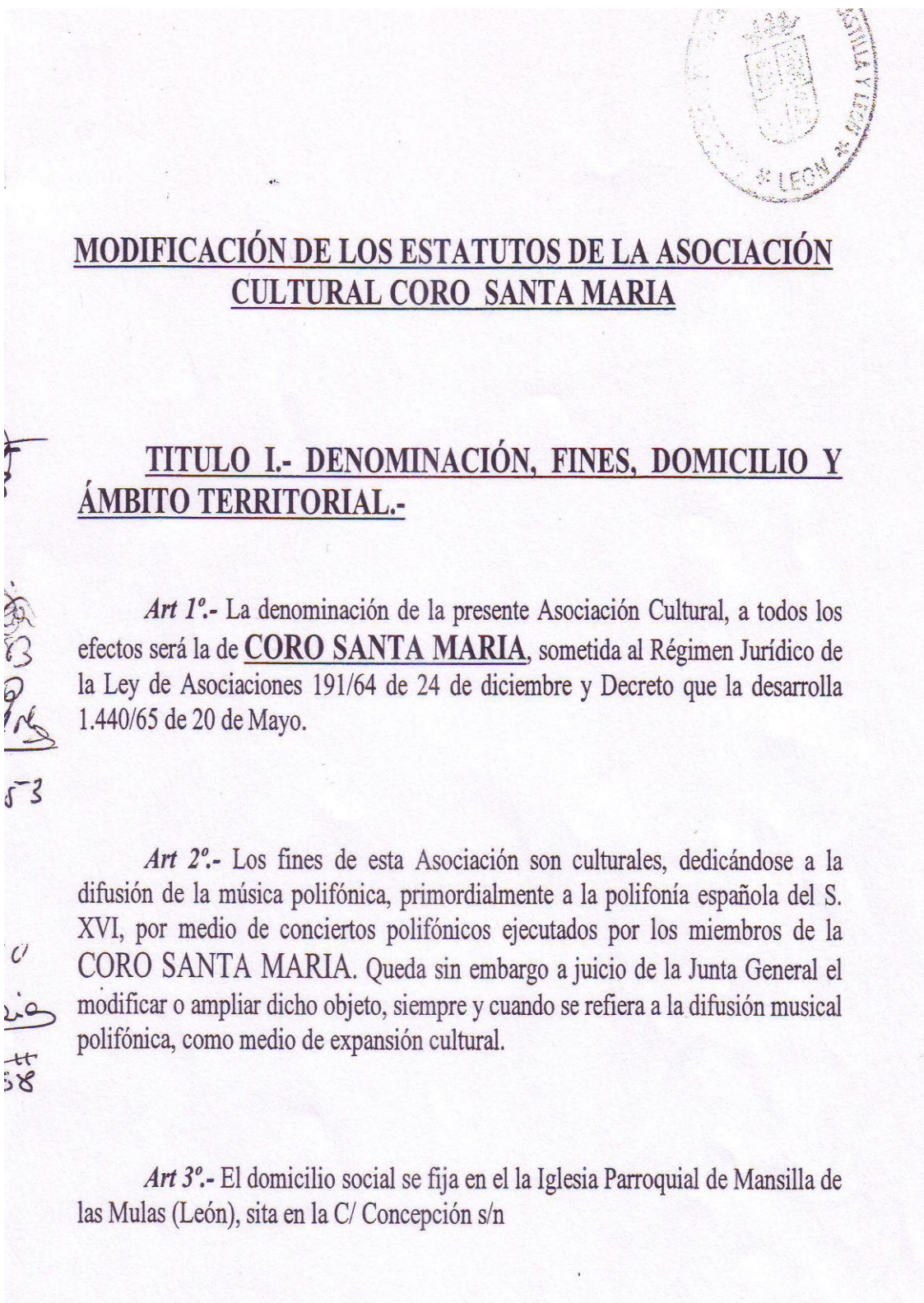
ESTA ASOCIACION NO TENDRÁ MOTIVACIÓN POLÍTICA, RELIGIOSA, LUCRATIVA O MERCANTIL.

**ARTº 3.- DOMICILIO SOCIAL.-**

El domicilio social de la Asociación radicará en la Calle Paseo del Arenal, nº 9 - 1º de La Pola de Gordón.



**III. 3. Estatutos Asociación Cultural “Coro Santa María” (Mansilla de las Mulas, León).**



**MODIFICACIÓN DE LOS ESTATUTOS DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL CORO SANTA MARIA**

**TITULO I.- DENOMINACIÓN, FINES, DOMICILIO Y ÁMBITO TERRITORIAL.-**

*Art 1º.-* La denominación de la presente Asociación Cultural, a todos los efectos será la de **CORO SANTA MARIA**, sometida al Régimen Jurídico de la Ley de Asociaciones 191/64 de 24 de diciembre y Decreto que la desarrolla 1.440/65 de 20 de Mayo.

*Art 2º.-* Los fines de esta Asociación son culturales, dedicándose a la difusión de la música polifónica, primordialmente a la polifonía española del S. XVI, por medio de conciertos polifónicos ejecutados por los miembros de la **CORO SANTA MARIA**. Queda sin embargo a juicio de la Junta General el modificar o ampliar dicho objeto, siempre y cuando se refiera a la difusión musical polifónica, como medio de expansión cultural.

*Art 3º.-* El domicilio social se fija en el la Iglesia Parroquial de Mansilla de las Mulas (León), sita en la C/ Concepción s/n

### III. 4. Estatutos Asociación “Capilla Clásica de León (León).

ESTATUTOS DE LA ASOCIACIÓN: “CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN”

#### CAPÍTULO I

CAPILLA CLASICA DE LEON	
REGISTRO	
FECHA 06.04.05	
ENTRADA	SALIDA
N.º	N.º 4

DENOMINACIÓN, FINES, DOMICILIO Y ÁMBITO:

Artículo 1.- Con la denominación de ASOCIACIÓN Capilla Clásica de León Se constituye una entidad al amparo de la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de Marzo, y normas complementarias, con capacidad jurídica y plena capacidad de obrar, careciendo de ánimo de lucro.

Artículo 2.- Esta asociación se constituye por tiempo indefinido.

Artículo 3.- La existencia de ésta asociación tiene como fines culturales:  
Dar a conocer la música del Siglo de Oro, la música actual y la regional.

Artículo 4.- Para el cumplimiento de éstos fines se realizarán las siguientes actividades:  
Conciertos interpretados por sus miembros.

Artículo 5.- La asociación establece su domicilio social en León, C/ Conservatorio, Sta. Nonia S/N, localidad de León, provincia de León, C.P. 24003, y su ámbito territorial en el que va a realizar principalmente sus actividades es Comunidad Autónoma de Castilla y León, provincia de León.





## ANEXO IV.

**IV.1. Fotografía: Capilla Clásica de León, Noviembre de 2009. (Archivo Capilla Clásica de León).**



**IV.2. Fotografía: Taller Coral con Enrique Azurza, organizado por el Coro Ángel Barja con la participación de cantores de diferentes coros leoneses (2012) (Archivo propio).**



**IV.3. Fotografía. Aula Coral del Colegio “Las Carmelitas”. (Archivo propio).**



**IV.4. Coro Juvenil Ángel Barja. (Archivo propio).**





**IV.5. Ensayo general. Coro Ángel Barja. (Archivo Coro Ángel Barja).**



**IV.6. Coro Ángel Barja en concierto. (Archivo Coro Ángel Barja).**



## ANEXO V

Entrevista con L\*. Niña componente de Aula Coral Infantil.

Hoy es día 26 de julio del año 2012. Estamos en presencia de L\* y de su padre D. C\*. G\*. Tiene siete años; ha terminado el segundo curso de primaria y va a pasar al tercer curso.

**¿Tienes estudiosos musicales, aparte de los que te dan en el colegio?**

01- No.

**¿En qué colegio estás?**

02- En las Agustinas.

**En las Agustinas... muy bien. Y además, ¿estás cantando también en el aula coral de las Agustinas? ¿Verdad que se llama así? Aula Coral de las Agustinas ¿Quién te dirige?**

03- Carlos.

**Carlos ¿Qué más?**

04- Carlos...

**¿No sabes el nombre, el apellido?**

05- No

**No importa ¿Y qué otras actividades haces que te gustan?... La pintura, ¿te gusta el baile?, ¿qué te gusta hacer?**

-06- Me gusta pintar y cantar...

**¿Sobre todo cantar?**

07- Si, lo que más me gusta es cantar.

**¿Qué bien! ¿Qué suerte! ¿Cómo empezaste a cantar?**

08- Pues cuando empecé primero de Primaria nos dijeron que ya nos podíamos apuntar a actividades extra escolares. Yo me apunté porque siempre he querido cantar.

**O sea, que fue porque te gustaba cantar. ¿Y en casa te animaron?**

09- Si.

**¿Qué te dijeron? ¿Les gustaba mucho la idea?**

10- Si

**¿Tenías amigas que iban también contigo a cantar?**

11- Si

**¿Y eso también te animó?**

12- Si

**¿Cuántas amigas tienes allí?**

13- Pues muchas.

**¿Allí en el coro muchas? ¿Cuántas niñas y niños hay? ¿O sois sólo niñas?**

14- No, y niños también.

**Mas o menos, así que recuerdes... ¿cuántos niños hay?**

15- Pues habrá veintidós o veintitrés.

**Fíjate. De los cuales ¿Cuántos niños hay?**

16- No sé.

**Aproximadamente...**

17- A ver...

**Pero, por ejemplo ¿Menos de cinco?**

18- No.

**Más de cinco, pero a lo mejor, menos de diez. ¿Sois más chicas, más niñas que niños?**

19- Si, yo creo que sí

**Si no me equivoco llevas un año entero ya... cantando.**

20- Si

**¿Las amigas más íntimas están allí también? ¿Cuántas tienes?**

21- Pues... Unas cuatro o cinco.

**Qué bien, buen número ese. Y todas cantáis. ¿Tú eres de las más pequeñas o de las más mayores del coro?**

22- Bueno, soy de las medianas.

**O sea que hay niños de seis años que están en primero...más pequeños Sólo son de primero. Y luego, más mayores que tú también hay, de segundo, de tercero...**

23- Y de cuarto.

**Y más mayores ya no hay...**

24- Creo que no.

**¿Te gusta estar con niñas y niños de otras edades, más mayores?**

25- Si

**¿Y más pequeños?**

26- Si

**Pues ya verás, cuando seas de las mayores, tú ayudarás a los pequeños ¿A que sí?**

27- Si

**¿Cuántos días ensayáis a la semana? ¿Tres o cuatro días a la semana?**

29- Si.

**Qué suerte ¿No?**

30- Si.

**¿Cuánto tiempo estáis, más o menos, una hora...?**

31- Pues no sé. Una hora, hora y media...

**¿Una hora y media? Bueno. Dónde ensayáis, ¿En una clase?**

32- Si, en una clase de música.

**¿Te gusta mucho el director?**

33- Si

**Es muy bueno ¿Verdad? Y además es muy simpático**

34- Si

**¿Cómo hacéis los ensayos?**

35- Pues primero empezamos haciéndonos por parejas unos masajes. Y después también ensayamos algunas canciones.

**¿Y hacéis ejercicios de respiración?**

36- Si.

(.../...)



Entrevista grupal con componentes cantores

Fecha: 22 de diciembre de 2008

**¿Nos presentamos?**

M. 01: Soy M, llevo en este coro quince años y he conocido a dos directores, el primero y fundador

**¿Llevas quince años?**

M. 02: Si, con Vilmer y después con Aitor.

**O sea que nos puedes contar perfectamente, cómo ha sido el origen...**

M. 03: Pues... casi. El coro comenzó en el 91. Yo me incorporé en el 94. Entonces...cuatro años que fueron pues... de transiciones y altibajos.

**Está bien...**

M. 04 Si, casi todo. Y anteriormente pues llevo desde los cuatro años cantando con las otras corales anteriores

**¿En cual estabas?**

M. 05a: Estuve en el Coro Antonio Valbuena con Romualdo. Bueno, no era realmente de las aulas corales en sí pero, bueno, era partícipe de todo lo que hacían las aulas corales.

M. 05b: Y he estudiado canto en el conservatorio, o sea que si que he tenido mucha implicación musical, pero bueno...

M. 05c: Que el coro no ha sido sólo formación musical, sino que es que es mi vida, claro, es la droga de casi todos, la verdad que sí. Y somos de los mayores, hay gente más mayor aún, pero creo que con pensamiento de prolongarlo en el tiempo hasta que... porque responsabilidades, bueno, vamos teniendo ya, pero aún así seguimos aquí.

**¿Se puede compatibilizar?**

M. 06: Si. Hombre... es un esfuerzo pero, los que hacemos el esfuerzo, para nosotros es terapia, al menos para mí es una terapia. Desconectar del trabajo, de la rutina y...

**¿Y a nivel personal, de amistades...?**

M. 07: Pues mi vida ha sido el coro

**Son tus amigos ¿no?**

M. 08: Pero de siempre, desde siempre. Mi vida social siempre ha sido el coro, el coro. Bueno, tengo de los que han dejado el coro que también siguen en contacto y mis

mejores amigos los tengo aquí. Tengo mi carrera universitaria también ¿no? pero un vínculo realmente...

**¿Te dedicas a la música profesionalmente?**

M. 09: Soy enfermera.

**O sea que esta es tu vinculación con la música, hombre, has hecho canto, es decir tienes tus estudios musicales, pero no te dedicas a la música sino a través del coro.**

M. 10: Tengo otros muchos más puntos de contacto con la música, pero...

**¿Estás también en algún otro coro, en alguna otra formación?**

M: 11: No, no. Bueno, tenemos nuestro coro de bodas, que también es un círculo de los miembros de aquí, con otra gente que lo ha dejado: cantamos bodas, algunas clases de técnica, alguna vez sí que sacamos, pero nada más.

L. 01: Yo soy M. F. Soy de las pequeñas del coro. Tengo diecisiete años y entré este año. Estuve en las aulas corales, primero con David de la Calle, que es ahora director del Municipal y después con Jaime, que está cantando conmigo ahora.

**Jaime Palomero.**

L. 02a: Después, a los doce años entré en el Municipal, con David de la Calle otra vez y éste año entré en el Barja.

L. 02b: Y bueno, he estudiado violín, así que las partituras las llevaba a la vista, si no me da tiempo de estudiarlas; y del Barja conocía antes a gente del Municipal, pero estoy conociendo a mucha gente y me encuentro bien.

**¿Te encuentras a gusto?**

L. 03: Si.

**¿Bien acogida?**

L. 04: Si, la gente te acoge bien. Aunque no hables mucho con la gente, en las cenas, dices cualquier cosa y está muy bien. No sé, se está muy a gusto y como para M., es una droga cantar, es necesario.

**Bueno, y tu solamente estás en este coro o estás compatibilizando con el de Ciudad de León.**

L. 05: No, estoy sólo en éste.

**¿Dejaste el otro, no?**

L. 06: Si. A veces... igual nos llaman para hacer, para apoyar un poco pero, no sé.

**Es que cuando hablé con David no me quedó así muy claro. Porque hay adultos y hay gente joven, muy jovencita, casi críos ¿no?**

L. 07: Si, niños pequeños. A los ocho años ya pueden entrar, más o menos.

**De las aulas, escogidos de las aulas un grupito van para allá. Y entonces tu, últimamente ¿estabas considerada de los niños o de los adultos?**

L. 08: De los adultos, pero bueno, había mucha diferencia también entre los adultos. Los niños ensayábamos toda la semana y los viernes los generales y los adultos ensayaban con nosotros dos semanas antes de los conciertos, pero vamos... sólo los veíamos en los conciertos, más que nada.

**Claro, normal.**

S. 01a: Me llamo S. G. Tengo 22 años y empecé a cantar cuando tenía siete años, que entré en las aulas corales, en el aula coral de Ponce, que me dirigía Alirio... Y luego, cuando tenía once me parece, entré en el Coro Municipal, que justo ese año se hizo femenino, o sea mixto y... hasta los dieciocho.

S. 01b: Luego dejé un año, desde que empecé la carrera, el primer año y dejé de cantar y fue como si me hubieran arrancado la vida, porque pensaba que no iba a poder con todo y luego sí, ya vi que podía y cuando llamé para venir, ya no quedaban plazas.

S. 01c: Entonces, al año siguiente me puse las pilas y ya me puse desde septiembre y entré.

S. 01d: Y llevo cuatro años y nada, la verdad que yo vengo porque me relaja y me gusta cantar y también porque es una forma de estar con más gente y con gente muy diferente.

S. 01e: Estudié piano en la escuela de música, solfeo...

**¿La mayor parte de la gente que está en el Coro Ángel Barja tiene estudios musicales?**

S. 02: No.

**O sea ¿que los que estáis aquí sois una excepción?**

R. 01a: Si. Ahora, la gente nueva, sí que es verdad que han venido con estudios musicales, pero hasta no hace muchos años había muy poquita gente que sabía música, poquitas. Y de todos modos, eso ha sido un tema de debate con la gente que no ha sabido música.

01b-R)Que con Aitor por ejemplo lo hemos debatido muchas veces que quizá eso sería una forma de evolucionar, y ellos nos han debatido, la gente que no sabía... que tampoco era tan necesario, cuando muchos coros han ascendido... y bueno, pues ahora es un ejemplo el nuestro, que si que ha ascendido y ha evolucionado exponencialmente y no saben música la mayoría. No sé qué porcentaje, pero...

**Lo que pasa es que como este año hay gente nueva... en un año a veces cambia mucho un coro, porque se marcha la mitad de la gente y dejan un coro diezmado, o dejan una cuerda con dos personas. Por eso os lo preguntaba.**

R. 02: Hace dos años, o el año pasado, no recuerdo bien, puso clases de solfeo para la gente que no sabía, porque él pensaba que era muy provechoso incluso para la formación personal de ellos, y la verdad que no se animó mucha gente. De los que no sabían no...

**¿Cómo era el primer coro Ángel Barja que tu conociste?**

M. 12: Bueno, cuando llegamos nosotros de jóvenes, la verdad que la diferencia sí que era mucho más... o sea que se notaba mucho más que ahora cuando entran los nuevos, es decir, los mayores, entre comillas, que para nosotros eran muy mayores.

**A lo mejor tenían veintitantos ¿no?**

M. 13: Claro, con mucho respeto, pertenecían o habían pertenecido a la Schola Cantorum. Entonces, bueno, ellos tenían su educación escolana y esa educación era muy particular. Entonces bueno, nos costó. Hicimos nuestro grupito y eran grupos muy notables, pero bueno, cuando pudimos pasar a ese grupo de los mayores y nos respetaban los pequeños...bueno, aquello era un orgullo.... Y entonces creo que esos años del principio pues hacíamos eso, había mucha diferencia. Pero también musicalmente los escolanos aportaron mucho. Bueno, escolanos que son de aquí ¿eh?

**El director era de...**

M. 14: Sudamericano, si. Fue uno de los primeros...Y después, miembros del coro también eran, que siguen ahora, Juan Carlos, por ejemplo, que también vino de los primeros y pertenece al coro ahora también y lleva unas corales.

M. 15: Entonces la diferencia era, bueno, lo que comentábamos, el ambiente era totalmente distinto, pero musicalmente al principio hubo... si, si, pero todo pues como siempre lo que asciende muchas veces va bajando, bajando y el coro necesitó un cambio.

M. 16: Y el cambio comenzó cuando Aitor volvió a cogerlo. El comienzo siempre es duro, siempre es duro hasta que se estabilizó, porque bailaba mucho el coro. Lo que pasaba es que tras que llegó Aitor había mucho “me voy”, “vuelvo”, “entro”... Siempre gente nueva y ahora no sólo la gente permanece sino que hay nuevas incorporaciones, bastantes y con calidad. Entonces... bueno, quizá el resurgir ¿no?, de la fama, de esa fama entre muchas comillas.

Grupo de debate  
Sesión Fecha: 23 de enero de 2009

(...)

M01: El primer trimestre, bueno, vamos a ver. Yo pienso que el programa que hemos cantado, si no recuerdo mal, más o menos es el que hemos venido repitiendo desde tiempo atrás.

**¿El del primer concierto?**

M02: El del primero y navidad. Bueno, en navidad estrenamos dos o tres villancicos, ¿no? Si, si, pero yo creo que el primer concierto, el de Pola...

JC01: Y luego el de Boñar, el de las jornadas micológicas...

MJ01: Y estuvimos en Económicas, que se aprendió también una pieza nueva, y hemos estado en Santa Cecilia, en Verín también... Llevamos una... y luego ocho conciertos en navidad, o sea que se puede decir que en tres o cuatro meses hemos dado casi catorce o quince conciertos.

M03: ¿Tantos?

MJ02: Ocho en navidad, el de Verín, el de Económicas, Santa Cecilia, Pola, Boñar, León... Trece conciertos, que no está mal. ¿Qué os parecen muchos o pocos conciertos?

MP01: A mí me parece estupendo. Son muchos porque ha sido la navidad todos muy seguidos, pero si no... a mí me apetecía tener al mes pues, uno o dos conciertos, porque si estamos ensayando es para ir a cantar, me parece a mí, ¿no?

C01: Como se hacía antes.

MP02: A mí me gustaría más que no ocho seguidos.

P01: Ahí lo malo es eso, que te los ponen eso, ocho en dos semanas.

ML01: Y estoy hablando yo... A mi... yo me acuerdo de vosotros estas navidades, pero... claro, el problema entre comillas..., me hubiera encantado hacer los conciertos de navidad cantando y no como un montón, porque claro, es muy seguido. Quiero decir, para vosotros que: familia...

C02: Las sopranos estábamos en cuadro.

JM01: Sobre todo las mujeres... Es muy seguido pero no queda más remedio que darlos porque es que son de la Diputación.

C03: Nos metieron tres de clavo, ¿eh?

MJ03: Si, nos metieron los que no dieron otros, bueno, dos; dos que no quiso dar el coro (\*) y lo que pasa es que nosotros al ser todavía... tener el convenio con la Diputación, nosotros somos como los titulares...

(...)

B05 Si se lo han dado a otros coros...

BA02 Ya, como ahora hay tantos coros, igual...

C15 Porque se lo han dado a todos, a todos, de León a todos menos a nosotros. Y esos se pagan.

G01 Si, hombre, claro

JC06 Y además es que das el concierto y prácticamente si presentas ya la factura, ya lo tienes ingresado.

C16 Y recordar que el Niño Dios de amor herido, este año cumple cuarenta y tres años.

MP04 ¿Este año? ¿En el 2009?

C17 Si, cuarenta y tres. Los años que tiene la Capilla. Fue la primera obra que se ensayó. El primer día se ensayó.

B06 Qué bonita.

C18 Cuarenta y tres años tiene ya ese niño.

### **De la asistencia a esos conciertos de la gente, ¿cómo lo habéis visto?**

G02: Pues igual. Depende de cuerdas

P06: Las cuerdas hombres yo creo que mejor que las de mujeres. Mejor en el sentido de que más...

C19: En cantidad, si.

MJ05: Porque las contraltos, excepto dos días que estábamos cuatro, los otros días...

BL03 : Nosotras hemos cantado... seis. Seis la mayoría de los días.

B07: Si. Y menos.

JM03: Hombre, ahora en navidades es cuando la gente se va a ver a la familia...  
(Murmullo general)

MJ06: Yo de los ocho conciertos estuve seis, pero...

JM04: Yo creo que normalmente la asistencia es bastante buena, no sé, a los conciertos. Quitando estas fechas... Siempre hay... las ausencias... (murmullo).

B07: No lo creas...

MJ07: Había cuatro o cinco bajos de los cuales dos...

B08: En Verín...

BL04: Pero en Verín nos salió muy bien.

JM05: Vamos, yo creo que en general, se asiste, ahora, hay conciertos puntuales.

MJ08: Mas que antes ¿verdad?

G03: Si.

C20: Y la mayoría va más a los conciertos que a los ensayos.

P07: Pero también parece que se anima más la gente ahora, eh?

G04: Si.

MP05: Que yo pienso que la que peor está hoy en día es la cuerda de sopranos.

C21: Las sopranos en cuanto a cantidad, si.

MP06: En cantidad y en cuanto a asistencia... Es que no va todo el mundo.

JC07: Pero el que no va al ensayo extra del lunes, tu fíjate esta semana. Lo que no puede ser es que los que nos sabemos las obras vayamos los dos días y los que no se las sepan que vaya solamente uno. Entonces...

B08: Ahí se ve el interés de la gente...

JC08: Claro, es que es así. O sea que nosotros que ya nos sabemos las obras vamos y los que no se las saben...

MP07: Yo he dicho desde el primer momento, ya ves que yo lo comenté el otro día.. Cuando lo comentamos: La Capilla siempre, cuando fui, eran tres días. Bueno, tres días y es más, si ahora hacen falta tres días y el director pide tres días ¡habrá que ir tres días!

JC09: Bueno, pero si...

MP08: Y otra cosa. Los que no quieran ir que no vayan, mientras estamos yendo...Yo prefiero ir tres días porque yo me aprendo mejor las cosas con tres días que con dos, voy con mucha más seguridad y voy mucho mejor preparada a los conciertos, y por lo menos los que vamos, vamos bien, con tranquilidad. El que no quiera venir... (Murmullo).

JC10: De la cuerda de bajos, el lunes estuvo [el director] machacando cincuenta mil veces el "Mangana, mangana", y claro, como no estaban todos el lunes, el martes otra vez, y como metían la pata, pues venga a repetir, venga a repetir.

MP09: Pues otra cosa. Os calláis la boca.

ML02: En vuestros ensayos particulares.

JC11: Por cuerdas. La de bajos

MP10: Pues os calláis la boca y...

JC11: No. Claro, yo me callo pero dice [el director], como nos desdoblamos: los bajos, solamente se oye a J\*.

C22: Raro es que no se le oiga.

M04: El día de ensayo del lunes ¿Quién lo propuso, la Capilla o el señor director?

JC12: A\*, pero a iniciativa del director, porque él ve que está todo sin montar y necesitará tiempo. Normal.

MN01: Es que aquí lo que tenemos que tener claro es que tenemos que cantar mejor. Yo creo que es la base de todo.

JC13: Ya, pero...

MN02: Que por mucha historia que queramos si luego vamos a ser... es que encima nos va a ver un mogollón de gente. O sea el problema es que nosotros tenemos que vender algo bueno.

C23: Claro. Como hemos vendido hasta ahora con... (Murmullo).

MN03: Tenemos que seguir, pero por mucha historia que tengamos planteada, si no cantamos bien, es que estamos igual.

JC14: Ya, pero tú fíjate. Es que es lo chocante: que vayamos nosotros todos los días y resulta que venga a machacar y somos los que nos sabemos las obras.

MN04: Pero hay que tener claro que aunque te sepas las obras de “pe a pa”, pues que...

JC15: Pero si resulta que viene una vez, un día, que son los que más necesitan ellos, a ensayar... pues a ver.

MP11: Justo los que no van son los que más necesitan.

JC16: Es lo que dice MN., y tiene la razón. Si vas dos días, dos días que te machacas la voz, pero que se aprendan luego...

C24: “-Yo ésta ya... la he grabado, ésta ya la tengo chupada-”... Y te quedas mirándola y dices: pues que lista es ésta; no sabe música, no viene a ensayar, falta un día para el concierto, se lo ha grabado y ya se la sabe. Uf, ¡que lista! Que burras somos las demás. Es así.

(.../...)



Entrevista con Director de Aulas Corales

Fecha: 13 de febrero de 2009

- Hoy es viernes, trece de febrero.

**(...)Estamos de acuerdo en que el mundo coral infantil goza de una perfecta salud. Yo veo que el problema está en la edad intermedia, en la adolescencia, que dejan de cantar ¿Estamos de acuerdo? ¿A qué crees que se debe?**

01- Aquí en León el mayor problema que yo veo en estos momentos, aunque siempre ha existido, es que el eslabón juvenil no existe. Y entonces claro, lo ideal es que por lo menos desde el aula coral los que somos directores del aula coral hemos hablado bastante con los políticos, es que se pudiese fomentar en los institutos porque así ya ese eslabón no se pierde. Ya en el mundo infantil, desde los siete años, pasando por institutos y luego llegar al coro universitario que actualmente lo cubre el Ángel Barja, ¿no? Hemos hablado con Aitor, con el mismo director, con Samuel también lo hablamos. Entonces veo que eso es una pérdida importante. Ese eslabón es una lástima que no se esté cubriendo.

02- Y claro, ahí entraríamos en que el aula coral depende del ayuntamiento. Afortunadamente ya tiene un reconocimiento a alto nivel, está institucionalizado prácticamente. Bueno... prácticamente..., realmente está institucionalizado. Está enmarcado dentro de la Escuela de Música. Es un área muy importante en la escuela de música y el propio mundo político... Ten en cuenta que llevamos ya 28 años funcionando ¿no?.. Aquí entramos ya en otros parámetros, en otra psicología en que alguien, las instituciones se responsabilicen de este tema ¿no?

**- Sería una ayuda. De todas formas también hay factores de cambio de gusto, de personalidades inseguras que buscan, quizá, actividades de otro tipo a la agrupación... Es muy complejo...**

03- Si, es muy difícil ese momento. El mundo todo en que vivimos, 2009 concretamente pues el tema está en el hecho de que el aula coral tengamos 800 niños y niñas cantando, eso ya es un éxito y eso... a pesar de todo. Estamos actuando en 20 colegios de León, públicos y concertados. Entonces claro, que un coro infantil del aula coral tenga 30 niños ya nos podemos dar con un canto en los dientes. Que tengamos 40 mucho más todavía, porque... claro, hay que tener en cuenta que son actividades extraescolares y

que el niño... ¿A qué va a ir? Pues al balón de fútbol ¿no? La niña ¿A qué va a ir? Pues la danza... a las actividades que son mas propias para ellas de movimiento ¿no?

04. Pues por eso mismo tenemos que tener muchos puntos de atracción, hacerles... y el mismo proyecto de los jóvenes en concierto, del aula coral cada año, como proyecto es un concierto conjunto al final de curso. Es una maravilla. Este año, concretamente el domingo, ha tocado hacer músicas del mundo. ¡Un éxito! ¡Precioso! de música de África, de Asia, de Sudamérica, de Norteamérica, de Europa, de España. Muy bonito.

**-¿Tenéis fecha ya para el concierto?**

05- Si. Sería para mayo o junio. Para junio.

06. Y ya... otro apartado, sería el tema de la gente mayor, los coros de adultos, coros mixtos de adultos, que también nosotros, los que somos directores de coro infantil, pues estamos siempre hablando y que estos niños puedan en un futuro llegar a los coros de mixtos. Porque ¡claro! hay que renovarse. Ya es un mérito muy grande, que los coros decanos que los llamo yo, la Capilla Clásica, el Orfeón Leonés, la Coral Isidoriana, pues sigan funcionando ¿no? Entonces lo ideal es lograr ese conjunto.

**-Además están deseando que se incorpore gente nueva, que la voz mayor y madura tiene ya pues... su saber, pero la voz joven...**

06- También encuentro que claro, es... no se puede mezclar un niño de siete años, de ocho años con un joven de dieciséis. Entonces qué hago. También digo que un coro de adultos tendría que tener pues su propia área de ir formando un grupo de jóvenes de 18, ó 17, ó 16 a X años. Porque un joven de 17 años... “-soy el único joven que estoy cantando...-“ ¿no?.

**-Es la pescadilla que muerde la cola.**

07. Entonces claro, que todos nos hablamos un poco ¿no? Los coros mayores mixtos también se tienen que abrir mucho. Entiendo que cada coro tiene su propia política de trabajo, sus propios objetivos...

**- Si, pero... no tiene por qué ser niños de 18 años, hay un momento que efectivamente se encuentran con gente de cincuenta años y realmente no les resulta atractivo.**

08. Ten en cuenta que el universitario que está cantando, lógicamente no va a seguir toda la vida cantando ahí. Va a Madrid a hacer su carrera, o a Salamanca o a Barcelona o...vuelve a León y dice yo quiero seguir cantando, ya con 30 años...

(.../...)

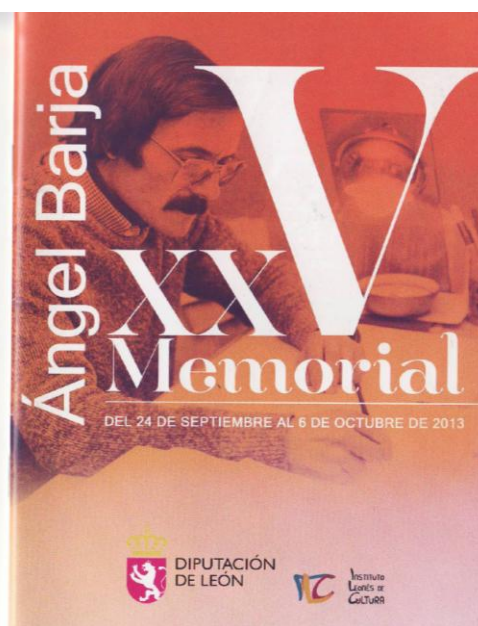
## ANEXO VI

### VI.1. Programa de mano. Muestra Coral de las Aulas Corales Infantiles. (León, mayo de 2013).

**Sábado 25 de Mayo 2013    Domingo 26 de Mayo 2013**

<p><b>Aula Coral San Claudio, (León)</b></p> <p>LA RONDA Y LA CONTRARRONDA ..... A. Pater: Moya                  LA PIRAGUA ..... Trad. Colombia: José Barros                  SINGING ALL TOGETHER ..... Thorst Gunnarsson                  I BELIEVE I CAN FLY ..... R. Kelly                  OPHELIA LETTER BLOW WAY ..... Trad. Trinidad: P. Golson                  NISKA BARJA ..... Trad. Serbia: Mirk Paga  <i>Piano: Mariño Estepa Pastor — Guitarras: Juan Carlos Oliveros Villarreal</i>  <b>Director: Jaime Palomero Cifuentes</b></p>	<p><b>Aula Coral Camino Del Norte, (León)</b></p> <p>TSHOTSHOLOZA ..... Tradicional Sudafricana                  HALLELUJAH ..... Leonés Cohen                  TUTIRA MAI ..... Tradicional Maori                  YESTERDAY ..... The Beatles                  OPHELIA LETTER BLOW'WAY ..... Tradicional Trinidad  <i>Piano: Mariño Estepa Pastor — Guitarras: Juan Carlos Oliveros Villarreal</i>  <b>Directora: Natividad Barrio Vega</b></p>
<p><b>Coro De Voces Blancas Mansil Nahar, (Manzanares-Ciudad Real)</b></p> <p>WE ARE THE WORLD ..... Michael Jackson                  AKAI HANA, SHIROI HANA ..... Kagamine Len                  HALLELUJAH ..... Ron Stenk                  A CLARE BENEDICTION ..... John Rutter                  MANTXAKUN ..... David Acosta                  CUBANITA (DESTE) ..... Eva Ugaldel  <i>Piano:</i>  <b>Director: Juan Carlos Oliveros Villarreal</b></p>	<p><b>Coro "Sueños De Enrique" Del Colegio Teresiano, ( Valladolid)</b></p> <p>NISKA BARJA ..... Banda Tradicional Serbia -Azer                  KYRIE (LITTLE JAZZ MASS) ..... Nick Paga                  MANTXAKUN ..... Bob Gilchrist                  DUERME NEGRITO ..... David Acosta                  DANZA NEGROIDE ..... Timo Juhani Kyllönen  <i>Pianista: Rebecca Rodríguez Paredes</i>  <b>Director: Sergio Casorrán Samaniego</b></p>
<p><b>Aula Coral Carmelitas, (León)</b></p> <p>EVERY BREATH YOU TAKE (DOWNTON ABBEY) ..... The Police                  TRES CANTOS NATIVOS DOS INDIOS KRAD (BRASIL) ..... Marcus Lelle                  TESTIGO DE AMOR ..... Armando Bernabeu Leonero                  LAS AMARILLAS ..... S. Hatfield                  HABANERAS DE CARNIVAL ..... David Acosta  <i>Piano: Mariño Estepa Pastor</i>  <b>Director: Juan Carlos Oliveros Villarreal</b></p>	<p><b>Coro Juvenil Del Conservatorio De Tomelloso, (Ciudad Real)</b></p> <p>ZAI ITXOITEN ..... I. basco                  QUE BONITA ES CUBA ..... Popular                  LA LLAMADA ..... Armando Bernabeu                  ROLLING IN THE DEEP ..... Adele                  BOHEMIAN RHAPSODY ..... Freemary-Anj Deillo  <i>Piano: Mariño Estepa Pastor</i>  <b>Director: Javier Benito Funes</b></p>
<p><b>Coro Nunez De Aros, (Valladolid)</b></p> <p>DIRAÏ-ON ..... M. Izardien                  CAN YOU HEAR ME? ..... B. Gilbert                  ESTA TIERRA ..... I. basco                  HIJO DE LA LUNA ..... M. Cano - Arragino                  CANTARES ..... J. L. Serral - Arc. Langiano  <i>Piano: Mariño Estepa Pastor</i>  <b>Director: Juan Carlos Oliveros Villarreal</b></p>	<p><b>Coro Angel Barja Juvenil, (León)</b></p> <p>NULLA AMICITIA SINE MUSICA ..... Johann Dujck                  PANGE LINGUA ..... Zoltán Kodály                  COHORIS GENEROSA ..... Zoltán Kodály                  ABORAMUS TE ..... Miklós Róssari                  CON EL VIENTO QUE CORRE (ANO. S. XVI) ..... Ángel Barja                  EL PASO DE LA SIGURIYA (TEX: F. G. LÓRCA) ..... Santo Andros                  WE ARE ONE ..... Allan Pote                  NAWBA ISBAHAN Y CANTOS DE BODA ..... Juan Pablo De Juan  <i>Piano: Zigorri Meléndez Gámez</i>  <b>Director: Juan Carlos Oliveros Villarreal</b></p>

### VI.2. Programas de mano: XXIII Memorial “Ángel Barja” y XXV Memorial “Ángel Barja”





### VI.3. Programa de mano: Ciclo “Música Coral en Navidad”.

La Diputación de León presenta:

# Música Coral en Navidad

Del 15 de diciembre de 2012 al 4 de enero de 2013



**Miércoles 26/12/2012**  
Santas Marías  
Iglesia San Esteban  
12,30 horas  
Coro Municipal Escarba

**Jueves 27/12/2012**  
Fabeiro  
Casa de Cultura  
18 horas  
Polifónica Flores del Sil

**Viernes 28/12/2012**  
Grulleros  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Capilla Clásica de León

Laguna de Negrillos  
Casa de Cultura  
19 horas  
Coro Antonio Valbuena

Quintana de Rueda  
Casa de Cultura  
19 horas  
Coro Venatorio

Valdeventos del Páramo  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral del Milenario

**Sábado 29/12/2012**  
Hastillo de Tordesillas  
Iglesia San Juan Bautista  
18 horas  
Coro Antonio Valbuena  
Gordaliza del Pino  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coro Espigo

Oveja de Salambre  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Capella Loude

Raballo de Tordo  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coro San Marcos

San Martín del Camino  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral Isidoriano

San Pedro de las Dueñas  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral Coyantino

Val de San Lorenzo  
La Comunal  
19 horas  
Capilla Clásica de León

Lionbera de Gordón  
Iglesia Parroquial  
20 horas  
Camerata Ars Cantus

Navilla de las Matas  
Casa de Cultura San Martín  
20,30 horas  
Coro Focundino

**Domingo 30/12/2012**  
Valdeoja  
Iglesia Parroquial  
12 horas  
Coro Aguasblancas

Zotes del Páramo  
Iglesia Parroquial  
13 horas  
Orfeón Leonés

Villamontán de la Valderrama  
Iglesia Parroquial  
17 horas  
Coro Coyantino

Caballeros  
Iglesia Santa María  
18 horas  
Polifónica Bembibreense

Toburo del Monte  
Ermita  
18 horas  
Coro Venatorio

Otero de las Dueñas  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Voces del Albu

Puente Almuhey  
Iglesia Parroquial  
18,30 horas  
Coro Focundino

Almanza  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral Ordoño II

Bercianos del Páramo  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral Isidoriana

Musabos del Páramo  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral Heriberto Ampudá

Valcabado del Páramo  
Iglesia Parroquial  
20 horas  
Capilla Clásica de León

**Miércoles 02/01/2013**  
Riáns  
Iglesia Parroquial  
20 horas  
Capilla Clásica de León

**Viernes 04/01/2013**  
Toril de los Vados  
Centro Participación  
18 horas  
Polifónica Flores del Sil

Castro de Valdeandaya  
Iglesia Parroquial  
19,30 horas  
Coro Espigo

Congosto  
Iglesia Parroquial  
20 horas  
Solera Berciana

Castroverde  
Iglesia Parroquial  
20 horas  
Coro Vegazana

Vallecillo  
Iglesia Parroquial  
20,30 horas  
Coral Heriberto Ampudá

Por quinto año consecutivo la Diputación de León organiza el ciclo "Música Coral en Navidad", con el fin de acercar la música a nuestros pueblos en las fiestas navideñas que se aproximan.

La disponibilidad y el buen hacer de nuestras agrupaciones corales han facilitado que la música coral pueda ser apreciada y disfrutada por el público en general. Este año 34 grupos han querido colaborar con nosotros en este noble empeño de hacer llegar la música al mayor número posible de localidades de nuestra provincia.

Sé que no atravesamos los mejores momentos en nuestra sociedad, pero a pesar de ello hemos querido dar continuidad a esta actividad que nos brinda cada año el reencuentro con esas pequeñas joyas de nuestra mejor tradición musical y que, sin duda, el volverlas a interpretar son la mejor forma de conservarlas.

Vaya por delante Miércoles agradecimiento a todos los Ayuntamientos y Juntas Vecinales que colaboran con nosotros en la organización de estos conciertos y espero que estos sirvan para crear losos de mayor convivencia.

Es hora de dejar la palabra para que comience el canto coral, con el deseo de que estas fiestas navideñas sean especialmente entrañables para todos nosotros y que el próximo año sea lo más próspero posible.

**Isabel Carrasco Lorenzo**  
Presidenta de la Diputación de León

## CAPILLA CLÁSICA

No la debemos dormir  
Los Reyes siguen la estrella  
Niño Dios d' amor herido

Bereuse  
Cantique de Noël  
Escucha los ángeles cantar

El mensaje de los ángeles  
Campanas de Nochebuena  
En la más fría noche

Fuentequilla que corre  
En Belén tocana fuego  
Canción de cuna  
Ya viene la vieja

Aleste fideles  
Noche de Paz

Anónimo  
F. Guerrero  
E. Guerrero

W. A. Mozart  
A. C. Adam  
F. Mendelssohn

Trad. Francés-Arm.: M. Oltza  
Trad. Alemana  
Trad. Norteamericano- E. Spilman

Trad. Amalucía-Arm.: E. Cifre  
Trad. Burgos-Arm.: E. Cervera  
Trad. Vasca  
Trad. Castilla-Arm.: Ángel Barja

Ernst.: Ángel Barja  
Trad.: Alemana-Arm.: Ángel Barja

**DIRECTORA: Elena Fernández**

**Sábado 15/12/2012**  
La Balliza  
Iglesia de El Salvador  
18 horas  
Coro Ángel Barja

Sálagón  
Auditorio Carmelo Gómez  
20 horas  
Grupo Vocal Loude

Valderas  
Iglesia Santa Mª del Azogue  
20 horas  
Coro Órbigo

**Domingo 16/12/2012**  
Castrocontrigo  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Coral Excelsior

Juanilla de las Matas  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Coro Antonio Valbuena

Torre del Bierzo  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Voces del Bierzo

Gradielles  
Iglesia Parroquial  
18,30 horas  
Grupo Vocal Loude

Azadinos  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral Carmelitas

Valencia de Don Juan  
Casa de Cultura  
19 horas  
Coral Torreblanca

**Miércoles 19/12/2012**  
Valmoredos  
Iglesia Parroquial  
17 horas  
Coro Antonio Valbuena

Puerta de Domingo Fílor  
Ayuntamiento  
20 horas  
Voces del Bierzo

**Jueves 20/12/2012**  
Berlingo del Bierzo  
Centro de Interpretación  
19 horas  
En Femenino Plural

La Virgen del Camino  
Basílica  
19,15 horas  
Coral Excelsior

**Viernes 21/12/2012**  
Fontañil de los Oteros  
Residencia de Ancianos  
17,30 horas  
Coral Carmelitas

Folgozo de la Ribera  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
En Femenino Plural

Sabero  
Museo Mínero  
19 horas  
Coro Municipal Escarba

Fojedo del Páramo  
Iglesia Parroquial  
20 horas  
Coro Municipal Orzonilla

Santa María del Páramo  
Iglesia Ntra. Sra. de la Asunción  
20 horas  
Camerata Ars Cantus

**Sábado 22/12/2012**  
Alja de la Ribera  
Centro Cultural  
18 horas  
Coro Antonio Valbuena

Sueros de Cepeda  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Capilla Clásica de León  
Voces del Bierzo

Cabañas Raras  
Casa de Cultura  
19 horas  
Coral Faberense

Cembranos  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral Ordoño II

Sancedo  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coral Santa Bárbara

Santovenia de la Valderrama  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Orfeón Leonés

Riello  
Iglesia Parroquial  
20 horas  
Coro San Marcos

San Justo de la Vega  
Iglesia Parroquial  
20 horas  
Coro Vegazana

Boñar  
Iglesia Parroquial  
20,30 horas  
Coral Isidoriana

**Domingo 23/12/2012**  
Torreón  
Casa de Cultura  
19 horas  
Polifónica Bembibreense

Carral  
Casa del Pueblo  
17 horas  
Voces del Albu

Vega de Espinareda  
Casa de Cultura  
17 horas  
Coro Pin Pin

Alja del Infantado  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Coral del Milenario

Castro de la Valderrama  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Coral Santa Bárbara

Cuadros  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Coral Isidoriana

San Esteban de Nogales  
Iglesia Parroquial  
18 horas  
Coral Órbigo

Lindales del Páramo  
Centro Cultural  
18 horas  
Coral Aguasblancas

Toral de los Guzmanes  
Iglesia Parroquial  
16,30 horas  
Capilla Clásica de León

Pitaranza  
Casa de Cultura  
19 horas  
Solera Berciana

Villamañán  
Iglesia Parroquial  
19 horas  
Coro Municipal Orzonilla

Villanueva del Bierzo  
Teatro Villafraquilho  
20 horas  
Coral Torreblanca



# ANEXO VII.

## VII. 1. Artículo

MARTES 3 OCTUBRE 1966 MARTES DE LEÓN

# A vueltas con la Capilla Clásica de León

## Pido la palabra

**Querido director:**

En nuestra edición correspondiente al 29 del pasado septiembre se publicaba la carta abierta que firmaba un tal don Eusebio de las Matas y trataba de puntualizar algunas cuestiones relativas al tema de las actuaciones escolares de León a través de la clara cobertura de la revista por Oviedo. A la maravillosa obra de que me ocupamos la carta y hasta sus preguntas si no me importa publicarlas, puesto que el periódico no estaba dedicado a la publicación por ningún concepto. Supongo que no le molestará al Sr. de las Matas el que yo dijera que su carta me honraba un poco y me daba de todo.

Ahora, cuando he tenido ganas, humor y tiempo, he repasado la carta del portavoz representativo de la Capilla Clásica de León. Creo que las líneas del Sr. de las Matas han puntualizado nada en definitiva, que su carta es un conjunto de aseveraciones personales sin oportunidad, sin que respeta a cuento, y hasta está mal escrita, sin respetar o ignorando normas elementales de gramática. Por consiguiente me referiré en lo que sigue no a qué dice sobre la falta de un caso de caligrafía que hoy sucede en León. Que no me venga el Sr. de las Matas con cuestiones de temporadas, con discusiones filológicas sobre los puntos suscitados, con consejos sobre lecturas de los periódicos, etc., por la sencilla razón de que todo eso, respecto, no tiene a cuento. Con su fin de hacer la broma por donde quiera y hablar de la Capilla Clásica de León correctamente.

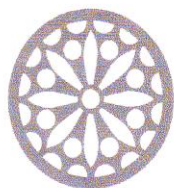
De la columna de mi izquierda todavía lo le ha tomado en consideración casi nada. Creo que una asignatura como que ha dado cinco suscriptores por el vecindario de León y Don Ferrada y ha vivido solamente un año no tiene historia ni valores suficientes todavía para anotarla en los anales de la ciudad y marca, desde luego de proyección más allá de los límites de la provincia, que así a lo que yo, en escrito, me refería en mi columna. Por otra parte a mí, que no considero con derecho a opinar como el último de los ciegos y que tengo un criterio bastante firme, fallido y respetable como el de don Eusebio, siquiera, me parece bastante malo el único comentario de la Capilla Clásica de León al que he asistido, el del 2 de agosto en el Claustro de la Catedral precisamente, dijeron lo que dijeron los señores profesionales, que no siempre dan en la diana y que con frecuencia hay que guiar sus expresiones para acudir a los que escuchan y no crear desahogos. En resumen y hablando claro otras veces, pienso que en León no hay actualmente una asignatura coral que valga la pena, que tenga categoría y prestigio como para que soliciten sus concertos desde más allá de Ponferrada y por necesidad o deferencia de una comisión municipal de servicios patronales. Al hacer esta última afirmación, no quiero, claro está, a la Capilla Clásica de León, fugar nada, no sé si porque la Capilla Clásica de León sigue trabajando y porfiriosamente hasta alcanzar categoría y fama internacional. Sería al menos un deber y difundir sus obras, usando la categoría y

es de nadie que piense todavía en la Capilla Clásica de León, que tampoco seguirá existiendo y de cuya jurisdicción se usted, por lo visto, un director, además de portavoz. Pienso que a mí no pueden, igualmente, entre los miembros de la Capilla Clásica de León. Prefiero ser amigo. Porque de tener amigos, yo me entiendo mejor, la guerra debe hacerse por cosas que valgan la pena. Por lo demás, y aunque me hago el tonto de conducto personalmente, he estado con usted y le felicito por el honor que ha tenido al escribir una simpática carta que ha en esta. No se apure, don Eusebio, no se apure, que va a ser usted como la Capilla Clásica de León llega a ser los. Y ya sabe dónde me tiene.

He terminado querido director, y acaba olvidadamente de ti por haber tanto con don Eusebio. Gracias por la acogida que en el periódico me a está.

EQUISICILLO

## VII.2. Cuestionario de Valoración de la Capilla Clásica de León.



**Capilla Clásica de León**

Adscrita al INSTITUTO LEONÉS DE CULTURA de la Excma. Diputación Provincial de León

CUESTIONARIO DE VALORACIÓN  
DE LA  
**Capilla Clásica de León**  
♪ ♪ ♪  
**Resultados estadísticos**

## CUESTIONARIO PARA LA VALORACIÓN DE LA CAPILLA CLÁSICA DE LEÓN

La nueva Junta Directiva quiere conocer de primera mano lo que pensáis de la situación actual de la Capilla Clásica y sus actividades. Para ello ha elaborado este sencillo cuestionario, que no quiere ser exhaustivo sino simplemente pulsar vuestra opinión en una serie de aspectos fundamentales y de una forma lo más breve y rápida posible. Tiempo habrá, si es necesario, de una reflexión más profunda.

Una vez recogidos todos los cuestionarios y tratados estadísticamente, os haremos partícipes de los resultados. Buscaremos, incluso, ocasión para debatir esos resultados entre todos. Todo ello con el único fin de poderos servir mejor como Junta Directiva y mejorar el funcionamiento de nuestro coro en aquellas cosas en que sea preciso.

Las respuestas a este cuestionario pueden ser anónimas. Por tanto no es necesario firmarlo. Únicamente pedimos que lo cumplimentéis con todo el interés posible.

Para contestar, rodea o tacha la respuesta que elijas entre las que se ofrecen. Cuando tengas que escribir, hazlo lo más brevemente posible.

### LA CAPILLA

1 - ¿Cuál es tu grado de valoración global de la Capilla Clásica de León?

Bajo	Regular	Normal	Alto	Muy Alto
------	---------	--------	------	----------

2 - ¿Cómo definirías el nivel de calidad actual del coro?

Muy malo	Malo	Regular	Bueno	Muy Bueno
----------	------	---------	-------	-----------

3 - Consideras que, en relación con los últimos 5 años, el nivel del coro:

Ha bajado	Se ha mantenido	Ha subido
-----------	-----------------	-----------

4 - Tu nivel de interés en el Coro es

Bajo	Regular	Normal	Alto	Muy Alto
------	---------	--------	------	----------

5 - ¿Cómo consideras que es realmente tu compromiso con la Capilla?

Bajo	Regular	Normal	Alto	Muy Alto
------	---------	--------	------	----------

6 - ¿Cómo consideras que es en general el compromiso de los demás componentes con la Capilla?

Bajo	Regular	Normal	Alto	Muy Alto
------	---------	--------	------	----------



7 - ¿Cómo definirías en general las relaciones entre los componentes del coro?

Malas	Regulares	Normales	Buenas	Muy Buenas
-------	-----------	----------	--------	------------

**NUEVOS MIEMBROS**

8 - ¿Consideras **necesario** que se incorporen nuevos componentes al Coro?

Sí	No	No me preocupa	No es necesario
----	----	----------------	-----------------

9 - ¿Consideras **urgente** que haya nuevas incorporaciones al Coro?

Sí	No	No me preocupa	No es necesario
----	----	----------------	-----------------

10 - ¿Crees que se acoge bien y/o correctamente a los nuevos componentes?

Sí	No	No me he fijado	No hay que preocuparse de ello
----	----	-----------------	--------------------------------

11 - Si crees que no se les acoge bien, ¿qué propones para remediarlo?

Bajo	Regular	Normal	Alto	Muy Alto
------	---------	--------	------	----------

12 - Si opinas que debe haber un periodo de aprendizaje de los nuevos miembros, durante el cual no intervengan en los conciertos, señala cuanto tiempo debe durar:

Tres meses	Cuatro meses	Seis meses	meses
------------	--------------	------------	-------

13 - ¿Que tipo de aprendizaje deben tener los nuevos miembros?

Bajo	Regular	Normal	Alto	Muy Alto
------	---------	--------	------	----------

**LOS ENSAYOS**

14 - ¿Estás contento/contenta con los ensayos, en general?

Nada	Poco	Regular	Bastante	Mucho
------	------	---------	----------	-------



15 - ¿Estás satisfecha/satisfecho con la puntualidad?

Nada	Poco	Regular	Bastante	Mucho
------	------	---------	----------	-------

16 - ¿Y con la asistencia?

Nada	Poco	Regular	Bastante	Mucho
------	------	---------	----------	-------

17 - ¿Crees que se debería establecer la obligatoriedad de la asistencia de modo más estricto?

Sí	No	No sé	Me da igual
----	----	-------	-------------

18 - ¿Aceptarías un control sistemático de asistencia a los ensayos, por ejemplo mediante firma de listados?

Sí	No	Si, pero con este sistema:
----	----	----------------------------

19 - En otras épocas de la Capilla se ensayaba tres veces a la semana. ¿Estarías dispuesta/o a volver a ensayar, de nuevo, tres veces a la semana: lunes martes y jueves?

Sí, por supuesto	No, de ninguna manera
------------------	-----------------------

20 - Si ensayáramos tres veces a la semana, ¿crees adecuado que los lunes, en general, se dedicaran al ensayo por cuerdas?

Sí	No
----	----

#### LOS CONCIERTOS

21 - De la asistencia a los conciertos, ¿qué opinas?

Está bien como está	En ocasiones es muy mala	Normalmente es suficiente
---------------------	--------------------------	---------------------------

22 - ¿Crees que debería regularse la obligatoriedad de asistencia a los conciertos?

Sí	No	No sé	Me da igual
----	----	-------	-------------

23 - ¿Son suficientes los conciertos que damos?

Sí	No	No sé	Me da igual
----	----	-------	-------------

24 - ¿Te gustaría que fueran más numerosos?

Sí	No	No sé	Me da igual
----	----	-------	-------------

25 - ¿Crees que están bien organizados?

<input type="checkbox"/> Sí	<input type="checkbox"/> No	<input type="checkbox"/> No sé	<input type="checkbox"/> Me da igual
-----------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--------------------------------------

26 - ¿Crees conveniente para el coro, asistir a convenciones corales fuera de León?

<input type="checkbox"/> Sí	<input type="checkbox"/> No	<input type="checkbox"/> No sé	<input type="checkbox"/> Me da igual
-----------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--------------------------------------

27 - ¿Crees conveniente para el coro, asistir a concursos corales?

<input type="checkbox"/> Sí	<input type="checkbox"/> No	<input type="checkbox"/> No sé	<input type="checkbox"/> Me da igual
-----------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--------------------------------------

28 - Refleja en pocas líneas tu opinión sobre los conciertos y la asistencia a los mismos.

<input type="text"/>
----------------------

29 - ¿Estás satisfecho/satisfecha con el repertorio actual?

<input type="checkbox"/> Sí	<input type="checkbox"/> No	<input type="checkbox"/> No sé	<input type="checkbox"/> Me da igual
-----------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--------------------------------------

EL REPERTORIO

29 - ¿Estás satisfecho/satisfecha con el repertorio actual?

<input type="checkbox"/> Nada	<input type="checkbox"/> Poco	<input type="checkbox"/> Regular	<input type="checkbox"/> Bastante	<input type="checkbox"/> Mucho
-------------------------------	-------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------	--------------------------------

30 - ¿Crees que debería cambiarse o modificarse?

<input type="checkbox"/> Sí	<input type="checkbox"/> No	<input type="checkbox"/> No es importante	<input type="checkbox"/> No me preocupa
-----------------------------	-----------------------------	---	---

31 - Si quisieras cambiarlo ¿en qué sentido lo cambiarías? Indícalo en pocas líneas.

<input type="text"/>
----------------------

RESUMEN

32 - ¿Cuál crees que es el principal problema de la Capilla? Indícalo en pocas palabras.

<input type="text"/>
----------------------

**VII. 3. Fragmento Acta Asamblea General de la Capilla Clásica de León de fecha 23 de mayo de 1995.**

intención propiamente fue se crea el Mecanismo necesario para solucionar el tema de las ausencias: los jefes de cuerda deben de informar de las ausencias a la Junta Directiva y ésta tomar las decisiones pertinentes; también los jefes de cuerda deben informar de la puntualidad de los determinados componentes cuando o no en

**VII.4. Fragmento Acta de Asamblea General de fecha 7 de abril de 1997.**

Punto Tercero: El Sr. Director pide a todos los componentes mayor puntualidad en la asistencia a los ensayos. Considera que los ensayos por cuerdas son fundamentales. Informa que además de repasar el repertorio se van a montar obras de Bruckner y Bartók. También existe el proyecto de un concierto con motivo de Sta. Cecilia junto con la Coral Trabancos, para el cual se mantendrán algunos coros del Oratorio "Elias" de Mendelssohn, y la preparación de los villancicos de Navidad.