

2ª Parte:

**LA ORGANIZACIÓN Y EL TRABAJO
DEL CORO**

Capítulo 9. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CORO

9.1. INTRODUCCIÓN.

En la segunda parte de nuestro Tratado de Dirección de Coro queremos conocer y estudiar el instrumento con el que trabaja el director: EL CORO.

El origen de este instrumento humano y colectivo se puede remontar al origen de la civilización humana: cuando el animal racional se sociabiliza, se organiza en grupos para conseguir ciertos fines, puede comenzar también la agrupación para cantar en común.

El canto en solitario es el origen de la música y, como tal, debe presuponerse como anterior al canto colectivo.

En el principio la música es vocal, producto de la capacidad articuladora de la voz y de la racionalidad del ser humano. Habrán de pasar muchos siglos hasta que se inventen los primeros instrumentos que, salvo los de percusión, no harán sino intentar imitar lo que hace la voz.

Son muy curiosas e interesantes las hipótesis antropológicas sobre las manifestaciones corales, o de canto colectivo, que existieron o pudieron existir en los tiempos prehistóricos y antiguos.

Que el hombre ha cantado grupalmente desde antiguo, prácticamente desde siempre, nos parece evidente. Y la razón quizá más verosímil que explique antropológicamente este hecho es la religiosa o mágica: el sentido de lo sagrado, que nace de la angustia del ser humano ante el misterio del universo. Se podría cantar para conjurar las fuerzas superiores de la naturaleza, como una tormenta, una erupción volcánica, unas inundaciones, un terremoto, un fuego en el monte, etc. Y también en reuniones rituales con el mago o gurú, para que los espíritus del mundo superior o los de los antepasados les fueran propicios, perdonando ofensas o concediendo éxito en la cacería o en las cosechas.

En el medio civil, el canto colectivo gritado se empleaba, sobre todo, en el campo de batalla, como medio de enardecerse y excitarse para conseguir una euforia colectiva con la que se pudiera matar mejor, sin pensar en el riesgo de morir. Después de la batalla vendrían los cantos épicos para celebrar las hazañas de los valientes, o las lamentaciones para llorar a los muertos

Fuera de la escena bélica, la música, el canto colectivo tenía otros campos de actuación más privados, con motivo de distintas circunstancias vitales, como el nacimiento, la iniciación, la boda o la muerte de algún miembro del clan o tribu. En estos cantos intervenían más o menos individuos, según la importancia de la persona afectada.

Por fin, se cantaba o se hacía música como terapia, para la curación de las enfermedades,

quizá también con una conexión mágico-religiosa.

La forma más natural de esta música pudo ser la de unas invocaciones o letanías cantadas por un solista (el mago, jefe o sacerdote), a las que contestaba el coro (el grupo, la tribu, la familia) con un estribillo corto, sencillo y siempre idéntico o semejante.

Probablemente la danza estaba asociada a todas estas manifestaciones musicales. De cualquier forma, acompañado o no de la danza, asociado como elemento orgánico a los actos de la vida religiosa y de la vida civil, el coro y el canto coral pueden considerarse como una de las primeras instituciones sociales.

Pero, desgraciadamente, es imposible saber cómo era la música que se interpretaba en tan antiguas culturas. Incluso la música griega, tan bien descrita por Homero, Plutarco, Platón o Aristóteles nos es absolutamente desconocida, pues no ha llegado a nosotros ninguna obra escrita.

Por esta razón, en este Tratado eminentemente práctico no abundaremos más en estas épocas de las que carecemos de escritura musical o ésta es indescifrable, y pasaremos a esbozar una historia del Coro (no de la música coral) desde la Edad Media, en la que la música comienza a escribirse y codificarse gráficamente, aunque sea de manera rudimentaria y, por tanto, la música se vuelve *interpretable* para nosotros.

9.2. EL CORO EN LA EDAD MEDIA.

9.2.1. ETAPA MONÓDICA.

La música durante gran parte de la Edad Media fue solamente monódica; así lo fue desde el principio de la humanidad, y así sigue siéndolo en la gran mayoría de las culturas. Esto quiere decir que era música escrita para una sola parte musical, o a una sola voz, independientemente de que fuera interpretada por un solista o un colectivo de personas, y fuera o no acompañada de instrumentos: Todos los que intervenían en la interpretación *cantaban* lo mismo.

Los principales espacios en los que se interpreta la música que ha quedado escrita son la Iglesia y las cortes de los reyes y otros señores feudales.

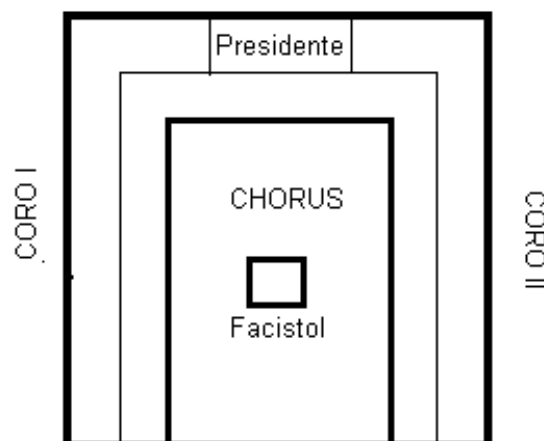
La música de la Iglesia ha quedado muy bien guardada en un extenso *corpus* o compendio de obras que conocemos como **Canto Gregoriano**, o quizá mejor debería llamarse *Canto Romano*, por ser el canto de la Iglesia de Roma que, por razones de unidad política más que por razones religiosas, fue impuesto a todas las Iglesias del Occidente europeo, junto con la Liturgia Romana, por Carlomagno (742-814), fundador del Sacro Imperio Romano Germánico o Imperio Carolingio. Con esta imposición se silenciaron para siempre otras músicas o cantos con sus respectivas liturgias o ritos, como fueron el *Canto Ambrosiano* de la Iglesia de Milán, el *Canto Galicano* de la Iglesia de Francia, o el *Canto Mozárabe* o *Visigótico* de la Iglesia española.

El Canto Gregoriano se utilizaba de manera plena en las Abadías, o lugares apartados del

mundo en donde los monjes se dedicaban a la oración y al trabajo, según la regla de S. Benito. La Misa diaria y el Oficio Monástico cada tres horas -Maitines (0 h.), Laudes (6 h.), Tercia (9 h.), Sexta (12 h.), Nona (15 h.), Vísperas (18 h.) y Completas (21 h.), adornados con abundante música, convocaban a todos los monjes a la iglesia de la abadía, en un lugar central y acotado, con sitiales más o menos artísticos, delante del altar que se llamaba el **Coro**. A la entrada de este lugar había un cuadro enmarcado con la inscripción “*Hic est Chorus*” (“Aquí está el Coro”, o “Este es el Coro”).

Quiere decirse que en esta época la palabra *Coro* significa un lugar y el colectivo que lo llena: el conjunto de todos los monjes de una abadía reunidos para cantar. Como es natural este *Coro* no es especializado en música; sólo puede cantar lo más fácil del repertorio gregoriano, como son ciertas respuestas de carácter litánico, o respuestas a diálogos con los oficiantes de la liturgia, los *Salmos* y los *Himnos* en el Oficio Monástico y los cantos comunes de la Misa u *Ordinarium Missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*). Tanto los Salmos e Himnos como las partes comunes de la Misa son cantos *antifonales*: El Coro se divide en dos secciones, izquierda y derecha, o coros, que cantan alternativamente los versículos, estrofas o frases de estos cantos.

Las obras más difíciles del Canto Gregoriano, como son las partes variables de la Misa o *Proprium Missae* (*Introitus, Graduale, Alleluia/Tractus, Offertorium* y *Communio*) y del Oficio Monástico (*Antifonas, Responsorios*) eran preparadas y cantadas por un pequeño grupo de monjes especializados en música y canto, cuyo trabajo diario era precisamente ése. Este pequeño grupo especializado recibía el nombre de *Schola*, por la *Schola Cantorum* (Escuela de Cantores) que organizó el Papa S. Gregorio Magno (c.540-604), en la que los integrantes aprendían las cantos litúrgicos que, a su vez, después enseñaban a otros cantores en su dispersión por las Iglesias de Europa. Al frente de la *Schola* está el *Caput Scholae* o maestro que enseña a los cantores y los dirige. Esta *Schola* se ubicaba en el centro del *Coro*, ante el gran facistol en el que se colocaban los cantorales gregorianos, a veces ricamente miniados.



Algo parecido ocurre en las Catedrales, o Iglesias que están en las ciudades: En ellas se canta diariamente la Misa y las Horas Canónicas diurnas; los domingos se celebran con especial solemnidad, por la concurrencia del pueblo, la Misa por la mañana, y las Vísperas por la tarde.

En torno al Obispo, párroco de la Iglesia Catedral, se reúne un cabildo de clérigos encargados de diversas funciones, como predicar, confesar, enseñar en la escuela catedralicia,

administrar el derecho, etc.

También para los oficios litúrgicos se reúne el cabildo en el *Chorus* o Coro situado en el centro de la catedral y todos ellos cantan lo más fácil (Salmos, Himnos, partes del Común de la Misa) de las obras del Canto Gregoriano, divididos también en dos coros. Para el canto de las obras más difíciles están los *Chantres* o Cantores, que se ponen igualmente ante el gran facistol situado en el centro del Coro, que soporta los cantorales. Los *Chantres*, pocos en número, son enseñados y dirigidos por el *Sochantre* o maestro de los cantores.

La comunidad cristiana que se reúne en las Iglesias Catedrales los domingos por la mañana para la Misa, y por la tarde para las Vísperas, apenas participa de la música de estos cultos, salvo en algunas aclamaciones y diálogos con el celebrante.

La música fuera de la Iglesia, se practica en las cortes de los reyes y señores feudales y tiene una doble finalidad: la litúrgica, con una organización algo semejante a la descrita antes, y la de entretenimiento cortesano. Ésta se ha perdido prácticamente, salvo excepciones, debido a los muchos acontecimientos, normalmente bélicos y violentos, en que se vieron envueltos los castillos y palacios en los que se guardó la música que pudo escribirse. Estuvo a cargo de los *trovadores*, *troveros*, *minnesinger*, etc. que, como se sabe, eran compositores de cantos amorosos o épicos, y cantores de sus mismas obras, que se hacían acompañar instrumentalmente por un juglar.

Esta música vocal, por su carácter solístico, está fuera de nuestro campo coral y de nuestro estudio; pertenecería más bien a la historia del canto lírico, como una de sus primeras manifestaciones.

En España nos ha quedado, perfectamente conservado en cuatro manuscritos, un conjunto admirable de obras de naturaleza trovadoresca, que forman un *corpus*: las *Cantigas de loor a Santa María*, salidas de la corte del Rey Alfonso X “El Sabio” (1221-1284). Algunas, sobre todo las de *loor* o alabanza, parecen tener un neto carácter coral, más que solístico.

Peor suerte aún ha corrido el **canto popular**, del que una gran parte tuvo sin duda carácter colectivo-coral. Los autores de esta música nunca pudieron escribirla, con la excepción de los *goliardos* o *clérigos vagos*, que recibieron formación cultural -y musical, por tanto- en algún monasterio y, abandonada la vida religiosa, componían canciones satíricas, eróticas o burlescas que, en alguna ocasión se escribieron, y hemos tenido la suerte de llegar a conocer, como los *Carmina Burana* encontrados en el monasterio de Beuren (s. XIII).

9.2.2. NACIMIENTO DE LA POLIFONÍA: EL “*ARS ANTIQUA*”.

La polifonía, o el arte musical de la simultaneidad de los sonidos, frente a la monodía o arte musical de los sonidos sucesivos, es un fenómeno original de la cultura europea. Aunque pueda existir simultaneidad de sonidos en la música étnica de alguna cultura oriental, por ejemplo la tibetana, ésta ha quedado estancada en la forma simplicísima de una nota grave inmóvil, como nota *pedal* sobre la que discurre la voz monódica propiamente dicha, al estilo de la gaita.

De cualquier forma, el lenguaje polifónico ha evolucionado desde la elementalidad del paralelismo lineal original del *organum* hasta las complejidades del contrapunto renacentista, de

la armonía moderna, de la tímbrica de la orquesta romántica o del mundo casi incipiente de la música electroacústica.

De manera semejante a lo dicho en la Introducción de este capítulo sobre las hipótesis de manifestaciones corales anteriores a la existencia de música escrita que pueda ser descifrada e interpretada hoy, sobre el nacimiento de la polifonía hay que decir algo semejante: como testimonio escrito ya el monje franco-flamenco Hucbaldo (840-930), en su libro *De Institutione Harmonica*, nos habla de ciertas leyes de la *consonancia* que deben cumplir dos notas que suenan simultáneamente. Supone, por tanto, una cierta práctica polifónica de la que no conservamos, sin embargo, ninguna música escrita.

Lo que sí es cierto es que la polifonía nace en la Iglesia, y sobre la práctica del Canto Gregoriano.

¿Pudo ser que un *chantre*, con peor oído, al cantar se separara de los demás haciéndolo sobre la 4ª ó 5ª superior o inferior? ¿Pudo ser que este hecho involuntario tuviera la consiguiente reprimenda del *sochantre* llamándole al orden por estropear la interpretación? ¿Pudo ser que este incidente encendiera una luz de novedad musical sobre otro atrevido cantor-compositor, que se sintiera atraído por repetir la experiencia de cantar las melodías gregorianas a un intervalo distinto y paralelo al del resto de la Schola?

La historia de la Música conoce como *Ars Antiqua* a la época de las primeras manifestaciones del arte de la polifonía. Comienza ésta con los trabajos de los maestros de Notre Dame de París Leoninus (c. 1150) y Perotinus (c. 1180).

El coro que interpreta los *Organa* (plural de *Organum*), las *Diaphoniae*, los *Discantus*, los motetes, etc. es un coro desequilibrado, hablando en términos modernos: hay una voz colectiva que es el *tenor*, mientras el resto de voces organales, diafónicas, discantadas o motéticas son interpretadas por un solo cantor por voz. Se trata de una novedad musical de gran dificultad para la época, pero todavía hoy nos parecen incantables los largos melismas de los *Organa* de Perotin. La polifonía, por tanto, es cosa de solistas, salvo la voz *tenor*, en la que se reúne todo el resto de la *Schola* o Coro.

Los cantores son, evidentemente, varones, los mismos que anteriormente cantaban la monodía gregoriana.

Las distintas voces de una composición de esta época no difieren entre sí por la tesitura más o menos aguda o grave de unas voces con respecto a las otras: esta tesitura es prácticamente idéntica en todas ellas y no demasiado amplia. Los términos o **nombres con los que se conocen las distintas voces** de estas obras no indican alturas, sino términos compositivos:

- *Tenor* (ténor en latín), del latín *tenere* = tener, sostener, es la voz originaria y primera de la composición polifónica. No es original; el compositor la toma prestada del Canto Gregoriano (alguna vez de un canto popular preexistente): es una sección breve, melismática, tomada normalmente de un *Gradual*, que adopta y se escribe en valores largos, muy largos, sobre los que se escriben o interpretan el resto de voces. Este fragmento de Canto Gregoriano convertido en *tenor*, con sus valores lentos y pesados, andando el tiempo, recibió también el nombre de *cantus firmus*, con el significado evidente de cimiento y soporte de toda la obra polifónica; también recibió el nombre de *cantus planus*, o canto plano, por sus *figuras rectilíneas* diferentes de las del resto de voces con sus *figuras más leves y variadas* (*cantus figuratus*); el nombre de *cantus*

planus sugiere también la pesadez interpretativa de esta voz. El término castellano *canto llano* es la traducción del latino *cantus planus*, e indica y debe indicar ese fragmento del Canto Gregoriano base de una composición polifónica en ésta o en posteriores épocas (Renacimiento, Barroco). De ninguna manera es el término apropiado para nombrar al Canto Gregoriano en general, como ha sucedido desgraciadamente en tantos y tantos tratados.

- *Organum* es la segunda (y a veces la tercera o cuarta voz) que discurre en principio por movimiento paralelo, a distancia interválica de 5ª, 4ª u 8ª, con el *tenor*. Esta voz (o voces) fue adquiriendo cada vez mayor abundancia de adornos melódicos que, además de dificultar la interpretación, fue desfigurando el primitivo sentido organal o paralelístico.
- *Discantus* es la segunda y única voz que discurre en principio por movimientos melódicos contrarios al *tenor*. También se va adornando con abundancia, lo que enturbia o hace menos claro el sentido contrario al *tenor* de esta voz. El *discantus* como voz de sentido melódico contrario al *tenor*, no puede ser más que una, pero es compatible con un *organum* en la misma composición.
- *Duplum* es una parte musical o voz autónoma e independiente que se superpone al *tenor* en el *Motete*. Esta voz tiene igualmente un texto nuevo, distinto al del *tenor*, en principio latino y religioso, emparentado o explicativo del texto del *tenor*. Por la razón de incorporar nuevas palabras o texto, esta voz también es llamada *motete* (del francés *mot* = palabra).
- *Triplum* es una nueva parte musical o voz, autónoma e independiente del *tenor* y del *duplum*, que se añade a las anteriores en el *motete*. Puede ser compuesta por el mismo autor del *duplum*, o ser añadida más adelante por otro autor. Esta voz incorpora naturalmente un tercer texto, en principio latino y emparentado con los anteriores. Andando el tiempo se componen motetes con textos en lengua romance para el *duplum* y el *triplum*, o sólo uno de ellos; este texto, en principio religioso, pronto también se vuelve profano.

Este motete politextual y con textos no religiosos, prohibido en la Iglesia, es practicado con gusto creciente en las cortes por cantores solistas, incluso para el *tenor*, compartiendo las veladas y otros actos cortesanos con las canciones de los trovadores. El concepto de coro nunca será posible económicamente en la corte, ni viable, dado lo reducido de las estancias cortesanas, incluso en el Renacimiento.

9.2.3. EL “ARS NOVA”

En esta segunda época del arte polifónico medieval, el desarrollo de las técnicas musicales condujo a una nueva concepción del mundo sonoro. Nos puede parecer poco importante el que una obra polifónica no tenga que estar construida necesariamente sobre un *tenor*, o que cada vez sea más frecuente la composición a cuatro voces, frente a las tres voces normales del *Ars Antiqua*. Pero cada consecución en este campo es un avance ingente, que tiene que vencer múltiples resistencias y exige un sistema de notación cada vez más preciso. El oído y el gusto de Europa se van acostumbrando paulatinamente al sonido polifónico.

La figura y el concepto del coro sufre una variación de importancia, obligada por el aspecto compositivo de las obras: Se extienden las tesituras de las voces, tanto en el registro agudo, como en el grave. Este hecho trae como consecuencia la necesidad de una mayor

especialización vocal, pues un cantor ya no es válido para cantar cualquier voz.

Algunos términos de las voces o partes musicales son idénticos a los de la época anterior y siguen indicando peculiaridades compositivas:

- El *tenor* sigue siendo el obligado fragmento de Canto Gregoriano o profano sobre el que se edifica el *motete* del *Ars Nova*, que llega a tener cuatro voces, en el que las voces extremas van ampliando la extensión en los registros agudo o grave respectivamente. Este motete, que sigue siendo politextual, constituye el punto álgido de la composición cortesana.
- El *duplum*, segunda voz compositiva, se sitúa en altura sobre el *tenor*.
- El *triplum* es la voz superior de la polifonía. Como el *triplum* va ganando cada vez mayor altura, el cantor necesita recurrir a la técnica del *falsete* para realizarla. En algunos manuscritos se empieza a llamar *discantus* a esta voz aguda. El cantor de esta voz debe ser un *falsetista*. Es entonces cuando en algunas catedrales y monasterios se tiene la ocurrencia de recurrir a los niños para interpretar esta parte de la polifonía. Las escolanías de niños (varones naturalmente) comienzan a institucionalizarse a partir de la segunda mitad del siglo XIV. (En Roma no se hace el primer intento hasta el año 1425). Estos niños -cuyo número normal fue de seis, los *seises*-, cuidadosamente escogidos, son meticulosamente formados en las escuelas abaciales o catedrales, tanto en música como en ciencias humanas; de ellos saldrán después los grandes maestros y compositores.
- Aparece el nuevo término de *contratenor* (abreviadamente, *contra*) para designar a la cuarta y última voz de la composición polifónica. Esta voz se sitúa en un registro más grave que el *tenor* y es, por tanto la voz más grave de la composición.

En resumen, al final de la Edad Media tenemos configurado un tipo de coro para el servicio de la música litúrgica que, en síntesis es así:

- un pequeño grupo de niños para el *triplum* o *discantus*; en su defecto un único cantor falsetista.
- un cantor para el *duplum* (algo más agudo que el *tenor*).
- el resto de la *Schola* canta el *tenor*, o *cantus firmus*.
- un cantor de registro grave para la interpretación de la voz *contratenor*.

El conjunto de todos los cantores, incluidos los niños, es pequeño: en las grandes catedrales nunca supera los doce, siendo normal el número de diez cantores.

Aunque carente del equilibrio sonoro que nosotros hoy consideramos adecuado, este coro empieza a parecerse constitutivamente a la idea moderna del coro a cuatro voces que van buscando una especialización tímbrica. Por lo demás, estos cantores son siempre bien formados musicalmente para desempeñar su cometido musical. En las Abadías son monjes destinados sólo para ese fin. En las Iglesias Catedrales acceden al oficio mediante unas oposiciones, con difíciles pruebas y a veces muy competitivas por la sabiduría de los aspirantes.

Sobre el grupo que interpreta la música cortesana, sigue siendo válido lo dicho al hablar del período anterior, pero con una novedad: al ganar cada vez mayor altura, el *discantus* pasa a ser interpretado en la corte por una mujer.

9.3. EL CORO EN EL RENACIMIENTO.

El Renacimiento es la época dorada de la polifonía vocal y del instrumento al que ésta va destinada: el coro. La música polifónica llega a un estado de perfección en su composición y en la grandeza de sus formas musicales, que quizá no ha sido superada en toda la historia: el *motete* en su nueva factura renacentista, es el origen de un estilo que pasará a las *misas*, *himnos*, *salmos*, etc., que llegan a ser formas perfectas, complejas y con unas dimensiones de extensión y estructura que las constituyen en las *grandes formas* de la música coral para el coro que quiera y pueda interpretarlas.

En consecuencia, el coro, destinatario de estas obras, es un instrumento perfecto y equilibrado en la mente de los compositores. Parece ser que esa perfección ideal pocas veces se daba en la práctica, por el continuo trasvase de cantores de un lado para otro, que producía constantes vacantes, que mermaban el equilibrio sonoro, cuando no tenían que ser sustituidas las voces por instrumentos alternativos.

Capilla Musical es el nombre que recibe el “grupo de cantores, compuesto de niños y adultos, más o menos especializados en el canto que, bajo la dirección y las enseñanzas de un ‘maestro’, tiene la misión de interpretar la música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino”.¹ También formaba parte de la Capilla el organista, el único instrumentista admitido en principio a la música sagrada; más adelante forman parte diversos instrumentistas que, idealmente deberían estar agrupados por familias para doblar a las voces humanas, pero que de hecho siempre se reunían de manera harto heterogénea, cuando no arbitraria. Este grupo instrumental recibía el nombre de *capilla de ministriles*, también bajo la dirección del Maestro de capilla.

El nombre de *Capilla* le viene porque el grupo ensayaba en una *capilla* o espacio lateral del templo dotado con un altar y reliquias, generalmente vecino al claustro.

La capilla musical o coro de una catedral del Renacimiento o de una corte regia es mayor que el de la Edad Media, pero siempre es un grupo de cantores pequeño si lo relacionamos con nuestros coros actuales normales. La razón estriba en la profesionalidad de los cantores, arte siempre absolutamente minoritario, y en el coste económico de su remuneración, que dependía del poderío económico de la catedral respectiva. Pero, sobre todo, se considera que para cantar esa música de encaje contrapuntístico sutil y frágil es suficiente ese tipo de coro, que para nosotros es un coro de cámara. Cualquier maestro de capilla planteaba frecuentemente al cabildo la necesidad de completar la plantilla, ante las vacantes dejadas por los cantores en su constante trasiego en busca de mejor remuneración. Pero nadie se plantea la necesidad de agrandar el concepto coral.

Un número entre 10 y 15 cantores se puede considerar normal para una capilla catedralicia. Las cifras más altas en la capilla papal y alguna real puede llegar hasta algo más de 25 cantores en pleno siglo XVI. Samuel Rubio cita diversos casos en catedrales españolas: desde lo imprescindible (maestro, organista, 1 tiple, 1 contralto, 1 tenor y 1 bajo) de la capilla del Hospital General de Ntra. Sra. de Gracia de Zaragoza, pasando por la capilla que acompañó al

¹ Samuel Rubio: *Historia de la Música Española: 2. Desde el “Ars Nova” hasta 1600*. Alianza Editorial. Madrid, 1983, pág. 13.

Rey Felipe II en su viaje europeo de 1548 (14 cantores adultos, 3 niños triples y 2 organistas), hasta la capilla de la Catedral de Valencia que en 1608 consta de 36 personas (6 infantillos, 28 cantores, organista y maestro)², pero en este último caso ya estamos ubicados en una nueva época con nuevas necesidades.

En Europa las capillas musicales discurren por parámetros numéricos semejantes. Felix Raugel cita en su libro la composición de unas cuantas de ellas³. Como caso excepcional hay que considerar a la *Hofburgkapelle* de Viena, que en 1509 tenía 20 niños y 29 cantores adultos, e incluso se amplió en años posteriores.

Algo parecido podría ocurrir en la corte española, donde era normal que cada uno de los reyes consortes tuviera su propia capilla, cuando se fusionaban las capillas de ambos monarcas en las fiestas más importantes. Los Reyes Católicos tuvieron cada uno su capilla independiente. De su esplendor musical da fe el *Cancionero Musical de Palacio*. Felipe “El Hermoso” trajo su capilla de cantores flamencos, independiente de la de Juana “La Loca”. Carlos V vino con su *Grande Chapelle* dirigida por Nicolás Gombert que convivía con la capilla de músicos españoles de la emperatriz Ysabel.

Citaremos otras capillas españolas que han sido notorias, bien por la categoría de los músicos que sirvieron en ellas, bien por los documentos musicales que nos legaron: la capilla musical de Felipe II, que tuvo como maestro a Mateo Romero (el Maestro ‘Capitán’) y en la que ejerció su arte el organista Antonio de Cabezón; la capilla de los Duques de Calabria, con el vihuelista Luys de Narváez y el magisterio de Mateo Flecha “El Viejo”, y que dio como fruto el precioso *Cancionero Musical* conservado en *Uppsala*; la capilla de los Duques de Medinaceli de Sevilla, en la que colaboraron los hermanos Pedro y Francisco Guerrero, Juan Navarro, Rodrigo de Ceballos, Diego Garzón y otros, cuyas obras cortesanas se nos han conservado en el aún mejor *Cancionero Musical de Medinaceli*; la capilla de la propia Catedral de Sevilla, entonces de las más ricas de España, por su comercio con las Indias, de la que fueron Maestros los más importantes compositores, como Pedro de Escobar, Francisco de Peñalosa, Pedro Fernández de Castilleja (“el maestro de los maestros de España”) y Francisco Guerrero, y de la que fue canónigo Alonso Mudarra..

La **música sagrada o litúrgica** se canta generalmente *a cappella*, lo que significa *como en la capilla*, a voces solas, sin acompañamiento instrumental, salvo el de órgano que entonces era un instrumento poco complejo y sonoro. Cuando esta música salía a la calle, como en las procesiones y rogativas, algunos instrumentos de viento, del tipo de las chirimías, bajones y sacabuches, doblaban las voces de los capellanes para potenciar la sonoridad. Poco a poco estos instrumentos son admitidos en algunas avanzadas catedrales a tomar parte de la interpretación también dentro de la liturgia, sobre todo en las fiestas más importantes.

Es en la **música cortesana**, en la que los cantores siguen siendo uno sólo por voz, donde tiene lugar la profusión de instrumentos distribuidos por familias, como la de las flautas, violas, alguna familia de viento de las anteriores, además de instrumentos polifónicos, como la vihuela, el laúd, el clavicémbalo, el clavicordio, el arpa y otros. Para ellos se comienza a escribir por primera vez música específica y distinta de la vocal.

² Samuel Rubio: o.c., pág. 15.

³ Felix Raugel: *El Canto Coral*. EUDEBA. Buenos Aires, 1968, pág. 66 s.

Los términos o **nombres de las partes vocales** ya no significan peculiaridades compositivas, sino tesituras o alturas. La escritura se normaliza a cuatro voces, cuyos nombres son:

- *Superius* o *Cantus* es la voz superior de la polifonía, la voz que *canta* más. Está escrita normalmente en clave de Do en 1ª línea; algunas veces en clave de Sol en 2ª línea, lo que indica una tesitura más aguda. También se denomina en España *Tiple*, pero sólo en las obras en lengua castellana. Esta voz es interpretada por los niños, a los que se llama en España *mozos de coro*, *seises*, *cantorcicos*, *caponcillos*, etc.
- *Altus* es la segunda voz de la polifonía. Se escribe en clave de Do en 3ª línea, rara vez en Do en 2ª línea, lo que indicaría tesitura más aguda. Su intérprete es el varón adulto cantando *alto* o más agudo que el tenor, naturalmente con voz de falsete.
- *Tenor* es la tercera voz de la polifonía, y tiene el sentido actual de cantor adulto de registro agudo. Se escribe en clave de Do en 4ª línea.
- *Bassus* es la cuarta voz de la polifonía, con el sentido actual de *bajo* o cantor de registro grave. Su escritura normal es en clave de Fa en 4ª línea; cuando lo encontramos escrito en Fa en 3ª línea nos indica un registro algo más agudo.

La obra polifónica puede estar compuesta para más voces, 5, 6, 7 u 8, a base de dividir una o varias de las cuatro voces naturales antes expuestas. Estas voces nuevas reciben el nombre de *Quintus*, *Sextus*, etc. y serán destinadas respectivamente para la voz o voces convenientes según las claves en las que estén escritas. Así, por ejemplo un *Quintus* escrito en clave de Do en 4ª línea será para la voz de tenor, que deberá dividirse.

En resumen, el Coro que nos deja el Renacimiento está algo más cerca sonoramente de la imagen actual: es pequeño en el número de cantores, éstos son profesionales, y está compuesto por niños, que interpretan la voz superior, y varones adultos, que interpretan el resto de partes vocales, en el caso de los *Altus* cantando de falsete.

9.4. EL CORO EN EL BARROCO Y CLASICISMO.

9.4.1. LA MÚSICA SAGRADA.

Durante los siglos XVII y XVIII, que son llenados por los períodos estéticos denominados barroco y clásico, el coro no sufre apenas variación sustancial en cuanto a la música religiosa se refiere. Tal como lo entregó el Renacimiento, el coro o capilla catedralicia está compuesto por niños y cantores adultos profesionales, en número nunca grande, por razones idénticas a las del período anterior (la poca abundancia de profesionales del canto, y los límites en el presupuesto económico de la Catedral). De todos modos hay una tendencia al aumento del número de cantores, que rondan entre la veintena y la treintena, según los casos.

En el campo de la música litúrgica el Barroco nos aporta dos novedades que afectan a la música coral y a su instrumento, el coro. Ambas están esbozadas en el final del Renacimiento, pero en nuestra nueva época llegan a ser preponderantes: la presencia del *bajo continuo* y la *policoralidad*.

El **bajo continuo** es designado en España de diversas maneras: *Acompañamiento* (o *Bajo general*, *Acompañamiento* (o *Bajo continuo*), o abreviadamente con los términos *General*, *Continuo*, *Acompañamiento* o *Bajo*.

Citándonos a nosotros mismos⁴, diremos que “parece que el origen del Bajo continuo estuvo en la necesidad de apoyar instrumentalmente al coro para que no ‘calase’. Este apoyo, al principio, fue monódico: un bajón o fagot, cuya existencia consta en todas las catedrales desde finales del siglo XVI. Algo más tardó en entrar el violón o bajo de cuerda (viola de gamba o violonchelo). Pronto comienza a hacerse uso de un instrumento polifónico, el primero, el órgano. T.L. de Victoria, en sus obras policorales publicadas después de 1600, tiene órgano obligado, normalmente duplicando al Coro 1º. Hacia 1630 se admite el arpa en las catedrales, llegando a ser su presencia obligatoria, dada la fácil movilidad del instrumento para ubicarlo donde fuera preciso, para acompañar a uno u otro coro en las obras policorales. Menos usados en la música religiosa, pero mucho en la profana, fueron el clavecín y la guitarra. Otros instrumentos, como el claviórgano, arpiórgano, archilaúd, etc. eran más raros.” Este instrumento polifónico desarrolla un esquema armónico de acuerdo con el conjunto sonoro, expresado con unas cifras más o menos profundas y precisas escritas encima o debajo de la parte del bajo general.

De modo que cuando hablamos del bajo continuo, nos referimos en realidad a un instrumento doble: el melódico de registro grave que interpreta la línea del bajo, y el polifónico que realiza las armonías sugeridas por las cifras. Cuando éstas faltan, caso frecuente en España, supliría la habilidad y musicalidad del organista o arpista.

La **policoralidad** es una consecuencia del aumento de partes vocales o voces que experimenta la composición musical en la plenitud del Renacimiento, que proporcionó a los compositores y organistas de la Catedral de S. Marcos de Venecia la ocurrencia de dividir la capilla musical en dos coros, para colocarlos en cada una de las tribunas de los órganos situados en los lados opuestos del crucero.⁵ El motete para esta clase de *Chori spezzati* (coros divididos), se amplió hasta adquirir proporciones inauditas: se empleaban dos, tres, cuatro y hasta cinco coros, cada uno de ellos con una combinación diferente de voces, a veces con inclusión de instrumentos de diversos timbres, respondiéndose antifonalmente entre sí, alternando con voces solistas, que normalmente constituían el Coro 1º, y uniéndose para obtener culminaciones sonoras masivas.

Esta polifonía policoral busca y practica además una nueva manera de audición: la estereofonía natural por la multiplicación de fuentes sonoras, una música envolvente por la ubicación de cada coro en un lugar distinto de la iglesia.

Como ejemplo ilustrativo, citaremos la interpretación del *Miserere* a 16 voces en cuatro coros de Juan Bautista Comes, cuya colocación en la Catedral de Valencia fue: el Coro 1º en el altar mayor, al lado del Evangelio (lado izquierdo desde la perspectiva del espectador); el Coro 2º en la tribuna del gran órgano; el Coro 3º en el lado de la Epístola del altar mayor (lado

⁴ Ricardo Rodríguez: *La Policoralidad en el Barroco Español*. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, Serie Lecciones Magistrales, nº 1. Sevilla, 1992, pág. 16 s.

⁵ Para todo este aspecto de la policoralidad, véase el amplio trabajo de Ricardo Rodríguez, citado en la nota anterior, pág. 18 ss.

derecho); y el Coro 4º junto al órgano pequeño.⁶

En España, la policoralidad comienza contemporáneamente con las grandes creaciones de la familia Gabrielli en Venecia y en el siglo XVII se vuelve abrumadoramente presente en todas las formas litúrgicas, como Misas, Motetes, Salmos, Himnos y en los Villancicos castellanos que, desde finales del siglo anterior, sustituyen a los Responsorios de los Maitines o culminan las Vísperas de las grandes fiestas, como catequesis teológico-musicales para explicar el sentido de los misterios que se celebraban. Quiere esto decir que la polifonía sagrada a cuatro voces se vuelve infrecuente, pues se usa sólo para los días de *feria* o no festivos, y en las Misas de Difuntos, como ocurría en el Renacimiento con el Canto Gregoriano, que sustituía a la polifonía en las mismas circunstancias.

9.4.2. LA MÚSICA PROFANA.

En el campo de la música profana es donde encontramos una de las mayores novedades para nuestra historia del coro en los comienzos del período Barroco: Si hasta ahora hemos dicho que no existía el coro, pues los intérpretes de la música cortesana, en especial de su forma suprema, el madrigal, eran cantores solistas, en la época barroca nacen dos nuevas formas musicales que precisan del instrumento vocal polifónico colectivo: nos referimos a la Ópera y al Oratorio, formas dramáticas idénticas, una de asunto mitológico o legendario, otra de asunto bíblico o religioso en general; una que nace en la corte, la otra en la Iglesia, aunque esta última pronto perderá el aparato escénico para quedar estática en forma de concierto.

Ambas formas requieren del coro como personificación dramática de entes colectivos, como el pueblo, guerreros, ángeles, pastores, ninfas, cortesanos, esclavos, etc.

Los cantores de estos coros, en número muy pequeño, dos o tres por voz, son masculinos para las voces de contralto (falsetista), tenor o bajo; sólo la voz superior es cantada por mujeres. Estos cantores comienzan a formarse cada vez mejor en las nacientes escuelas de canto, demandadas por la nuevas dificultades vocales de la ópera y el oratorio.

Los nuevos términos italianos de las voces pasan a España: *soprano* (de *supra* o *superius*) para la voz superior; *contralto* para la voz del falsetista más aguda que el tenor (a veces llamada también *contratenor*); *tenor* y *bajo* son las traducciones respectivas del *tenor* y *bassus* renacentistas.

Será bueno aclarar un par de ideas algo confusas en algunos libros: La primera, que el término *barítono* se refiere a una especialización vocal nueva situada entre la tesitura del tenor y la del bajo; pero este nombre se refiere al cantante solista, no a una voz coral, pues la escritura de los coros de oratorio u ópera es comúnmente a cuatro voces.

La segunda es que los *castrati* no formaban parte del coro. El objetivo de castrar a un niño de hermosa voz de tiple era su exhibición como solista en la ópera, como tiple adulto, con su misma hermosa voz infantil, potenciada ahora por una capacidad respiratoria y unas facultades interpretativas propias de un adulto. Pero esta práctica abominable no tenía sentido para ser

⁶ Cf. Miguel Querol: *Polifonía Policoral Litúrgica*. Instituto Español de Musicología del C.S.I.C. Barcelona, 1982, pág. IX.

solamente cantor del coro.

La época barroca supone también el comienzo del declive histórico de la composición coral, en beneficio de la instrumental en la música no religiosa. Cada vez los compositores se verán más y más atraídos por las posibilidades técnicas, más que las expresivas, de los instrumentos musicales, que van ganando en personalidad, y para los que se escribe una literatura cada vez más virtuosa.

Los grandes compositores del Clasicismo encontrarán en el piano o en la orquesta el instrumento ideal para reflejar las nuevas formas en las que brota la música, como los compositores renacentistas lo encontraron en el coro. F.J. Haydn, W.A. Mozart o L.v. Beethoven, salvo alguna obra coral esporádica, sólo acudirán al coro como elemento dramático de sus óperas, cantatas u oratorios, incluidas en esta forma sus Misas y otras obras religiosas.

Se dice que Beethoven acude al coro, por primera vez en la forma eminentemente instrumental, su novena Sinfonía, para expresar musicalmente la idea de la hermandad y el amor entre los hombres, por la imposibilidad de hacerlo con solos los instrumentos. Pero en ello hay sin duda mucho de romanticismo, pues Beethoven ya había expresado anteriormente bastantes ideas filosóficas en sus sinfonías y sonatas y, de haberlo querido, también lo hubiera hecho instrumentalmente con la idea de la hermandad universal. Más bien se trata de una audacia más, audacia genial, como otras con las que este genio ya nos venía sorprendiendo desde hacía muchas obras.

9.5. EL CORO DESDE EL ROMANTICISMO HASTA NUESTROS DÍAS.

En el Siglo XIX, el siglo romántico, nuestro instrumento sufre una variación de carácter trascendental en su constitución y en su cometido. El coro adquiere una imagen nueva que será la que ha llegado hasta nosotros; esta nueva imagen está configurada por dos elementos relacionados entre sí: un aumento muy grande del número de cantores, y una pérdida consecuente de la profesionalidad de los mismos.

- El primer aspecto, el del aumento del número de cantores, podría considerarse una prolongación más en esta época de la tendencia de crecimiento numérico observada desde la Edad Media. Pero no: se trata de un salto cuantitativo que conforma un coro de enormes proporciones, para lo que hubiera sido un crecimiento numérico normal. Se trata de una auténtica megalomanía coral, ya preparada por algunas manifestaciones musicales de finales del siglo anterior, como las interpretaciones de oratorios barrocos y clásicos en Londres con grandes masas corales.

La costumbre pasó a Alemania: Interpretaciones de *El Mesías* de G.F. Händel con 250 ó 300 cantores tenían lugar de vez en cuando. Pero la *Sociedad de Amigos de la Música* de Viena organizó en 1843 un Festival en el que se interpretó de *La Creación* de F.J. Haydn con un grupo musical de 988 personas, de los que 660 eran cantores, distribuidos así: 200 sopranos, 150 contraltos, 150 tenores y 160 bajos; distribución que nos parece bastante buena bajo el punto de vista del equilibrio sonoro.

Hector Berlioz, que es también un prototipo de megalómano musical romántico, soñaba

con una interpretación apropiada de su *Requiem* con un coro de 600 a 800 cantores “en un vasto local dispuesto para ese objeto por un arquitecto perito en acústica y en música”. Parece que pudo cumplir su sueño en un Festival organizado en el Palacio de la Industria en el año 1844.

Hacia el fin del siglo XIX se hacen en Francia primeras audiciones de *La Pasión según San Mateo* de J.S. Bach y de *Israel en Egipto* de Händel con coros de alrededor de trescientos cantores.

Un verdadero acontecimiento fue el estreno de la *8ª Sinfonía* de G. Mahler, para ocho solistas vocales, tres coros -uno de ellos infantil- y gran orquesta. Tuvo lugar en Viena en 1910, y la dirigió su autor. Se llama popularmente *la Sinfonía de los Mil*, porque requiere, en efecto, cerca del millar de intérpretes entre cantores e instrumentistas.

Estos hechos y otros más por el estilo, ocurridos en años anteriores y posteriores, se pueden considerar puntuales y extraordinarios. Lo que sí ha quedado como normal es la ampliación del coro que colabora con la orquesta romántica a un número de cantores que se aproxima a los ciento veinticinco. Este es el *CORO SINFÓNICO*, que tiene que igualar su sonoridad con la de la orquesta que, por cierto, también ha experimentado en este siglo un crecimiento muy importante en relación con la orquesta clásica: los instrumentos de viento -madera y metal- se emplean en mayor número, se han perfeccionado técnicamente y adquieren mayor volumen; los instrumentos de percusión se multiplican y multiplican; lo que hace necesario un mayor número de instrumentistas de cuerda que les compensen sonoramente. Por su parte, los instrumentos de cuerda son más sonoros por el empleo de cuerdas metálicas, frente a las de tripa, y la elevación gradual del diapason. Esta *orquesta romántica* ronda así el centenar de profesores.

El coro sinfónico actual, llamado a interpretar las grandes obras sinfónico-corales del Romanticismo y del Siglo XX, no puede ser más que profesional: Los cantores necesitan de una voz plenamente formada por la técnica del canto para producir el gran volumen sonoro que juegue con el de la orquesta y con las dimensiones de las salas de concierto o teatros de ópera modernos, y para superar las dificultades vocales derivadas de la gran altura o la gran extensión de las obras. Por otra parte, los cantores de este coro sinfónico necesitan igualmente una gran preparación musical para acometer su complejidad sonora. Obras como el *Requiem Alemán* de J. Brahms, el drama litúrgico *Parsifal* de R. Wagner, los *Gurrelieder* de A. Schönberg o la cantata escénica *Atlántida* de M. de Falla, por citar algunas obras sólo, no están al alcance de un coro que no sea profesional; no basta reunir un número grande de cantores: obras como éstas son enormemente difíciles en su música y exigentes en su técnica vocal.

Éstos son los coros que tienen las grandes orquestas y teatros de ópera; coros de cantores profesionales, cuyas plazas se cubren por algún tipo de oposición; coros de muy alto presupuesto económico, semejante al de una orquesta, y que son necesariamente pocos, pues siempre necesitan el soporte económico de los poderes públicos para su existencia. Por citar algunos en España, son el Coro Nacional, el Coro de la RTVE, o el Coro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, entre otros.

- El segundo aspecto de la imagen nueva coral producida por el Romanticismo es el de la extensión o socialización del arte coral. Lo que hasta ahora había sido un arte de profesionales en las capillas catedrales o palaciegas, o en los teatros de ópera, pasa a la masa de los aficionados, muchas veces con intenciones no sólo musicales, sino también como medio de formación, solidaridad y práctica de los valores humanos.

No es ajeno a este nuevo hecho coral el acontecimiento histórico de la Revolución Francesa de 1789, con su carga de ideales democráticos que cambiarían la historia y la filosofía de casi todo, también del arte. Los ideales del Romanticismo, cargados de libertad personal y creativa, de admiración por la naturaleza y de universalismo cósmico, favorecen igualmente esta socialización del arte coral.

El siglo XIX es un siglo de la música coral bajo un concepto nuevo: la música coral forma parte de todas las fiestas y tertulias, ocupando un lugar tan importante como la literatura. Su comienzo está en Francia: Wilhem Delaporte y Hubert fundan *L'Orpheon*, asociación coral de aficionados, formada por hombres de todas las clases sociales para disfrutar cantando y acercar al pueblo llano la música más directa, la coral.

En diversas ciudades de Francia nacen pronto instituciones semejantes; después seguirá Alemania, Inglaterra, España, América... Su espíritu y filosofía los podemos encontrar en las palabras de Laurent de Rillé, inspector de canto en las escuelas de París y fundador de varios coros orfeónicos: "Las sociedades corales, cuyo objetivo es inculcar en sus miembros hábitos de orden, haciéndoles practicar y aceptar el principio de la solidaridad voluntaria, pueden organizarse en todas las localidades y pueden subsistir cualesquiera que sean sus elementos".⁷

Nos encontramos con una auténtica proliferación de orfeones, masas corales, coros, asociaciones corales por todas partes. Cada ciudad, pueblo, universidad, colegio, seminario, fábrica, empresa, etc., se precian de tener su coro, a veces más de uno. En esta nueva imagen coral prevalece el cantor aficionado sobre el profesional, la cantidad de cantores sobre su calidad.

El canto popular de cada pueblo es una cantera para estos coros, en adaptaciones corales de mayor o menor calidad, constituyéndose el mundo coral en una aportación muy importante al fenómeno del *nacionalismo* socio-político y musical decimonónico y aún contemporáneo.

Por su parte, los compositores románticos aportan para estos coros aficionados una enorme cantidad de obras corales, para voces mixtas, voces graves y voces blancas, mayoritariamente sin acompañamiento y algunas veces con acompañamiento de piano o de guitarra o pequeño grupo de cámara. Estas obras, verdaderamente maestras del arte de la miniatura musical, sobre bellos textos de poetas igualmente románticos, se escriben en el espíritu de la forma *lied*, participando de todas sus características. Las obras corales de F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, muchas veces agrupadas en ciclos, son otra cantera inagotable de música de primerísima calidad, pensada para estas asociaciones corales de aficionados, o para las tertulias musicales de amigos y reuniones familiares.

El fenómeno de la no profesionalización o *amateurismo* del mundo coral puso pronto en evidencia la necesidad de fomentar y animar el ambiente coral, que pululaba por todas partes, por medio de concursos corales y otros festivales competitivos o no, que proliferaron abundantemente, en los que los coros obtuvieran algún tipo de reconocimiento y recompensa por su trabajo, estimulándolos para ser los mejores.

Para suplir la falta de formación académica de los cantores, surgen centros para la organización de cursos o cursillos de técnica vocal, de conocimiento del lenguaje de la música o solfeo: En Italia las *Academias de Canto Coral*; en Alemania las *Singakademie*; en Inglaterra las escolanías dependientes de las catedrales o universidades; en los conservatorios de Francia

⁷ Citado por F. Raugel en *El Canto Coral*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968. Pág. 25.

comienza a abrirse paso una clase de conjunto vocal. El movimiento coral y su calidad pasa así a ser el exponente de la cultura musical de una ciudad, de una universidad, de una iglesia, de una empresa; por extensión, el movimiento coral es el índice musical de un conjunto de comunidades y de una nación.

En España, el movimiento orfeonístico y coral es algo más tardío: su impulso primero se da en la Cataluña industrial, y la persona que materializa este movimiento es José-Anselmo Clavé (1824-1874) que funda en Barcelona el primer orfeón, titulado *La Fraternidad*. Impulsó otras muchas sociedades corales y orfeones, para los que organizó festivales, llegando a reunir en uno de ellos a 2.000 cantores. Hacia mediados del siglo van naciendo otros orfeones y masas corales, algunos de los cuales tuvieron una importante vida artística y son hoy más que centenarios, como el *Orfeó Catalá* con una potente vida social que se plasma en la construcción del Palau de la Música Catalana como sede, el *Orfeón Pamplonés* o el *Orfeón Donostiarra*.

El movimiento coral, que en España no encuentra un ambiente tan propicio como en otras naciones, intenta sobrevivir agrupándose en federaciones o confederaciones corales, con las que tener más presencia social y fuerza para conseguir fondos económicos para la formación de los directores y cantores y la organización de festivales y encuentros que fomenten la elevación de la calidad interpretativa y la extensión del repertorio. Muchas provincias españolas tienen su Federación provincial de Coros, que después se agrupan en federaciones o confederaciones mayores.

La relación de las Federaciones Corales de las Comunidades Autónomas de España es la siguiente:

- ANDALUCÍA: *Federación Coral Andaluza* (COANCO).
- ARAGÓN: *Federación Aragonesa de Coros* (FAC).
- ASTURIAS: *Federación Coral Asturiana* (FECORA).
- CANARIAS: *Federación Coral de Las Palmas*.
- CANTABRIA: *Federación Cántabra de Coros*.
- CASTILLA-LEÓN: *Federación Coral de Castilla-León* (FECOCAL).
- CATALUÑA: *Federació Catala d'Entitats Corals* (FCEC)
- EXTREMADURA: *Federación Extremeña de Corales*.
- MADRID: *Federación Coral de Madrid*.
- MALLORCA: *Federació de Corals de Mallorca*.
- MURCIA: *Federación Coral de Murcia*.
- NAVARRA: *Nafarroako Abesbatzen Elkarte* (Federación de Coros de Navarra).
- PAÍS VASCO: *Euskalerriko Abesbatzen Elkarte* (Federación Coral Vasca).

Estas Federaciones autonómicas constituyen, con la excepción de alguna, la *Confederación Coral Española* (COACE).

Otros coros de naturaleza peculiar forman sus propias federaciones, como la *Federación Nacional de Pueri Cantores*, que agrupa a las escolanías catedralicias y otros coros de música religiosa, o la *Federación de Coros Clavé* que, como indica su nombre, agrupa a los coros fundados en Cataluña por J. Anselmo Clavé.

Hoy la vida cultural y la cultura del ocio, a las que pertenece la actividad coral, están muy

diversificadas en su oferta de posibilidades, lo que parece producir un receso en nuestro mundo coral. Echamos en falta, sobre todo, la existencia de coros infantiles tan abundante como en épocas anteriores: en ellos está la semilla de los cantores que después no se encuentran para nutrir los coros adultos. Son pocas las personas que sienten el gusto de cantar en el coro; pero cuando se animan a hacerlo, tienen el gran inconveniente de no haber cantado antes nunca.

En los Conservatorios se instauró desde el llamado "Plan 66" la asignatura *Conjunto Coral*, y en el Plan de estudios actual (LOGSE), la asignatura *Coro*; pero lo que pudo ser una feliz idea se vio pronto depauperada por la escasa preparación de los profesores que a veces la imparten: han sido o son profesores de especialidades instrumentales, a los que sobran horas de docencia, y los dedican a algo que es ajeno a su formación y experiencia musical: la música coral, que es absolutamente específica en su técnica y repertorio; la consecuencia es una falta de aprecio del músico culto por el campo de la música coral, y unos resultados estéticos peor que nulos, negativos por estar en un centro de formación musical.

La actividad coral necesita también del aprecio y apoyo económico de la sociedad, a la que sus miembros cantores sostienen como contribuyentes, y con la que colaboran como agentes de la cultura. Hora es ya de exigir de los poderes públicos que, de la misma manera que hay un pabellón polideportivo de generosa extensión y costosas instalaciones en cada pueblo o en cada barrio de una ciudad, haya al menos un pabellón *polimusical* mucho menos costoso en cada ciudad, en el que un coro -como otros grupos musicales- encuentre solucionadas las necesidades mínimas de infraestructura, como un local de trabajo con las instalaciones materiales necesarias (luz, sillas, limpieza, piano, archivo para partituras...). Que los poderes públicos no sean tan cicateros en sus ayudas a las Federaciones y Confederaciones Corales para que éstas puedan ofrecer, no sólo festivales corales de exhibición más o menos vistosa, sino lo que es más importante, cursillos de formación para directores y cantores, con los que la calidad del trabajo sea mucho mejor y se pueda abordar un repertorio de más y más importancia y diversificación.