

DIRECCIÓN DE CORO.

- 1. LA FIGURA Y LA TÉCNICA DEL DIRECTOR DE CORO.**
- 2. LA ORGANIZACIÓN Y EL TRABAJO DEL CORO.**
- 3. LAS FORMAS MUSICALES CORALES.**
- 4. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA CORAL.**

ÍNDICE - PLAN GENERAL DE LA OBRA

INTRODUCCIÓN.	Pág. 1
0.1. Justificación autobiográfica.	1
0.2. El estudio de la Dirección de Coro.	4
El Plan de Estudios de 1966.	
El Plan de Estudios de 1990 (LOGSE).	
0.3. Complementos.	10
Biblioteca. Archivo de partituras. Fonoteca. Conciertos.	
Cursos, cursillos, seminarios. Cantar en Coro. Dirigir un Coro	
0.4. Bibliografía general.	12
Dirección de Coro. Coro o Formación Coral.	
Formación Auditiva. Canto o Técnica Vocal. Historia de la Música.	
Canto Gregoriano. Interpretación.	

1ª Parte: LA FIGURA Y LA TÉCNICA DEL DIRECTOR DE CORO.

Capítulo 1º: EL DIRECTOR DE CORO.	17
1.1. Introducción terminológica e histórica.	17
El director, como intérprete sobre un grupo musical	
Necesidad del director en la música de conjunto.	
Trayectoria histórica de la dirección.	
1.2. Cualidades del Director.	19
Vocación.	
Formación musical perfecta.	
Oído musical fino.	
Buena voz.	
Asimilación de la obra.	
Memoria musical.	
Estudio de la técnica de dirección.	
Práctica.	
Cualidades no musicales (simpatía y autoridad).	
1.3. El Director y el compositor.	26
Director compositor que dirige su propia obra.	
Director compositor que dirige una obra ajena.	
Director no compositor.	
1.4. La fidelidad a la obra.	29
Interpretaciones erróneas.	
La interpretación fiel.	
1.5. La personalidad y responsabilidad del Director.	31
Según el grupo que se dirige.	
Según las obras que se dirigen.	
Según la importancia socio-cultural del concierto.	

Capítulo 2º: LA FORMACIÓN DEL OÍDO MUSICAL..	34
2.1. Necesidad indispensable.	34
2.2. Medios y condiciones.	35
a) Concentración. b) Ejercicio de la memoria musical. c) Escribir y copiar música.	
d) Escribir música al dictado. e) El conocimiento de la armonía.	
f) Práctica instrumental. g) Amplitud y variedad de repertorio. h) Oír música.	
i) Cantar bien.	
2.3. El diapasón.	37
Definición e historia.	
El diapasón del director.	
Otros tipos de diapasón.	
2.4. Ejercicios para la comprobación del oído musical.	40
a) Notas sueltas.	
b) Intervalos.	
c) Escalas.	
d) Acordes tríadas.	
e) Acordes de séptima.	
f) Superposiciones sonoras.	
g) Escalas y series cromáticas.	
Capítulo 3º: EL ESTUDIO DE LA PARTITURA CORAL.	50
3.1. Introducción.	50
El estudio de una partitura coral sin el instrumento.	
Metodología aplicable a una obra coral.	
3.2. La audición interna de la obra.	51
La representación mental como patrón del montaje de la obra.	
3.3. Metodología del estudio sonoro de una partitura..	52
Método <i>reproductivo</i> , por la audición externa.	
Método <i>comprensivo</i> , por el estudio sonoro mental.	
Estudio melódico de las voces.	
Estudio armónico de las voces: secuencia de acordes.	
Estudio armónico de las voces: <i>dúos</i> .	
Estudio armónico de las voces: <i>tríos</i> .	
Estudio armónico del total de las voces.	
Estudio del texto: lectura enfática y lectura rítmica	
Estudio de la música con su texto.	
El marcaje de las respiraciones.	
Aspectos expresivos de la obra.	
Imaginación mental de la obra total.	
Las obras muy complejas.	
3.4. Memorización.	62
Dirección con o sin partitura.	
Capítulo 4º: EL LENGUAJE GESTUAL DEL DIRECTOR.	65
4.1. Introducción: El lenguaje gestual..	65
Parámetros musicales afectados por el gesto.	
Definición de <i>dirección</i> .	
4.2. Infraestructura necesaria: la habitación de estudio.	67
Atril de dirección.	
Espejo frontal.	
4.3. La relajación personal.	69
Relajación pasiva.	
Relajación activa.	

4.4. Actitud corporal general.	72
La cabeza. Los pies.	
La tarima o <i>podium</i> , espacio vital del director.	
Gestos primitivos a evitar.	
Distancia entre el director y el coro.	
4.5. Los brazos y las manos.	74
Los dedos.	
El gesto de las manos (la <i>quironomía</i>).	
Principios generales: de utilidad; de economía; de independencia.	
La batuta.	
4.6. El rostro.	78
Los ojos.	
Los labios.	
4.7. El gesto.	79
Cualidades (claridad, precisión, sobriedad, expresividad y elegancia).	
 Capítulo 5º: LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:	
I. EL GESTO DE ATAQUE O MOVIMIENTO INICIAL.	81
5.1. Introducción: Los grandes momentos de la obra musical.	81
5.2. Presupuestos previos:	82
1. Coro preparado.	
2. Dar las notas de entrada.	
- Obras sin acompañamiento: Obras homofónicas.	
Obras contrapuntísticas.	
- Obras con acompañamiento: Sin preludio instrumental.	
Con preludio instrumental.	
3. El gesto de atención o silencio marco inicial.	
5.3. El gesto de ataque o movimiento inicial.	94
1. El golpe al aire o <i>arsis</i> .	
2. La caída o <i>thesis</i> .	
5.4. El ataque sobre <i>thesis</i>	96
Diversos supuestos:	
- Comienzo lento y suave.	
- Comienzo lento y fuerte.	
- Comienzo moderado.	
- Comienzo rápido.	
5.5. El ataque sobre anacrusa.	99
1. Anacrusas que abarcan una unidad métrica completa.	
Diversos supuestos:	
- Comienzo fuerte y rápido.	
- Comienzo suave y rápido.	
- Comienzo sincopado.	
2. Anacrusas de unidad métrica completa subdividida.	
3. Anacrusas que abarcan sólo parte de la unidad métrica.	
El antegesto pasivo.	
Anacrusas en compases binarios.	
Anacrusas en compases ternarios.	
Consideraciones finales sobre el ataque.	110
La reiteración de los <i>arsis</i> .	
 Capítulo 6º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:	
II. EL GESTO DE CORTE O MOVIMIENTO TERMINAL.	112
6.1. Introducción: Semejanzas con el momento del ataque.	112
6.2. El corte final sobre nota medida.	113
Presupuestos: La duración total de un sonido.	

Las partes internas de un sonido inmóvil.	
Acordes con sonidos móviles e inmóviles.	
La pulsación de los silencios.	
Paso de la inmovilidad al movimiento.	
1. Final en nota larga con dinámica <i>forte</i> .	
2. Final en nota larga con dinámica en <i>mezzoforte</i> o <i>piano</i> .	
3. Final en nota breve.	
4. Final en nota muy breve.	
5. Finales medidos combinados.	
6.3. El corte parcial sobre nota medida.	122
1. Corte parcial medido con silencio de larga duración.	
2. Corte parcial medido con silencio de corta duración.	
3. Corte parcial sin silencio posterior: la cesura	
La inclusión de unidades métricas en silencio no escritas.	
4. Los cortes parciales en las obras contrapuntísticas.	
6.4. El corte sobre <i>calderón</i> .	135
Sentidos diversos del <i>calderón</i> en la historia.	
El sentido moderno del <i>calderón</i> .	
1. El <i>calderón</i> y el gesto.	
2. <i>Calderón</i> en el final de la obra	
- En cualquier intensidad que deba ser mantenida hasta el fin.	
- En intensidad que debe crecer.	
- En intensidad que debe disminuir.	
3. <i>Calderón</i> en el transcurso de la obra	
- Seguido por silencio de larga duración.	
- Seguido por silencio de corta duración.	
- Seguido de música sin silencio.	
4. <i>Calderón</i> sobre silencio.	
El “silencio marco” final.	147
 Capítulo 7º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:	
III. LOS GESTOS EN EL TRANSCURSO DEL MOVIMIENTO MUSICAL.	148
7.1. Introducción: Lo que ocurre entre un <i>arsis</i> y un corte.	148
7.2. Gestos para marcar el compás.	148
La unidad métrica de la pulsación.	
La marcación del compás.	
La barra imaginaria de la pulsación.	
Figuras básicas de la marcación: <i>Plomada</i> , <i>Triángulo</i> y <i>Cruz</i> .	
Compases de un tiempo	
Compases de dos tiempos.	
Compases de tres tiempos.	
Compases de cuatro tiempos.	
Compases de más de cuatro tiempos, o compases compuestos.	
Compases de amalgama.	
La simultaneidad de compases.	
Subdivisión de los compases (latente y real).	
7.3. Cambio de compases.	166
Cambio de compases con unidad métrica igual.	
Cambio de compases con unidad métrica proporcional.	
Cambio frecuente de compases.	
El cambio de compás en el Renacimiento.	
7.4. Función de los brazos.	173
El brazo y la mano derecha.	
El brazo y la mano izquierda.	
Los gestos combinados.	

La <i>quironomía</i> o el marcaje del compás.	
7.5. El gesto y la agógica.	175
Términos usuales en la música coral.	
Obras en <i>tempo</i> lento.	
Obras en <i>tempo</i> normal.	
Obras en <i>tempo</i> rápido.	
El <i>accelerando</i> , <i>animando</i> , <i>affrettando</i> , <i>stringendo</i> .	
El <i>ritardando</i> , <i>rallentando</i> , <i>ritenendo</i> , <i>slargando</i> .	
Cambios súbitos de <i>tempo</i> .	
7.6. El gesto y la dinámica.	181
Términos usuales en la música coral.	
Música de intensidad suave.	
Música de intensidad media.	
Música de intensidad fuerte.	
El <i>crescendo</i> .	
El <i>diminuendo</i> .	
El <i>forte súbito</i> y el <i>sforzando</i> .	
El <i>piano súbito</i> .	
7.7. El gesto y el carácter.	187
El <i>legato</i> .	
El <i>picado</i> o <i>staccato</i> .	
El <i>sostenuto</i> o subrayado.	
El <i>marcato</i> o pesante.	
Apéndice:	
Gestos para corregir un mal timbre o una mala articulación.	
Gestos para corregir el desequilibrio coral o hacer destacar una voz.	
Capítulo 8º: LA VIRTUD DEL DIRECTOR.	190
Introducción.	190
8.1. La autoridad del Director.	190
Defectos extremos: La timidez y la audacia.	
Criterios positivos.	
8.2. La expresión y el estilo del Director.	192
La comunicación con el coro.	
¿Cantar con el coro?.	
Las <i>pérdidas</i> en la interpretación musical.	
Dirección diferente en circunstancias diferentes.	
Visión globalizadora de la obra musical.	
Mantener la calma. Los imprevistos y equivocaciones.	
8.3. El Director y el público.	195
El atuendo o traje del director.	
La dirección por detrás, o lo que el público ve.	
La identidad entre lo que se ve y lo que se escucha.	
La estética de la dirección.	
La relación directa director-público: comentarios al concierto.	
8.4. La salud del Director.	198
Aspectos físico-fisiológicos de la dirección.	
Aspectos psíquico-espirituales de la dirección.	

2ª Parte: LA ORGANIZACIÓN Y EL TRABAJO DEL CORO.

Capítulo 9º.- EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CORO.	203
9.1. Introducción: Los orígenes del canto colectivo.	203
9.2. El coro en la Edad Media:	204
Etapa monódica.	
- La música religiosa (Canto gregoriano) y el coro.	
- La música no religiosa o civil.	
- La música popular.	
Nacimiento de la polifonía: El coro del “ <i>Ars antiqua</i> ”.	
- Términos compositivo-vocales.	
El Coro del “ <i>Ars nova</i> ”.	
- Términos compositivo-vocales.	
9.3. El coro en el Renacimiento.	210
La <i>Capilla Musical</i> religiosa y civil	
Términos de las partes vocales y cantores.	
9.4. El coro en el Barroco y Clasicismo.	212
La música sagrada:	
- El <i>bajo continuo</i> .	
- La policoralidad.	
La música profana: nacimiento del coro.	
- Nuevas formas musicales (Ópera y Oratorio) .	
Nuevos nombres para los cantores.	
El declive de la composición coral.	
9.5. El coro desde el Romanticismo hasta nuestros días.	215
El aumento del número de cantores.	
- El coro sinfónico.	
La socialización del arte coral.	
- El coro de aficionados.	
El movimiento coral en España.	
- Las Federaciones Corales españolas.	
Capítulo 10º: EL CORO Y SU VALOR SOCIOCULTURAL.	220
10.1. Introducción sobre el nombre.	220
Coro, Coral, Capilla, <i>Schola Cantorum</i> , Escolanía, Orfeón, Masa Coral.	
Especificaciones al nombre común.	
10.2. Concepto de coro.	221
Explicación de la definición.	
10.3. Beneficios individuales de la actividad coral.	224
La Resolución de Música Coral de Linz del año 2000.	
10.4. Beneficios sociales de la actividad coral.	225
El Coro, microcosmos social.	
Manifiesto de la Federación Internacional para la Música Coral (2000).	
Capítulo 11º: LA FUNDACIÓN Y FORMACIÓN DE UN CORO.	228
11.1. La fundación de un coro nuevo.	228
Necesidades primarias de infraestructura.	
Ideas claras por parte del director: estabilidad y permanencia, tipo de coro, formación del ambiente.	
La convocatoria pública de constitución de un Coro.	
La recepción de aspirantes.	

La sesión constitutiva.		
11.2. Naturaleza y clasificación de las voces corales.		231
Voces blancas, voces graves.		
Extensión, tesitura y timbre.		
Metodología de la clasificación.		
La Soprano.		
La Contralto o Alto.		
El Tenor.		
El Bajo.		
La voz de los niños.		
11.3. Tipos de coro.		239
1. Por razón de la naturaleza de los cantores:		
Coro de voces mixtas.		
Coros de voces iguales.		
- Coro de voces blancas.		
- Coro de voces graves.		
- Coro infantil, Escolanía o Coro de Niños Cantores.		
2. Por razón del número de cantores:		
Grupos vocales solísticos.		
- Cuarteto vocal mixto. Trío y Cuarteto de voces blancas.		
Trío y Cuarteto de voces graves		
El Octeto o doble cuarteto vocal.		
- El Ochote.		
El Coro de Cámara.		
El Gran Coro.		
- El Coro Sinfónico.		
- El Orfeón o Masa Coral.		
El Coro normal o medio.		
3. Variedad vocal del repertorio a voces mixtas:		
Obras a 2 v.m.; a 3 v.m.; a 4 v.m.; a 5 v.m.		
Obras a 6 ó 7 v.m.; a 8 v.m.; a más de 8 v.m.		
Obras policorales.		
11.4. Composición conveniente del coro.		246
El “número base” de un Coro.		
11.5. La prueba de admisión.		247
La ficha-test.		
11.6. El acceso de un Director a un coro ya formado.		250
11.7. La salud musical y moral del coro.		251
1. El director - cabeza del coro.		
El subdirector. El director invitado.		
2. El director - corazón del coro.		
3. Los cantores - miembros del coro.		
Capítulo 12º: LA TÉCNICA DE LA VOZ.		255
12.1. Introducción.		255
La formación del sonido coral.		
El director, preparador vocal del coro.		
12.2. Descripción del aparato vocal.		256
La evolución: El sonido glótico. El lenguaje. El canto.		
1.El aparato respiratorio.		
2.El aparato fonador.		
3.El aparato resonador.		
12.3. Funcionamiento del aparato vocal.		262
12.4. Trabajo práctico con el coro:		263

1. La relajación.	263
1.Relajación pasiva. 2.Relajación activa.	
2. La respiración.	266
1.Inspiración. 2.Bloqueo. 3.Expiración. 4.Ejercicios de respiración.	
3. La emisión.	269
1.Tipos de emisión. 2.Los órganos de la boca en la emisión.	
3.Observaciones sobre los ejercicios. 4.Ejercicios de resonancia.	
5.Ejercicios de vocalización.	
4. La articulación.	277
Consonantes sencillas. Consonantes dobles. Consonantes enclíticas.	
5. Los sonidos largos.	280
6. La agilidad.	281
12.5. La higiene del cantor.	282
Capítulo 13º: LA TÉCNICA DE LA MÚSICA..	285
13.1. La melodía (<i>orden melódico</i>).	285
Consideraciones.	
Defectos contra la pureza melódica.	
13.2. La armonía (<i>orden armónico</i>).	287
Consideraciones.	
La fusión acústica.	
Ruptura de la fusión acústica.	
13.3. El ritmo (<i>orden rítmico</i>).	291
Función del ritmo en la Música.	
La medida y duración de los sonidos.	
La velocidad o <i>tempo</i> de una obra.	
La uniformidad del movimiento.	
13.4. La intensidad (<i>orden intensivo</i>).	294
Consideraciones.	
Trabajo de la expresión dinámica.	
13.5. La búsqueda del gran ritmo de la obra.	296
El arte del <i>fraseo</i> . <i>Prótasis</i> y <i>Apódosis</i>	
13.6. La formación musical de los cantores.	297
Insuficiencia del sólo <i>buen oído</i> .	
Método práctico de lectura coral.	
Los cantores de especial formación musical.	
Capítulo 14º: LA TÉCNICA DEL TEXTO.	302
14.1. Introducción: La música coral, música dramática.	302
14.2. La dicción del texto.	303
1. Ejercicios para el estudio y aplicación del texto de una obra coral.	
2. Problemas concretos que plantea la puesta de un texto.	
- Separación de palabras. Colocación de las consonantes finales.	
- Diptongos y sinalefas.	
- Pasajes adornados y melismas.	
3. Efectos vocales y corales sin texto.	
14.3. Relación entre texto y música.	310
1. La polémica “amo - siervo”.	
2. Tratamiento musical de la palabra.	
- Estilos silábico y adornado - Música hablada - <i>Sprechgesang</i> .	
3. Acentuación.	
4. El acento lógico o patético.	

14.4. Los idiomas extranjeros y las traducciones..	315
1. Los idiomas extranjeros.	
2. Las traducciones.	
Apéndice 1º. La pronunciación del Latín eclesiástico.	318
Apéndice 2º. La pronunciación del Castellano del Renacimiento.	323
Capítulo 15º: LA TÉCNICA DEL ENSAYO.	326
15.1. Introducción: El ensayo, actividad habitual del Coro.	326
15.2. El local de ensayo. Requisitos.	326
Ubicación. Proporciones. Condiciones acústicas. Aislamiento. Ventilación.	
Calefacción y refrigeración. Iluminación. Posición de los cantores.	
15.3. Planificación general del trabajo coral.	330
1. La selección del repertorio.	
2. Frecuencia y duración de los ensayos.	
3. Frecuencia de los conciertos.	
15.4. Psicología del ensayo.	334
1. Algunos presupuestos.	
2. Antes del ensayo.	
3. Comienzo del ensayo.	
4. Curso del ensayo.	
15.5. La disciplina y sus problemas.	338
1. La puntualidad.	
2. La asistencia.	
15.6. La preparación de la obra.	341
1. Trabajo musical.	
2. Trabajo del texto.	
3. Trabajo de la música con su texto.	
4. Trabajo expresivo.	
5. ¿Ensayos por voces separadas o de conjunto?	
6. El piano en los ensayos.	
Capítulo 16º: LA COLOCACIÓN DEL CORO.	346
16.1. Razones del planteamiento.	346
16.2. Colocación general del conjunto.	346
Frontal. En arco de gran radio.	
En semicírculo.	
16.3. Ubicación de las voces dentro del conjunto.	348
Disposiciones habituales: Coros de voces mixtas.	
Coros de voces iguales.	
16.4. Otras disposiciones no habituales.	352
16.5. Colocación en <i>doble coro</i> .	354
16.6. Disposiciones excepcionales.	356
1. Disposición <i>americana</i> .	
2. Desplazamiento de una voz fuera del escenario.	
3. Colocación desplegada en torno al público.	
4. Entrada o salida procesional cantando.	
Capítulo 17º: EL REPERTORIO DEL CORO Y LA PROGRAMACIÓN DE LOS CONCIERTOS.	360
17.1. Introducción: La búsqueda de repertorio español.	360
17.2. El repertorio de un Coro.	361

1. Para Coros en formación: criterios generales. Antologías Corales.	
2. Para Coros ya formados: criterios generales. Antologías Corales.	
3. Grandes formas corales para Coros de calidad.	
17.3. El transporte y la transcripción de la obra.	374
1. El transporte de una obra coral.	
2. La transcripción coral.	
17.4. El programa de un concierto.	377
Estructura. Información necesaria.	
Lógica interna y criterios de justificación.	
Colaboraciones en actos temáticos e históricos.	
Cantos en la Misa.	
Capítulo 18º: LA ORGANIZACIÓN SOCIAL Y MUSICAL DEL CORO.	384
18.1. Necesidad de organización en el coro.	384
18.2. Organización social del Coro.	385
La Asamblea. La Junta Directiva: El Presidente, el Vicepresidente, el Secretario, el Tesorero, el Archivero, los Vocales.	
18.3. La organización musical del Coro.	387
La Comisión Musical.	
El Ayudante de Dirección, los Jefes de Voz, los Representantes del Coro.	
18.4. La personalidad jurídica del Coro. Los Estatutos.	388
Adquisición y ventajas de la personalidad jurídica.	
Transformación del Coro en Asociación. Pasos.	
Redacción de los Estatutos.	
Asamblea constituyente (modelo de Acta Fundacional).	
Inscripción en el Registro de Asociaciones (modelo de solicitud).	
18.5. Actividades complementarias.	391
1. Actividades de perfeccionamiento musical.	
2. Actividades de integración social.	
Apéndice: Un modelo de Estatutos.	
Estatutos de la Asociación Coro <i>Manuel de Falla</i> del Conservatorio Superior de Sevilla.	393
Capítulo 19º: LA IRRADIACIÓN DEL CORO.	399
19.1. Introducción.	399
19.2. El concierto.	400
A. El programa.	
B. El local.	
C. El escenario.	
D. El público.	
E. Comentario público del programa.	
F. El ensayo general.	
G. La concentración previa al concierto.	
H. El protocolo del concierto.	
I. La cadencia final.	
19.3. La participación en actos litúrgicos.	411
19.4. Los Concursos y festivales corales.	413
A. Los concursos.	
B. Los festivales o encuentros corales.	
19.5. La grabación para Radio o Televisión. El disco.	414
A. La grabación para radio o televisión.	
B. La grabación discográfica.	

3ª Parte: LAS FORMAS MUSICALES CORALES.

Capítulo 20º: EL CANTO GREGORIANO.	423
20.1. Introducción: La forma musical.	423
20.2. Naturaleza del Canto Gregoriano. Nombre.	424
20.3. Fuentes clásicas del repertorio.	425
El <i>Graduale Romanum</i> . El <i>Antiphonale Monasticum</i> .	
El <i>Responsoriale Monasticum</i> . El <i>Liber Usualis</i> .	
20.4. Características.	426
Música vocal. Monódica. Coral. De ritmo libre.	
Modal. Religiosa. Litúrgica. Texto.	
20.5. Grafía.	428
1. Tetragrama. Líneas adicionales.	
2. Claves. Utilización. Cambio de claves.	
3. Notación (neumática, cuadrada, negra).	
A. Notas simples (<i>punctum quadratum, virga, punctum inclinatum</i>).	
B. Neumas de dos notas (<i>pes, clivis</i>).	
C. Neumas de tres notas (<i>scandicus, climacus, torculus, porrectus</i>).	
D. Neumas compuestos (<i>flexus, resupinus, praepunctum, subpunctis</i>).	
E. Neumas de conducción (<i>salicus, quilisma</i>).	
F. Neumas que comportan unísono (<i>bivirga, trivirga, distropha,</i> <i>tristropha, oriscus, pressus</i>).	
G. Neumas licuescentes.	
H. Los melismas.	
4. Otros signos gráficos (<i>punctum mora vocis, episemas, custos</i>).	
5. Señales divisorias del fraseo (barras, asterisco).	
20.6. Elementos de teoría musical.	435
1. Las alteraciones.	
2. Los intervalos.	
20.7. Estilos melódicos.	436
Estilo silábico, neumático, melismático.	
20.8. El ritmo.	436
1. Definición de ritmo.	
2. El ritmo libre del C. Gregoriano.	
3. El apoyo rítmico. El <i>ictus</i> rítmico.	
4. Normas para la colocación del <i>ictus</i> rítmico.	
A. Por razón de la melodía.	
B. Por razón del texto.	
5. Los silencios de respiración.	
A. Al principio de la obra.	
B. Entre frases.	
20.9. La dirección del C. Gregoriano.	441
20.10. La modalidad.	441
Modalidad-tonalidad.	
Las escalas gregorianas:	
1. <i>Protus</i> .	
2. <i>Deuterus</i> .	
3. <i>Tritus</i> .	
4. <i>Tetrardus</i> .	
Los 8 modos derivados.	
Notas tónicas. Modos transportados.	

Notas dominantes.	
Notas sensibles y subtónicas.	
Modos mayores y menores.	
El semitono específico o característico.	
Indefinición modal.	
El modo global de una obra gregoriana.	
Modulaciones.	
La altura de las piezas.	
20.11. Las formas musicales gregorianas.	446
1. Formas del Oficio divino (antífona, salmo, himno, responsorio).	
2. Formas de la Misa:	
A. Cantos del <i>común</i> (<i>Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Credo</i>).	
B. Cantos del <i>propio</i> (entrada, gradual, aleluya, tracto, secuencia, ofertorio, comunión).	
20.12. Influencia del Canto Gregoriano en la Polifonía.	447
1. En el nacimiento de la polifonía.	
2. La modalidad.	
3. El ritmo melódico de las voces polifónicas.	
4. El fraseo.	
5. La funcionalidad.	
6. Estructuración formal general de ciertas formas polifónicas.	
7. El <i>cantus firmus</i> en las obras polifónicas.	
8. Formas polifónicas con intervención del C. Gregoriano.	
Capítulo 21º: LAS FORMAS POLIFÓNICAS RELIGIOSAS.	453
21.1. Introducción.	453
El principio formal motético.	
21.2. La Imitación.	454
1. Elementos de la imitación.	
2. Particularidades de la imitación.	
3. Clases de imitación.	
21.3. El Canon.	456
Definición. Peculiaridades pedagógicas y auditivas.	
1. Elementos constitutivos.	
2. Tipos de canon.	
3. El canon como recurso compositivo.	
21.4. El motete.	460
1. Definición. Fuentes de los textos. Temas literarios.	
2. Estructura formal.	
3. El mundo expresivo y psicológico del motete.	
4. Motetes con varias partes.	
5. El motete después del Renacimiento.	
6. El motete luterano.	
7. Utilización del motete en la Liturgia.	
21.5. El responsorio.	470
21.6. El Himno.	472
Forma literaria. Temática. Interpretación antifonal.	
Forma musical. Autores.	
21.7. El Salmo.	474
Forma literaria. El salmo en C. Gregoriano.	
Tipos de salmo polifónico:	
1. El <i>fabordón</i> .	
2. El salmo.	
3. Los tonos salmódicos gregorianos.	
Épocas y autores.	

21.8. La Misa.	479
El nombre. Partes de la Misa.	
1. Temas de las misas.	
2. Las partes de la misa:	
- Kyrie.	
- Gloria. Entonaciones.	
- Credo. Entonaciones.	
- Sanctus.	
- Benedictus.	
- Agnus Dei.	
3. La Misa de Difuntos.	
4. La Misa después del Renacimiento.	
5. Criterios interpretativos finales.	
21.9. El Coral.	490
Melodías. Armonizaciones. Formas derivadas.	
Interpretación.	
Capítulo 22º: LAS FORMAS POLIFÓNICAS PROFANAS.	492
22.1. Introducción.	492
Nuevas consideraciones sobre la forma musical en la música coral.	
22.2. El Villancico.	492
El villancico literario.	
El villancico musical.	
1. Los villancicos de los CC. MM. de La Colombina y Palacio.	
2. Los villancicos del C.M. de Uppsala.	
3. Los villancicos de Juan Vásquez.	
4. Los villancicos del C.M. de Medinaceli.	
5. Los villancicos de F. Guerrero.	
6. Interpretación de los villancicos del Renacimiento.	
7. El villancico después del Renacimiento.	
22.3. El Romance.	502
El romance literario.	
El romance musical.	
Fuentes del romance polifónico.	
Interpretación de los romances.	
22.4. La canción renacentista y el Madrigal.	506
El madrigal literario.	
El madrigal musical.	
Fuentes del madrigal español.	
Los madrigales de J. Vásquez.	
Los madrigales del C.M. de Medinaceli.	
Los madrigales de F. Guerrero.	
El madrigal en Italia.	
El madrigal en Inglaterra.	
El madrigal en los Cancioneros Barrocos españoles.	
22.5. La Ensalada polifónica.	510
La ensalada literaria.	
La ensalada musical.	
Las ensaladas de Mateo Flecha.	
22.6. El <i>Lied</i> o Canción romántica.	512
Naturaleza y autores del <i>Lied</i> polifónico.	
Tipos de <i>Lied</i> polifónico.	
Los ciclos de <i>Lieder</i> .	
Interpretación de los <i>Lieder</i> corales.	
Actualidad de la canción coral culta.	

22.7. La canción popular en versión coral.	515
Diversas formas en las versiones corales de la canción popular.	
Capítulo 23º: LAS FORMAS SINFÓNICO-CORALES.	517
23.1. Introducción.	517
La asociación del Coro a la Orquesta.	
23.2. La Cantata.	517
La Cantata mediterránea.	
La Cantata alemana.	
La Cantata moderna.	
23.3. El Oratorio.	519
Orígenes del Oratorio y de la Ópera.	
El Oratorio barroco. La Pasión.	
Evolución posterior del Oratorio.	
La Misa sinfónica. El <i>Requiem</i> .	
Otros Himnos: <i>Stabat Mater, Te Deum, Miserere</i> .	
23.4. La Opera.	524
Elementos.	
Subgéneros de la Ópera.	
23.5. Otras formas sinfónicas con Coro.	526
La Sinfonía. La Música incidental.	
La Suite sinfónica. Otros casos.	
23.6. La preparación del Coro en estas obras.	527
Necesidad del Coro sinfónico profesional.	
Peculiaridades en la preparación de estas obras.	

4ª Parte: LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA CORAL.

Capítulo 24º. LAS FUENTES DE LA INTERPRETACIÓN.	531
24.1. Introducción.	531
La grafía musical.	
Interpretar una obra musical.	
Las primeras fuentes de la interpretación.	
24.2. El género literario.	533
Religioso - profano.	
Lírico - dramático.	
Épico - burlesco.	
Narrativo - dialogado.	
Activo - contemplativo.	
Culto - popular.	
24.3. El género musical.	535
La música religiosa.	
La música profana: a) de danza.	
b) declamatoria.	
24.4. El tipo de escritura coral.	537
A. La homofonía.	
B. El contrapunto.	
24.5. La forma musical.	539
24.6. Los grandes principios de la composición musical.	540
A. Principio de identidad.	
B. Principio de contradicción.	
C. El tema principal de una obra.	
D. La cumbre expresiva de la obra.	
24.7. La escuela étnica.	542
¿Características peculiares de cada escuela?	
24.8. El período histórico.	543
Las grandes etapas de la Historia de la Música.	
24.9. El conocimiento del autor.	543
A. El conocimiento personal.	
B. El conocimiento histórico.	
24.10. Las indicaciones puestas por el autor.	544
Evolución de la anotación gráfica.	
Relatividad de muchas indicaciones.	
24.11. La cultura general y musical del director.	545
La cultura general.	
La cultura musical.	
Capítulo 25º. PRINCIPIOS INTERPRETATIVOS DERIVADOS DE LA ESTRUCTURA DE LA OBRA.	547
25.1. Introducción.	547
Energías subyacentes a la escritura musical.	
25.2. La duración de los sonidos	547
A. El ritmo.	
B. La métrica. Unidad métrica. <i>Tactus</i> . Compás. Unidades mayores: la frase.	
C. El <i>tempo</i> . <i>Macrotempo</i> . Unidad de tiempo. <i>Microtempo</i> .	
25.3. La intensidad.	550

	<i>Macrointensidad y microintensidad.</i>	
	A. Relación melodía - intensidad.	
	B. Relación armonía - intensidad.	
	C. Relación contrapunto - intensidad.	
	D. Relación aspectos compositivos - intensidad.	
25.4.	La altura.	552
	Grafía y entonación real.	
	Afinación natural y temperada.	
	Criterios derivados de la afinación natural de la voz.	
25.5.	El timbre.	554
	Timbre homogéneo y heterogéneo.	
	Texto y timbre.	
	<i>Macrotimbre y microtimbre.</i>	
25.6.	La articulación.	555
	Criterios relacionados con la articulación:	
	<i>Legato</i> . Silencios de articulación. Ligaduras de fraseo.	
	Melismas y coloraturas. Portamento. <i>Tenuto</i> . Picado ligado.	
	Picado o <i>staccato</i> . <i>Sforzando</i> .	
25.7.	La respiración.	559
	Respiración y fraseo.	
	Criterios para anotar las respiraciones.	
25.8.	La espacialidad.	561
	Obras musicales afectadas por la espacialidad.	
	Principios derivados de la espacialidad.	
	Espacios en los que se interpreta la música:	
	A. El templo.	
	B. El <i>auditorium</i> o sala de conciertos	
25.9.	Conclusión.	563
	Interpretación natural frente a interpretación purista.	
Capítulo 26º.	LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE LA EDAD MEDIA.	564
26.1.	Introducción.	564
	Notación musical y convenciones relativas.	
	La historia musical de la Edad Media: división.	
26.2.	Fuentes y compositores.	565
	A. Monodía.	
	B. Polifonía: 1. <i>Ars Antiqua</i> .	
	2. <i>Ars Nova</i> .	
26.3.	Formas musicales.	567
	A.1. De la monodía litúrgica:	
	a. de la Misa (comunes, propias, tropos, conductus).	
	b. del Oficio monástico.	
	A.2. De la monodía cortesana.	
	B.1. De la polifonía del <i>Ars Antiqua</i> (<i>organum</i> , <i>diaphonia</i> , <i>discantus</i> <i>gymel</i> , fabordón).	
	B.2. De la polifonía del <i>Ars Nova</i> : características (canon, rondó, virelai, madrigal, motete, misa).	
26.4.	Problema interpretativo general.	573
	Diferencias (gráficas, musicales, de sensibilidad, filosóficas) con la música actual.	
26.5.	Criterios para la interpretación.	574
	Concepto abierto de la composición.	
	1. Interpretación parcial o total.	
	2. El <i>tenor</i> .	

3. La altura y el transporte.	
4. Aspectos métricos.	
5. Sonoridad:	
a) La música religiosa o “resonante”.	
b) La música profana o “de salón”.	
c) La música profana “al aire libre”.	
26.6. Conclusiones.	577
Capítulo 27º. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO.	579
27.1. Introducción.	579
La época y el espíritu del Renacimiento.	
Cantidad y calidad de las obras polifónicas.	
La partitura y los libros de partes.	
Problemas ante la reconstrucción de la partitura.	
27.2. Características generales.	581
Dos subperíodos: Altorenacimiento y Renacimiento pleno.	
Liderazgo de la Escuela Flamenca.	
Características.	
27.3. Fuentes y compositores.	582
A. Escuela Española:	
Los Cancioneros Musicales.	
Los polifonistas y sus ediciones.	
B. Escuela Franco-flamenca.	
C. Escuela Italiana.	
D. Escuela Alemana.	
E. Escuela Inglesa.	
27.4. Formas musicales.	588
El Motete.	
La Misa.	
La Pasión.	
El Responsorio, el Salmo y el Himno.	
La <i>Frottola</i> y la <i>Lauda</i> italianas.	
La <i>Villanella</i> y el <i>Balletto</i> .	
La <i>Chanson</i> francesa.	
El <i>Lied</i> alemán.	
El Villancico, el Romance y la Ensalada.	
El Madrigal.	
27.5. Estructura compositiva.	591
De la composición por terrazas al contrapunto integral.	
La improvisación.	
27.6. Características sonoras.	592
La capilla musical eclesiástica y la civil.	
Interpretación mixta vocal-instrumental.	
Las familias instrumentales y el ideal de la sonoridad homogénea.	
Conclusiones interpretativas.	
27.7. La modalidad.	594
La modalidad: modos, tónicas. dominantes y mediantes.	
El modo 1º o <i>protus</i> .	
El modo 2º o <i>deuterus</i> .	
El modo 3º o <i>tritius</i> .	
El modo 4º o <i>tetrardus</i> .	
La altura de la obra.	
27.8. El compás. La métrica. La agógica.	600
A. El <i>tactus</i> o <i>mensura</i> .	
B. La unidad métrica de tiempo.	
C. Las cifras y signos del compás renacentista:	
La <i>proportio imperfecta</i> o binaria.	

	La <i>proportio perfecta</i> o ternaria.	
	D. El cambio de <i>proportio</i> o de compás.	
27.9.	Relación entre texto y música.	604
	Poca relación: colocación hipotética del texto.	
	Protagonismo del texto: el espíritu madrigalista.	
	La pronunciación del castellano del Renacimiento.	
Capítulo 28º.	LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL BARROCO.	606
28.1.	Introducción.	606
	El concepto de Barroco y el período barroco	
	Mayor cercanía a la práctica musical actual.	
	Música instrumental <i>versus</i> música coral.	
	La música barroca española.	
28.2.	Fuentes y compositores.	607
	A. Escuela Española: Cancioneros musicales.	
	Los polifonistas y sus ediciones.	
	B. Escuela Italiana.	
	C. Escuela Alemana.	
	D. Escuela Inglesa.	
	E. Escuela Francesa.	
28.3.	Formas musicales.	613
	El Motete. El Responsorio.	
	La Misa.	
	El Salmo (<i>Miserere. Magnificat</i>).	
	El Himno.	
	La Lamentación.	
	El Coral. La Fantasía coral.	
	El Madrigal.	
	El Villancico	
	El Romance.	
	La Cantata. El <i>Anthem</i> .	
	La Ópera. El Oratorio.	
28.4.	Características de la música coral barroca.	616
	A. Supervivencia de la polifonía “clásica”.	
	B. La nueva polifonía.	
	C. El <i>estilo moderno</i> .	
	D. La melodía.	
	E. La armonía.	
28.5.	El bajo continuo.	618
	Nombres y naturaleza.	
	Prescindibilidad en las obras corales.	
28.6.	Los instrumentos.	619
	Coros instrumentales en la música policoral.	
	La orquesta barroca.	
28.7.	La policoralidad.	620
	A. Origen y naturaleza: Venecia y el estilo “concertado”.	
	B. Orígenes de la policoralidad en España.	
	C. Extensión de la composición policoral.	
	D. Características básicas de la policoralidad:	
	a. Diferencia sonora entre los coros.	
	b. Colocación de los diversos coros en la iglesia.	
	E) Las formas musicales policorales.	
28.8.	Relación entre texto y música.	625
28.9.	Complementos interpretativos.	626

A. El coro y su sonoridad.	
B. Altura del diapasón.	
C. Aspectos métricos.	
D. Aspectos dinámicos.	
E. Articulación.	
Capítulo 29º. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL CLASICISMO.	631
29.1. Introducción.	631
La época y su correspondencia en las Bellas Artes.	
El Clasicismo musical.	
La música coral.	
29.2. Compositores y obras corales.	632
A. Escuela Austro-Alemana.	
B. Escuela Italiana.	
C. Escuela Rusa.	
D. Escuela Española.	
29.3. Formas musicales.	634
La música sagrada.	
Las formas sinfónico-corales.	
Las pequeñas formas.	
Las innovaciones formales de Beethoven.	
29.4. Características generales de la música del Clasicismo.	635
Socialización y popularización de la Música.	
Melodía acompañada. Nueva fraseología. Contrastes temáticos.	
Reuniones musicales domésticas.	
29.5. Criterios interpretativos.	636
A. Sonoridad.	
El Coro y la Orquesta clásica.	
La intensidad creciente y decreciente. Contrastes expresivos.	
Primacía sonora de la melodía.	
B. <i>Tempo</i> y otros aspectos rítmicos.	
Compases. <i>Tempos</i> . Cambios de <i>tempo</i> .	
Modificación de valores.	
Capítulo 30º. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL ROMANTICISMO.	641
30.1. Introducción.	641
El Romanticismo y lo romántico.	
Características antagónicas: Individualismo - multitud.	
Profesionales - aficionados. Vida urbana - campo y naturaleza.	
Método científico - sueños y mitos. Laicismo - religiosidad.	
Nacionalismo - exotismo. Evolución - tradición.	
Explosión de la música coral.	
Ausencia de problemas de estilo o interpretación.	
30.2. Compositores y obras.	643
A. Escuela Austro-Alemana.	
B. Escuela Francesa.	
C. Escuela Italiana.	
D. Escuela Húngara.	
E. Escuela Checa.	
F. Escuela Noruega.	
G. Escuela Rusa.	
H. Escuela Española.	
30.3. Formas musicales.	648
A. El <i>Lied</i> o Canción (polifónica).	
B. Música litúrgica.	

El movimiento cecilianista.	
C. Obras religiosas sinfónico-corales.	
D. Oratorios y Cantatas.	
30.4. Aspectos interpretativos varios.	651
A. Los textos. El idioma alemán.	
B. Sonoridad. Obras <i>a cappella</i> .	
Obras sinfónico-corales.	
C. <i>Tempo</i> y agógica. El <i>rubato</i> .	
D. Intensidad y dinámica.	
Capítulo 31°. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX.	655
31.1. Introducción.	655
El siglo de los cambios más profundos.	
Reacción a los principios anteriores del arte musical.	
Alejamiento y carácter efímero del arte actual.	
Universalidad geográfica de la música en el siglo XX.	
La música coral del siglo XX.	
31.2. Compositores y obras.	657
A. Escuela Austro-Alemana.	
B. Escuela Francesa.	
C. Escuela Inglesa.	
D. Escuela Italiana.	
E. Escuela Báltica.	
F. Escuela Checa.	
G. Escuela Escandinava.	
H. Escuela Húngara.	
I. Escuela Polaca.	
J. Escuela Rusa.	
K. Escuela Suiza.	
L. Escuela Norteamericana.	
M. Escuela Hispano-Americana.	
N. Escuela Española.	
31.3. Estilos y tendencias musicales.	670
A. Pervivencia del estilo romántico.	
B. Posromanticismo.	
C. Impresionismo.	
D. Expresionismo y atonalismo.	
E. Politonalismo.	
F. Neoclasicismo.	
G. Modalismo.	
H. Diatonalismo.	
I. Folklorismo.	
31.4. Nuevos procedimientos sonoros y vanguardias.	679
A. Aleatoriedad.	
B. Minimalismo.	
C. Polirritmia o polimétrica.	
D. Desintegración del ritmo.	
E. Desintegración de la armonía.	
F. Música hablada.	
Apéndice. Nuevas grafías en la música coral.	687

Índice de autores y obras.	695
Bibliografía.	717
Índice General.	721

TABLA DE ABREVIATURAS:

A. = Alto o <i>Altus</i> .	L.H. = Liber Hymnarius.
Ant. = Antología.	L.U. = Liber Usualis.
B. = Bajo o <i>Bassus</i> .	M. = mayor (tono).
b. = bemol.	m. = menor (tono).
B.c. = bajo continuo.	Ms. = Mezzosoprano.
b.c. = boca cerrada.	O.c. = Obra citada.
Br. = Barítono.	órg. = órgano.
C. = <i>Cantus</i> .	Orq. = Orquesta.
c. = compás.	p. = página / post (después de).
ca. = <i>circa</i> , alrededor de.	p.ej. = por ejemplo.
Canc. Mus. = Cancionero Musical.	pent. = pentagrama.
cc. = compases.	pp. = páginas.
cf. = confer, véase.	S. = Soprano o <i>Superius</i> .
c.f. = cantus firmus.	s. = sostenido.
C.M. = Cancionero Musical.	s/f = sin fecha.
C.M.C. = Cancionero Musical de La Colombina.	sist. = sistema (de pentagramas).
C.M.M. = Cancionero Musical de Medinaceli.	sol. = solo, solista.
C.M.P. = Cancionero Musical de Palacio.	sols. = solistas.
C.M.U. = Cancionero Musical de Uppsala.	ss. = siguientes.
CC. MM. = Cancioneros Musicales.	T. = Tenor.
Cód. = Códice.	Tp. = Tiple.
div. = divisi, divisae, divididos/as.	v.bl. = voces blancas.
ej. = ejemplo.	v.gr. = voces graves.
G.R. = Graduale Romanum.	v.i. = voces iguales.
G.T. = Graduale Triplex.	v.m. = voces mixtas.
instr. = instrumento(s).	Vol. = volumen.
	Vols. = volúmenes.
	4 m. = 4 manos (Piano).

INTRODUCCIÓN

0.1. JUSTIFICACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

Mi vida se ha desarrollado desde la niñez en medio del canto coral.

Cuando ingreso con 10 años en el Seminario Menor de San Cecilio de Granada ya había estudiado el curso 1º de Solfeo con mi tío Juan Rodríguez.

Me presenté a las pruebas que, como todos los años, se hicieron para entrar en el Coro del Seminario y parece que mi voz gustó pues no sólo me puso el Director como tiple 1º, sino que muy pronto me encomendaron algunos "solos" dado que, al parecer, leía muy bien la música.

Así empezó mi contacto con la buena polifonía religiosa del Renacimiento, con los corales de Bach en traducción latina o castellana, con canciones románticas de Schubert, Brahms o Grieg igualmente traducidas, o con obras religiosas de la excelente escuela española de la primera mitad del siglo XX, que después se llamaría Generación del "Motu Proprio"

Pero dentro del Coro yo tuve muy pronto un punto de atención: el Director.

Y tuve la enorme suerte de ser dirigido desde aquellos años infantiles, en las grandes ocasiones, por el Maestro de Capilla de la Catedral de Granada, D. Valentín Ruiz Aznar, del que no hace falta que pondere aquí sus grandes dotes de compositor y director; solo diré que me gustaba su exigencia y perfeccionismo, que su figura, en realidad menuda, se me agigantaba cuando movía sus brazos, que me sentía electrizado cuando miraba su cara transformada por las vivencias de la interpretación. D. Valentín fue el primer espejo en que me vi retratado, y desde entonces quise ser Director.

También comencé muy pronto el estudio del piano; en el curso 3º de Latín y Humanidades (el antiguo Bachillerato), mis profesores musicales me juzgaron apto para acompañar con el órgano los cantos normales de la Liturgia, hecho que, a la vez que suscita la natural satisfacción de un niño de trece años, me obliga a estudiar las armonizaciones de decenas de obras de toda especie, y, a veces, a hacer yo mismo las armonizaciones, pues de muchas obras sólo existían las melodías.

Y en el 4º curso y con catorce años de edad tuvieron lugar mis primeros pinitos en la dirección de coro (naturalmente con minúscula): no fueron a la vista del público, sino entre bastidores, tras las bambalinas de los escenarios donde se representaban los monumentales autos sacramentales de Calderón de la Barca y Lope de Vega, en los que el coro tenía un papel importante, con la música compuesta para cada obra nada menos que por el mismo D. Valentín Ruiz Aznar o por su joven discípulo Juan Alfonso García (que poco tiempo después empezaría a ser mi maestro, y más tarde amigo).

Yo dirigía al coro, que estaba constituido por los mismos compañeros míos cantores, con la mayor naturalidad del mundo; nunca pensé que aquello era algo difícil o sujeto a normas: simplemente tomaba mi diapasón, daba las notas de entrada, alzaba las manos, dirigía, y la

música iba para adelante.

Este tipo de representaciones teatrales tenía lugar varias veces en el curso y alguna vez incluso fuimos de gira por algunos pueblos de la provincia de Granada. La preparación de todo ello era siempre excitante, no solo por lo que toca al aspecto de la exhibición personal, sino por la liberación de la disciplina monótona del internado que disfrutábamos todos los protagonistas.

Siempre agradeceré a los sacerdotes encargados de la música en el Seminario Menor, D. Manuel Pérez y D. Jesús Blanco, la confianza que depositaron en mi ingenuidad al encargarme estos honrosos menesteres.

Por esta época conozco al músico que sería definitivo en mi formación: Juan-Alfonso García, que se me ofrece como profesor de Armonía. El estudio de la Armonía es un pretexto: realmente comienza una relación de maestro-discípulo que me va adentrando en el conocimiento profundo de la música, adquiero criterios de discernimiento por el análisis musical y, sobre todo, asisto con admiración a la génesis y evolución compositiva de sus obras corales y de órgano.

Mi gratitud y respeto por él es permanente, y casa perfectamente con la profunda amistad espiritual y humana que posteriormente surgió, y a la que permanecemos fieles.

Cuando ingreso en el Seminario Mayor Diocesano de Granada, enseguida formo parte del Coro Polifónico que prepara y dirige Juan-Alfonso García, y de la Schola Gregoriana que dirige un seminarista teólogo formado en la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid.

A esta Escuela Superior soy enviado durante tres veranos para hacer los cursos de Canto Gregoriano, Polifonía Sagrada y Dirección Coral, sin duda por la indicación del mismo Juan Alfonso.

Allí conozco y tengo como Profesores a los eximios musicólogos Carmelo Solís, Samuel Rubio, Vicente Pérez Jorge, José López Calo y Tomás de Manzárraga, Director de la Escuela; cada uno aportó su generosa sabiduría en los campos citados que asentaron mis intuiciones por una parte, y completaron mis carencias por la otra.

Cuando estudiaba el tercer curso de Filosofía, a mis 18 años, Juan Alfonso García me encomienda la dirección del Coro Polifónico del Seminario para los actos internos y diversas ocasiones públicas en las que él no podía hacerlo. Desde entonces soy Director de Coro en activo.

Cuando terminé mis estudios, ejercí mi trabajo, que no era musical, en diversas localidades de la provincia de Granada, en las que siempre hice un coro de acuerdo con las posibilidades musicales y culturales del lugar, escasas desde luego, pero siempre enseñé a mis cantores lo más imprescindible de la lectura musical para poder entender lo que cantábamos.

Así nacieron el *Coro del Centro Parroquial* de Pinos Puente y los *Niños Cantores* de Torre Cardela. No fueron coros convencionales "de pueblo": se nos llamaba a otros lugares de las respectivas comarcas para dar conciertos, e incluso ambos cantaron en "la capital", Granada.

Muy pronto fui trasladado a Granada, ciudad en la que se me abrían puertas importantes para la actividad coral, pues podía elegir a cantores con formación musical, salidos del Conservatorio. Así formé el *Coro de Cámara de la Iglesia Universitaria* de Granada.

Fue trascendental para mí el encuentro en estos años con otro gran maestro de la dirección: Oriol Martorell, Profesor de Dirección de Coro en los Cursos *Manuel de Falla* del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Su magisterio y carisma han sido trascendentales para dar solidez y técnica definitiva a mi vocación y práctica directorial. También él me ha distinguido con especial amistad y me ha proporcionado ocasiones importantes para mi carrera de Director a nivel internacional; desde aquí también mi agradecimiento y la constancia de mi dolor por su ausencia definitiva.

Ante la buena calidad y proyección nacional del *Coro de Cámara de la Iglesia Universitaria* de Granada, el Rector de la Universidad me propuso que este Coro pasase a ser el Coro de la Universidad, llamándose desde entonces *Coro "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada*. Con este Coro he interpretado centenares de obras de entre lo más importante de todas las épocas, incluidas obras sinfónico-corales, he dado conciertos en muchas ciudades españolas (incluido el Teatro Real de Madrid) y varias ciudades europeas, y grabado varios discos. Años después, y para trabajar e interpretar el Canto Gregoriano -que se nos perdía ante nuestra pasividad- fundé la *Schola Gregoriana Illiberis*.

Una decisión trascendente orienta mi actividad profesional de una manera diferente, y me hace opositar y ganar la Cátedra de Dirección de Coro y Conjunto Coral del Conservatorio Superior de Sevilla. Esta cátedra es de nueva creación y se oferta por primera vez en España. En Sevilla inicio, por tanto, una nueva actividad musical-coral docente y práctica, pues tras conocer y pulsar su vida coral, fundó el *Coro "Manuel de Falla" del Conservatorio Superior de Sevilla* como extensión artística y pública de la Cátedra de Dirección de Coro con el afán de investigar e interpretar música coral menos frecuente, dedicando un interés especial a la música policoral barroca española y al siglo XX español, aunque con él he interpretado música de todas las épocas en programas que intentan ser normalmente monográficos.

Para completar la paleta interpretativa he fundado otros grupos corales que tocan campos más concretos de la literatura coral: La *Schola Gregoriana Hispalensis*, para el estudio y la interpretación del Canto Gregoriano; el *Coro de Cámara "Santa Cecilia" de Sevilla* de sólo voces blancas (12 Cantoras), y el *Cuarteto Vocal "Medinaceli" de Sevilla* de voces graves.

Todos estos grupos son estables y realizan su vida artística y su programación independiente.

He escrito todo lo que antecede para hacer una somera autoevaluación del inmenso caudal de obras programadas y trabajadas en tantos años, con los grupos propios y en los muchos cursillos de Dirección y Canto Coral impartidos por España (obras que se cuentan por millares, y desde luego entre ellas están las más importantes de la historia de la música), y de la experiencia interpretativa acumulada en tantos conciertos (que se cuentan por muchos centenares). Si a esto añado un elemento, una función, que los demás directores no tienen que hacer, ni yo mismo lo hice hasta que fui profesor de Dirección de Coro: la reflexión y el razonamiento de lo que el director hace para dirigir, de toda la amplia función musical y humana del Director de Coro, para sistematizarlo y explicarlo a mis alumnos, creo que estoy en condiciones de abordar y dar forma a esta obra sobre la Dirección de Coro, con la esperanza de que pueda aportar luz y utilidad, en primer lugar a los estudiantes de Dirección de Coro de los Conservatorios, y después a todos los directores aspirantes a serlo que no tengan la oportunidad de hacer estos estudios reglados.

Como los libros sobre la especialidad no son demasiados, también espero hacer una aportación personal en este campo.

En resumen, el tratado sobre la **DIRECCIÓN DE CORO** que me propongo abordar es el resumen de una larguísima experiencia, de una reflexión, y de un diálogo con compañeros directores y con mis alumnos de Dirección a través de las clases, pues éstos ya tienen una alta formación musical y algunos ya son buenos directores cuando comienzan sus estudios.

0.2. EL ESTUDIO DE LA DIRECCIÓN DE CORO

Hasta no hace muchos años, el Director de Coro ha sido una persona vocacional con una gran entrega a su labor, pero sin una formación específica. Normalmente se había formado en un Coro y seguía la tradición de su maestro: cantaba el mismo repertorio e imitaba la misma interpretación. A veces se añadía a esto una buena formación musical teórica e instrumental que garantizaba un progreso en calidad y repertorio, sobre todo si se añadía la asistencia a cursillos de dirección o seminarios sobre aspectos concretos. Por desgracia, a veces, el menos capacitado, el que no servía para aprender o interpretar bien ningún instrumento, pero tenía el don de convocar y reunir a cantores y hacer unos gestos de brazos cuanto más extraños mejor, era el director, dándose el caso curioso de dirigir a personas más capacitadas musicalmente que él.

A pesar del anterior juicio algo peyorativo, es mucha la música que se ha comunicado, las aficiones musicales que se han visto satisfechas, las vocaciones a la Música en general y al canto en particular que han nacido, y los goces personales y colectivos que se han vivido en el seno de los Coros; de ello hablaremos más adelante.

El Plan de Estudios de 1966 (Decreto 2618/1966 de 10 de Septiembre) creó, dentro de los Conservatorios Superiores, la asignatura de grado superior **DIRECCIÓN DE CORO**, que daba lugar a la obtención del Título Superior de Dirección de Coro. Dicha asignatura tardó muchos años en llegar a ser impartida: si mis noticias no son erróneas, fue el Conservatorio Superior de Sevilla el primero que sacó a Oposición la Cátedra de dicha disciplina en el año 1984. De hecho, cuando se extinguió este llamado "Plan 66", eran pocos los Conservatorios Superiores que ofertaban esta asignatura (en Andalucía, solamente Sevilla).

Para acceder a cursar Dirección de Coro se requería cualquier Título de Grado Medio más los tres cursos de Contrapunto y Fuga. Sin embargo, sólo podían obtener el Título Superior de Dirección de Coro los que accedían a la carrera con el Título Medio de Profesor de Solfeo.

La carrera estaba constituida por una única asignatura, vertebrada en tres cursos, con un profesor único. Esto implicaba que este único profesor, en una sola clase semanal, se constituía en maestro de todo: técnica de la dirección, técnica vocal, estructuración coral, análisis musical, estilos interpretativos, idiomas aplicados, paleografía musical, práctica de dirección con coro, etc. Con ser un principio de formación en la compleja ciencia de la Dirección de Coro, el juicio sobre esta carrera-asignatura tenía que ser necesariamente negativo por insatisfactorio: No se podía formar un director de Coro en solamente tres años, con esa mínima dedicación académica, sobre todo si el estudiante no tenía amplia experiencia coral anterior al menos como cantor en un Coro de buena calidad, de tal manera que conociera suficientemente repertorio, metodologías de trabajo, experiencias, etc. de las cuales partir para la comprensión de la asignatura.

Tampoco estaba prevista una prueba de acceso a la asignatura, que eliminara de antemano a los candidatos sin cualidades mínimas para la Dirección de Coro.

La Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) estableció el currículum del Grado Superior de los estudios musicales en sus aspectos básicos en Real Decreto 617/1995 de 21 de Abril. Este Real Decreto es desarrollado para el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia por la Orden 14767/1999 de 25 de junio, por la que se establece el currículum del Grado Superior de las enseñanzas de Música.

Entre los aspectos que conciernen y perfilan nuestra disciplina, la Dirección de Coro, cabe destacar:

- Se trata de una auténtica carrera de amplio contenido, propio de unos estudios de nivel superior, con diferentes asignaturas, unas troncales y otras secundarias, unas obligatorias, otras optativas y otras de libre configuración.
- Comprende un único ciclo de cinco cursos. Es una de las carreras musicales superiores con más carga lectiva: 250 créditos mínimos (1 crédito = 10 horas lectivas). Las carreras instrumentales tienen algo más de 200 créditos y las de carácter teórico, como Musicología, Pedagogía, etc., 230 créditos.
- Está incluida en el ámbito de la interpretación musical, junto con el estudio de los diferentes instrumentos, el Canto y la Dirección de Orquesta.
- El Título Superior de Música, Especialidad Dirección de Coro es oficial y equivalente a la Licenciatura Universitaria para todos los efectos (como el resto de las especialidades superiores de Música).
- El currículum está integrado por: materias que atañen a la especialización en el aspecto intrínsecamente técnico; materias teórico-humanísticas que garantizan una formación integral musical y en aspectos más generales del conocimiento; y materias referidas a la formación de coros o conjuntos vocales o camerísticos de naturaleza estable, en los que participen de forma activa todos los alumnos que cursan estudios superiores de cualquier tipo (en cuyo currículum figura siempre la asignatura 'Coro', 'Música de Cámara' u 'Orquesta'), y con los que se proyecte una actividad artística hacia la sociedad.
- Para acceder a cursar la carrera se requiere el título de Bachiller, haber aprobado los estudios correspondientes al tercer ciclo del Grado Medio de Música y superar una prueba específica para comprobar las cualidades necesarias para cursar con aprovechamiento esta carrera.

La Ley contempla la posibilidad de acceso al Grado Superior de Música -y, por tanto, a la Dirección de Coro- sin poseer los requisitos de titulación citados, solamente superando la prueba específica de acceso. En este caso, precederán a la dicha prueba específica de acceso las dos siguientes pruebas, o una de las dos, según falte la titulación de Bachiller o la de Grado Medio de Música:

- a) La realización de un ejercicio escrito de carácter humanístico, que permita evaluar la madurez intelectual y humana del aspirante, a través de la utilización del lenguaje, la comprensión de conceptos y la capacidad para relacionar y sintetizar.
- b) La realización de un ejercicio de carácter teórico-práctico que permita evaluar la formación musical general del aspirante en lo relativo al desarrollo de su capacidad auditiva, así como a sus conocimientos sobre la teoría y la historia de la Música, y su grado de comprensión y utilización de los diferentes recursos y procedimientos armónicos.

Es interesante la alternativa que plantea esta posibilidad de acceso sin títulos previos para muchos directores de coro en ejercicio que, teniendo suficientes conocimientos y formación musicales, pero no oficializados en el Conservatorio, no podrían acceder a una carrera que les sería enormemente útil para desempeñar más profesionalmente su actividad coral.

- La prueba de acceso consta de los cuatro ejercicios siguientes:
 - a) Interpretación en el instrumento principal (o voz, en el caso de Canto) durante aproximadamente quince minutos, de las obras que determine el tribunal de una relación presentada previamente por el candidato.
 - b) Realización de un trabajo armónico-contrapuntístico.
 - c) Prueba auditiva.
 - d) Lectura a primera vista al Piano.

El Decreto no contempla la comprobación de otras cualidades o aptitudes básicas para la práctica del trabajo coral, como son la experiencia anterior, al menos como cantor de Coro, una voz adecuadamente clara e impostada para la enseñanza y corrección en el ensayo, una gran agilidad en la lectura y entonación musical, o movimientos gestuales primarios y espontáneos que reflejen la adecuación con la música que se interpreta.

Por todo ello creo necesario añadir a esta prueba de acceso ejercicios como los siguientes:

- e) Cantar con su texto la voz correspondiente al aspirante de una obra coral de su elección.
- f) Solfear a primera vista la voz correspondiente al aspirante de una obra coral propuesta por el tribunal.
- g) Enseñar a un grupo de Cantores una melodía o un canon sencillo, elegida/o por el aspirante.

- Las asignaturas, su distribución por cursos y créditos de la carrera de Dirección de Coro, según la Orden referida del Ministerio de Educación y Ciencia de 1999, son las siguientes:

Asignaturas y nº de cursos	Curso					Créditos
	1º	2º	3º	4º	5º	
I. OBLIGATORIAS:						204
A. Conocimientos centrales de la especialidad:						57
Dirección de Coro (I-V)	I	II	III	IV	V	45
Piano (I-IV)	I	II	III	IV		12
B. Conocimientos teórico-humanísticos:						84
Acústica musical (I-II)	I	II				9
Análisis (I-II)		I	II			12
Análisis de la Música Contemporánea (I)				I		4,5
Armonía (I-II)	I	II				12
Contrapunto (I-II)			I	II		12
Educación auditiva (I-III)	I	II	III			13,5
Estética musical (I)			I			4,5
Historia de la Música (I-II)	I	II				12
Psicología de la percepción musical (I)					I	4,5
C. Conjunto:						12
Coro (I-II)						12

INTRODUCCIÓN

D. Otras asignaturas:						51
Alemán (I-II)	I	II				6
Canto (I-IV)	I	II	III	IV		12
Técnica de la Composición (I)					I	6
Correpetición (I-II)			I	II		6
Instrumentación y Orquestación (I)				I		6
Italiano (I-II)			I	II		6
Reducción de partituras (I-III)			I	II	III	9
2. OPTATIVAS						28
3. DE LIBRE ELECCIÓN						18
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD DIRECCIÓN DE CORO						250

En España la mayoría de las Comunidades Autónomas tiene competencias plenas en Educación, por lo que el plan de estudios concreto puede tener importantes diferencias de asignaturas y asignación de créditos al comparar el de una u otra Comunidad Autónoma.

En Andalucía la Prueba auditiva, por ejemplo, consta de las siguientes partes:

- a) Dictado musical a dos voces.
- b) Dar notas o acordes diversos a partir del diapasón.
- c) Solfear a primera vista, marcando el compás con la mano, la voz correspondiente al aspirante de una obra coral de mediana dificultad propuesta por el tribunal.

- Las asignaturas, su distribución por cursos y créditos de la carrera de Dirección de Coro, para Andalucía se han comprimido en cuatro cursos, y son las siguientes:

Asignaturas y nº de cursos	Curso				Créditos
	1º	2º	3º	4º	
I. OBLIGATORIAS (Materias troncales)	1º	2º	3º	4º	198
A. Conocimientos centrales de la especialidad:					52,5
Técnica de la dirección coral (I-IV)	4,5	4,5	4,5	4,5	18
Repertorio con coro (=práctica de dirección) (I-IV)	6	6	6	6	24
Expresión corporal (I)	4,5				4,5
Arreglos y adaptaciones para coro (I)				6	6
B. Conocimientos teórico-humanísticos:					102
Análisis musical (I-II)	4,5	4,5			9
Teoría de las formas (I)	4,5				4,5
Sociología y estética de la Música (I)				4,5	4,5
Armonía (I)	6				6
Canto (I-II)		4,5	4,5		9
Técnica de la composición para Coro (I-II)	4,5	4,5			9
Contrapunto (I-II)		6	6		12
Educación auditiva (I-II)	4,5	4,5			9
Fonética e idiomas aplicados al canto (I-II)			4,5	4,5	9
Historia de la Música (I-II)	4,5	4,5			9
Improvisación y acompañamiento (I)			4,5		4,5
Reducción de partituras (I)				4,5	4,5
Instrumentación y orquestación (I)			6		6
Piano complementario (I-II)	3	3			6

RICARDO RODRÍGUEZ: DIRECCIÓN DE CORO

C. Conjunto:					24
Coro (I-III)	4,5	4,5	4,5		13,5
Coro de cámara (I)			6		6
Coro de Ópera y Oratorio (I)				4,5	4,5
D. Otras asignaturas:					19,5
Acústica (I)	4,5				4,5
Historia del pensamiento musical (I)		6			6
Latín medieval y renacentista (I)				4,5	4,5
Instituciones litúrgico-musicales (I)				4,5	4,5
Paleografía y codicología (I)				4,5	4,5
2. OPTATIVAS (I-III)		4,5	4,5	4,5	13,5
3. DE LIBRE CONFIGURACIÓN			12	12	24
4. ACTIVIDAD ACADÉMICA DIRIGIDA				10	10
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD DIRECCIÓN DE CORO					250

Para ser lo más generales posible, y no ceñirnos sólo a Andalucía, queremos extraer unas conclusiones basándonos en el diseño curricular del Decreto Ministerial de 1999:

En primer lugar, podemos concluir que estamos ante un plan de estudios muy completo y, por ello, plenamente aceptable, pues mejora la debilidad de los estudios de Dirección de Coro según el Plan 66. Requiere un profesorado abundante y una dedicación bastante importante por parte del alumno.

La reducción de cinco cursos a cuatro hecha en Andalucía, conservando el mismo número de créditos (250) es buena, pues queda igualada con las carreras instrumentales. El caso de una carrera de cinco cursos desanimaría a los pocos alumnos que se sienten inclinados al estudio de la Dirección de Coro.

Tiene una grandísima afinidad con la carrera de DIRECCIÓN DE ORQUESTA, tanto en el número de cursos (5) y créditos (250), como en el número de asignaturas que comparte (14): *Acústica Musical, Análisis, Análisis de la Música Contemporánea, Armonía, Contrapunto, Educación Auditiva, Estética Musical, Historia de la Música, Psicología de la Percepción Musical, Coro, Técnica de la Composición, Correpetición, Reducción de Partituras e Instrumentación y Orquestación* (dos cursos en Dir. de Orquesta, mientras un solo curso en Dir. de Coro).

Le sigue en afinidad la carrera de COMPOSICIÓN, también de 5 cursos y 250 créditos, compartiendo con ella 13 asignaturas: *Acústica Musical, Análisis* (4 cursos en Composición, 2 en Dir. de Coro/Orquesta), *Análisis de la Música Contemporánea* (3 cursos en Compos., 1 en Dir.), *Armonía, Contrapunto, Educación Auditiva* (1 curso en Compos., 3 en Dir.), *Estética Musical, Historia de la Música* (1 curso en Compos., 2 en Dir.), *Psicología de la Percepción Musical, Coro, Técnica de la Composición* (3 cursos en Compos., 1 en Dir.), *Instrumentación y Orquestación* (3 cursos en Compos., 1 en Dir.) y *Reducción de Partituras* (2 cursos en Compos., 3 en Dir.).

Algo menos cercanas le quedan las carreras de MUSICOLOGÍA y ETNOMUSICOLOGÍA, con las que comparte 10 y 8 asignaturas respectivamente: *Acústica Musical, Análisis, Análisis de la Música Contemporánea* (sólo Musicología), *Armonía, Contrapunto, Educación Auditiva* (1 curso

en Music. y Etnomusic., 3 en Dir.), *Estética Musical* (2 cursos en Music, 1 en Dir.), *Historia de la Música* (4 cursos en Music., 2 en Etnomusic. y Dir.), *Psicología de la Percepción Musical* y *Coro*.

Las especialidades o carreras instrumentales quedan más lejanas a la Dirección de Coro en cuanto a asignaturas comunes; la carrera de CANTO es la más cercana entre ellas, como es lógico, coincidiendo en las siguientes asignaturas: *Análisis* (1 curso en Canto, 2 en Dir.), *Educación Auditiva* (2 cursos en Canto, 3 en Dir.), *Historia de la Música*, *Alemán e Italiano* (1 curso en Canto, 2 en Dir., pero los alumnos de Canto ya han tenido estas disciplinas en su Grado Medio) y *Canto* (igual número de cursos para ambas carreras, pero será muy distinto el nivel de los alumnos de Canto, con Grado Medio anterior, de los de Dirección a los que no debe suponerseles este nivel).

El resto de especialidades instrumentales comparten con Dirección de Coro solamente las asignaturas teóricas más fundamentales, como son: *Análisis* (1 curso en éstas, 2 en Dir.), *Educación Auditiva* (1 curso en Instrumentos, 3 en Dir.), *Historia de la Música* y la asignatura de conjunto *Coro* (para los instrumentos no sinfónicos). Alguna asignatura común más hay que añadir con las carreras de PEDAGOGÍA, FLAMENCOLOGÍA, CLAVE y ÓRGANO.

Sin embargo creo que algo sobra y bastante falta en nuestra carrera. Estimo que están de más las asignaturas *Correpetición e Instrumentación y Orquestación*, muy aptas para el director de orquesta, mientras están ausentes otras materias importantes para la formación de un director de Coro. Podrá llenarse esta ausencia acudiendo a los 28 créditos de las ASIGNATURAS OPTATIVAS, que no están especificadas en la Orden de Junio de 1999, y que quedan a la libertad y posibilidad de oferta de los centros en el ejercicio de su autonomía pedagógica y organizativa, y a los 18 créditos de las ASIGNATURAS DE LIBRE ELECCIÓN por el estudiante en orden a la flexible configuración de su currículo. Éste podrá elegir libremente entre la relación de asignaturas de otras especialidades impartidas por el propio centro (con excepción de las instrumentales individuales) o por otros centros superiores de enseñanzas artísticas o universitarias con los que se establezca el convenio oportuno.

Así pues, a manera de orientación para los estudiantes de Dirección de Coro, sugiero algunas otras asignaturas o materias útiles para configurar su currículo, como pueden ser:

- *Canto Gregoriano*.
- *Paleografía Musical y Literaria* (incluida en Andalucía).
- *Fuentes históricas de la interpretación renacentista y barroca*.
- *Continuo*.
- *Latín medieval y renacentista* (incluido en Andalucía)
- *Grafitas contemporáneas*.
- *Fonética e idiomas aplicados al Canto* (incluido en Andalucía).
- *Expresión corporal* (incluida en Andalucía).
- *Armonización y Arreglos (Música tradicional y popular)* (incluida en Andalucía).
- *Instituciones litúrgico-musicales* (incluida en Andalucía).

- Las normas de evaluación, siempre según el Decreto Ministerial de 1999, son comunes a todas las carreras y muy resumidamente son:
 - Las asignaturas obligatorias del grupo A (en nuestro caso *Dirección de Coro y Piano*) serán evaluadas por el profesor en todos los cursos en la convocatoria de Junio, y por un Tribunal en la de Septiembre. El último curso requerirán un examen final de carrera ante un Tribunal

compuesto de un mínimo de cinco miembros y que tendrá carácter de concierto público.

- Las asignaturas obligatorias pertenecientes a los grupos B, C y D, así como las asignaturas optativas y las de libre elección, serán evaluadas por el profesor de las mismas.
- Las calificaciones finales se expresarán con los términos de *Suspenso*, *Aprobado*, *Notable* y *Sobresaliente*, excepto en las de *Coro* y *Orquesta* en las que la calificación se consignará en los términos de *No Superada* y *Superada*. (En Andalucía las calificaciones son numéricas.)
- Las convocatorias serán dos por curso: la primera en febrero o junio (según la asignatura sea cuatrimestral o total), y la segunda en la fecha que disponga el profesor (transcurrido un mes desde la primera convocatoria y antes del comienzo del nuevo curso). El máximo de convocatorias para aprobar una asignatura será de cuatro. En la cuarta convocatoria el examen será ante Tribunal.
- Para promocionar al curso siguiente es necesario aprobar las asignaturas obligatorias del grupo A, y un 60 por 100 mínimo de los créditos establecidos para las otras asignaturas del curso de que se trate.
- El límite máximo de permanencia en el centro será de seis cursos académicos en el caso de nuestra carrera de Dirección (algo manifiestamente insuficiente en unos estudios superiores).
- En el último curso de la carrera es obligatorio hacer un *Trabajo de Investigación de Fin de Carrera*, dirigido por el profesor.

A la hora de finalizar este Tratado se está iniciando una nueva ordenación de los estudios musicales superiores para acomodarlos a las directrices de la Unión Europea, según el denominado *Plan Bolonia*. Su planificación es bastante similar, en lo que concierne a los estudios superiores de Música, a la LOGSE, ya comentada.

0.3. COMPLEMENTOS.

El alumno de Dirección de Coro (además de las enseñanzas que reciba y las prácticas que pueda realizar) y todo director en activo deben tener la preocupación permanente de invertir, según las posibilidades económicas de su momento vital (estudiante, profesional, etc.), en unos materiales indispensables para que su formación sea cada vez más perfecta y amplia y su experiencia más segura en el acierto interpretativo.

El director de Coro debe ser una persona de cultura más que normal, por su función de líder de un grupo cultural humano que deberá tener unas relaciones sociales con representantes de entidades públicas y privadas y otros personajes del mundo de la cultura y de las artes. Tiene que dejar de ser el aficionado valiente pero inculto que tanto ha contribuido a que el mundo coral se considere el hermano torpe de la música. Si todo profesional responsable dedica varias horas al día a trabajar con su instrumento, el director debe tener una dedicación importante, si no plena, a su arte, que le haga estudiar diariamente materias y partituras relacionadas con la música en general y con la música coral en particular. Debe ser un científico a la vez que un profesional práctico del Coro.

En este sentido, el director debe:

- Formar una BIBLIOTECA de libros sobre las variadas materias que afectan al Coro, su constitución, formación...; la Dirección y su técnica y concretamente la dirección coral...; el

Canto y la técnica vocal...; las Formas musicales, sobre todo las corales...; la Historia de la Música...; los estilos musicales y su interpretación... El director debe ser un *lector* asiduo de libros técnicos y monografías sobre su amplio campo, con mucha más razón que un intérprete instrumental normal, por su especial responsabilidad interpretativa y de formación de cantores.

- Formar un ARCHIVO DE PARTITURAS CORALES de todas las épocas y estilos para poder elegir el repertorio más adecuado para un Coro determinado, o para una ocasión especial. En este apartado no debe haber especializaciones que excluyan épocas o géneros; aunque es natural que cada director abunde más en el estilo de su predilección y en obras de su entorno más o menos próximo de más fácil accesibilidad... El director debe ser un *estudioso* habitual de partituras variadas que le haga ser un conocedor del repertorio coral general. ¿Puede llamarse director el que se contenta con conocer las decenas de obras que puede interpretar con su coro? El director debe conocer las obras corales por centenares y tenerlas por millares, para encontrar exactamente la obra que precisa en un momento dado.

- Formar una FONOTECA con discos, cintas, videos o cualquier otro soporte, especializada en música coral. Es normal que cualquier músico tenga una amplia fonoteca musical, pero el director de coro debe tener especial preocupación por este campo que, por otra parte, es menos abundante en el comercio por distintas razones. Como en los apartados anteriores, esta fonoteca debe ser universal en cuanto a épocas o estilos, intentando seleccionar las mejores interpretaciones, aunque muchas veces serán interpretaciones únicas... El director debe *escuchar* (¡con atención!, no como fondo) frecuentemente música coral, como una fuente de formación importantísima de los criterios interpretativos y de la amplitud del campo coral en la historia y en la geografía. El director que no escucha música bien interpretada se va conformando con el sonido habitual de su coro, que puede llegar a parecerle perfecto. La escucha de buenos intérpretes plantea siempre metas más altas. Además, la inmensa mayoría de las obras sólo podrán conocerse *sonoramente* por este medio.

- Asistir a CONCIERTOS corales, en los que la música se hace viva e irreplicable con toda su fuerza estética y emotiva y, a la vez, con los defectos inherentes a la obra humana: defectos de interpretación, de calidad, de acústica del local, de ambiente... El concierto no sustituye a la audición doméstica que perfecciona muchos aspectos técnicos, pero a la que falta el impulso creador y emotivo del momento. El director que asiste a un concierto debe fijarse eminentemente en la figura del director y someter a crítica su lenguaje gestual, cotejándolo con los resultados sonoros que obtiene; en la calidad vocal, autenticidad de la interpretación, disposición del coro y todo aquello de lo que pueda sacar conclusiones para su personal aprendizaje. A veces se aprende negativamente: ¡cómo no deben hacerse las cosas! Como es natural, la asistencia a conciertos debe extenderse a cualquier manifestación pública de música llamada *culta*. De especial importancia didáctica es la asistencia a ensayos públicos de coro o de orquesta, en los que se ven las intenciones del director y el trabajo que se realiza para conseguirlas.

- Asistir a CURSOS, CURSILLOS O SEMINARIOS de Dirección, Canto y otras materias relacionadas en los que contrasta y completa su formación y experiencia con otros profesores y compañeros. Estos cursillos, sobre todo veraniegos, han sido hasta hace pocos años el único modo de formación técnica de directores, hasta que se ha implantado la carrera de Dirección de Coro en los Conservatorios. Estimo que el estudio de la carrera lenta, metódica, con su carga científica y práctica abundante de dirección bajo la vigilancia del profesor es insustituible hoy

en un mundo altamente profesionalizado. Pero los cursillos y seminarios añaden, además del contraste, ciertos complementos puntuales, o de especialización en un estilo concreto, abren caminos a nuevos repertorios, se intercambian partituras y, desde luego, siempre se renuevan los ánimos al conocer a compañeros de trabajo que pasan por experiencias y problemas similares.

- Por último, lo más importante: el estudiante de Dirección de Coro debe FORMAR UN CORO, tarea siempre difícil y mucho más para el estudiante que aún no se siente seguro de sí mismo. De hecho hay entidades, como colegios o parroquias, que piden directores para formar coros en su seno. Desde luego, no debe perder cualquier oportunidad que se le presente de dirigir a quien sea, coro, orquesta, banda, grupo de cámara, grupo informal... Si no es posible dirigir, y aunque dirija, debe SER CANTOR DE UN CORO, el coro mejor posible de su entorno, con un buen director, en el que interprete un repertorio importante y abundante al máximo, practique el trabajo de montaje de las obras, trabaje la técnica vocal aplicada al coro, conozca los problemas musicales y humanos que se presentan y juzgue el acierto o desacierto de las soluciones, etc. También es bueno formar parte de un grupo de cámara, cuarteto vocal, etc. en el que practicar algún estilo especializado.

0.4. BIBLIOGRAFÍA.

La bibliografía que propongo es una primera toma de contacto con el amplio mundo de la ciencia y la técnica coral. Toda ella está en castellano, disponible en librerías, salvo alguna obra de difusión privada. Está dividida por materias, algunas de las cuales son comunes con otros campos de la música, como la Historia, el Canto, la Interpretación, el Canto Gregoriano; en estos casos las obras que se indican son especialmente útiles para el director de coro porque tienen en consideración el hecho coral, o tratan con especial interés aquellas épocas antiguas en las que la música coral es protagonista, mientras que otras obras consideran mayoritariamente el campo de la música instrumental o sinfónica, (como ocurre con la generalidad de las historias de la Música). En el caso de las obras de Canto, las propuestas son especialmente claras en el caso de un director con poca formación vocal.

El director o el estudiante de Dirección de Coro no debe abrumarse ante tanta obra, sino considerar el reto que tiene por delante: una formación que es larga, lenta, variada, pero que confluye en el centro de su interés, de su preocupación y de su gozo: el Coro

a) Dirección:

- BUSCH, B.R.: *"El Director de Coro: Gestos y metodología de la dirección"*. Real Musical. Madrid, 1995.
- GALLO, J.A., GRAETZER, G., NARDI, H. y RUSSO, A.: *"El Director de Coro: Manual para la dirección de coros vocacionales"*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979.
- LÓPEZ GARCÍA, J.L.: *"Técnica de Dirección Coral"*. Rivera Editores / Editorial Música Mundana. Murcia, 1998.
- SCHERCHEN, H.: *"El arte de dirigir la Orquesta"*. Labor. Barcelona, 1988. (Aunque dirigido al director de orquesta, este libro es magnífico para el director de coro en todo lo que atañe a la filosofía de la dirección y la técnica del gesto).

b) Coro o formación coral:

- AIZPURÚA, P.: *"Teoría del Conjunto Coral: Nociones elementales de cultura coral"*. Real Musical. Madrid, 1981.
- BROTO, J.: *"Conjunto Coral: Técnica y Práctica"*. Ed. Mariano Biu. Zaragoza, 1975.
- JARABA, M.A.: *"Teoría y Práctica del Canto Coral"*. Alpuerto. Madrid, 1989.
- LÓPEZ GARCÍA, J.L.: *"Conjunto Coral"*. Ed. del autor. Murcia, 1977.
- RAUGEL, F.: *"El Canto Coral"*. Ed. Universitaria EUDEBA. Buenos Aires, 1968.

c) Formación auditiva:

- KÜHN, C.: *Formación Musical del Oído*". Labor. Barcelona, 1989

d) Canto o técnica vocal:

- MANSION, M.: *"El Estudio del Canto: Técnica de la voz hablada y cantada"*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1974.
- REGIDOR ARRIBAS, R.: *"Temas del canto: La clasificación de la voz"*. Real Musical. Madrid, 1977.
- SEGARRA, I.M^a.: *"La Voz del Niño Cantor" (Curso de canto según el Método de la Escolanía de Montserrat)*. Polyglophone CCC. San Sebastián, s/f.

e) Historia de la Música:

- JACOBS, A.: *"La Música Coral"*. Taurus. Madrid, 1986.
- JAY GROUT, D.: *"Historia de la Música Occidental"* (2 vol.). Alianza Editorial. Madrid, 1986.
- VARIOS AUTORES: *"Historia de la Música Española"* (7 vol.). Alianza Editorial. Madrid, 1983.

f) Canto Gregoriano:

- GAJARD, J.: *"Canto Gregoriano: Nociones sobre el ritmo y el método de Solesmes"*. Liturgia. Burgos, 1963.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *"Ritmo e Interpretación del Canto Gregoriano. Estudio Musicológico"*. Alpuerto. Madrid, 1998
- MARTÍN AVEDILLO, F.: *"Canto Gregoriano: Método breve, claro y completo..."*. Talleres Horna. Zamora, 1962.

g) Interpretación:

- DART, TH.: *"Interpretación de la Música"*. Víctor Lerú. Buenos Aires, 1978.
- QUEROL, M.: *"Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI"*. Comisaría Nacional de la Música. Madrid, 1975.
- RUBIO, S.: *"La Polifonía Clásica"*. Biblioteca "La Ciudad de Dios". Madrid, 1956.