

La difusión del repertorio sinfónico-coral en cantantes aficionados: estrategias de aprendizaje y relación con la música

Cristina Roldán Fidalgo

Universidad de La Rioja (España)

Resumen

El fenómeno de los coros no profesionales, cuyo origen se remonta al siglo XIX, ha ido evolucionando a lo largo de la historia, manteniendo, e incluso incrementando su presencia en todo el mundo en los últimos años. Se han estudiado los beneficios sociales y terapéuticos derivados de participar en este tipo de agrupaciones, sin embargo, falta aún mucho por saber respecto a las estrategias de (auto-) aprendizaje que emplean estos cantantes –la mayoría de los cuales no cuentan con conocimientos musicales– y el modo en que se relacionan con la música que interpretan. Dentro de este marco, el presente trabajo centra su atención en 54 aficionados que participan actualmente en distintos coros mixtos del territorio español, interpretando repertorio sinfónico-coral. Se busca identificar los métodos que implementan para aprender estas obras, la significación que adquiere para ellos la partitura, los motivos que les condujeron a participar en un coro, y la presencia e importancia que alcanza en su vida diaria el repertorio a interpretar.

Palabras clave: amateurismo, canto coral, aprendizaje informal.

The dissemination of the canonical choral repertoire in amateur choir singers: learning strategies and relationship with music

Abstract

The movement of non-professional choirs emerged in the 19th century and has evolved since, maintaining and even increasing its presence throughout the world in recent years. Some researchers have studied its social and therapeutic benefits. However, there is still much to know regarding the (self-) learning strategies used by their singers –most of whom do not have formal musical instruction– and how they relate to the music they sing. The present paper focuses on 54 amateur singers who currently participate in different mixed choirs in various Spanish-speaking countries, interpreting choral-orchestral works. This research seeks to identify the methods they use to learn these works, the significance that the score acquires for them, their concept of musical training, the reasons that led them to participate in a choir, and the presence and importance of the classical repertoire in their daily life.

Keywords: amateurism, choral singing, *knowledge-how*.

Introducción

El fenómeno coral *amateur* tiene su origen en la Europa decimonónica. De la mano de los movimientos migratorios, llegará también a América del Norte y allí evolucionará paralelamente desde finales de la centuria en adelante (Fernández 2013, 54-59). En España surge ya entrada la segunda mitad del siglo XIX (Nagore 1995), con la aparición en Cataluña de las primeras sociedades corales y orfeones exclusivamente masculinos (Carbonell 2000). Se unirán, en los años ochenta, otras provincias como Galicia (Costa 1998), País Vasco (Nagore 2001a) y Asturias (Uría et al. 2001), extendiéndose a todas las regiones a partir de los años noventa y permitiendo, por aquel entonces, la participación de mujeres (Nagore 2001b). Su periodo de auge llegará en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, y si bien la guerra civil española (1936-1939) y la posguerra frenaron su desarrollo, desde las dos últimas décadas del siglo XX y hasta nuestros días, el número de coros ha ido en aumento (Fernández 2017, 2019). En época reciente han surgido, además, iniciativas privadas de algunas fundaciones y entidades (como la Obra Social La Caixa o la Fundación Excelentia, entre otras) que han organizado coros "participativos" creados expresamente para la preparación e interpretación de una obra en concreto. Particularmente en el último año y con motivo de la pandemia, a ellos se han sumado los llamados coros virtuales.

La variedad de coros de aficionados es muy amplia, tanto por el perfil de sus miembros como por sus repertorios habituales y su modo de financiación (Fernández 2017), y por lo tanto, inabarcable en un estudio como el que aquí se presenta. Sirvan como referencia las cifras que maneja el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (Inaem), el cual registra en su base de datos "Recursos de la Música" hasta 2.481 coros de aficionados en todo el territorio nacional.¹ Por este motivo, se ha considerado pertinente limitar la presente investigación a un perfil específico de coristas aficionados: cantantes de coros mixtos que interpreten de manera habitual repertorio sinfónico-coral. Con todo, se ha de advertir que son a su vez extraordinariamente numerosos, y los que han accedido a participar en la presente investigación constituyen solo una pequeña muestra de la ingente cantidad de coristas que hay con este perfil en España.²

Uno de los motivos para delimitar nuestro objeto de estudio a este perfil de coristas reside en la dificultad que entraña el repertorio mencionado. Lo componen en su mayoría obras canónicas, siendo las más habituales el oratorio *El Mesías* de Haendel, la cantata *Carmina Burana* de Orff, la *Novena Sinfonía* de Beethoven, o la *Misa de Réquiem* de Mozart, entre otras. Se considera que el estudio de estas "grandes obras" supone un reto considerable para los cantantes aficionados, por lo que será de utilidad conocer sus métodos de aprendizaje para afrontarlas con éxito. Asimismo, como se explicará más adelante, estas piezas hacen que los espacios en los que suelen actuar dichos coristas sean los mismos auditorios que acogen de manera habitual a los profesionales, al implicar la participación de una orquesta sinfónica. De este modo, se produce una curiosa confluencia entre la esfera *amateur* y la profesional. Más

1. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. "Recursos de la música". Acceso: 29 de julio de 2021. <https://www.musicadanza.es/es/catalogo/musica>. Desde el Centro advierten que este dato no es exacto, sino orientativo.

2. No existe en la actualidad ninguna base de datos que permita cuantificarlos. Nuria Fernández recopiló información en 2017 de 1.225 agrupaciones corales, de las cuales 928 eran coros mixtos, 236 infantiles y juveniles y 61 de voces iguales adultas (Fernández et al. 2017, 19).

aún en el caso de los ya mencionados “conciertos participativos”, en los que coinciden en el mismo escenario diletantes y profesionales.

La esfera *amateur* frente a la profesional

Antes de continuar, cabe preguntarse en qué se diferencia el corista *amateur* del profesional. Como señala Ruth Finnegan (2007), el término “profesional” parece en un primer momento inequívoco. Un músico profesional se gana la vida trabajando a tiempo completo en alguna actividad relacionada con la música, a diferencia del aficionado, que lo hace “por amor al arte” y cuya fuente de ingresos reside en un ámbito no musical. Con todo,

las complicaciones surgen tan pronto como se intenta aplicar esto a casos reales sobre el terreno. Algunas se encuentran en las ambigüedades del concepto ‘ganarse la vida’, otras en diferentes interpretaciones sobre lo que se entiende por trabajar en la ‘música’, y otras, quizás las más poderosas de todas, en los matices emotivos del término ‘profesional’ tal como lo utilizan los propios participantes (Finnegan 2007, 13).³

Finnegan cuestiona ambos términos, aclarando que lo que parece a primera vista una evidente distinción, resulta ser un *continuum* complejo con muchas gradaciones posibles. Incluso, una misma persona podría ubicarse en diferentes puntos de esta línea en distintos contextos o etapas de su vida.

Esta teoría es de interés para el presente estudio en tanto que cuestiona las fronteras entre ambos mundos, poniendo en valor, y a la misma altura, al profesional y al *amateur*. Si bien no es el propósito de este trabajo el ahondar en esta controversia, sí interesa proponer aquí que, a nuestro juicio, el concepto de aficionado no solo correspondería a quien no percibe una remuneración económica por su labor musical, sino que su condición va ligada también a una escasez, o en algunos casos total carencia, de conocimientos musicales formales. Efectivamente, a diferencia de otras agrupaciones *amateur* como las bandas de música, de cuyos nuevos intérpretes se espera que hayan aprendido a tocar sus instrumentos antes de entrar en la agrupación, para ingresar a un coro solo se requiere que los cantantes tengan buena voz y oído, e interés por el canto. De este modo, cualquier persona, haya tenido o no un acercamiento musical previo, puede participar en un coro. No se le demanda experiencia o un conocimiento preliminar del repertorio a interpretar, ni nociones de lenguaje musical o de técnica vocal y, en consecuencia, la mayoría de ellos no sabe leer una partitura (Beltramone y Burcet 2019; Fernández 2013, 223). Más aún, esto no solo sucede en el momento de entrar en un coro, sino que esa misma mayoría suele pasar años, e incluso décadas, cantando como coristas sin disponer de conocimientos técnicos ni alfabetización musical.

La práctica *amateur* ofrece así una alternativa al conocimiento musical tal y como lo entendemos hoy, ya que, si este fuera el único posible, los coristas no podrían ser capaces de hacer lo que hacen y de la forma en que lo hacen. En esta particularidad reside uno de los

3. Traducción propia a partir del original: “But complications arise as soon as one tries to apply this to actual cases on the ground. Some lie in ambiguities in the concept of ‘earning one’s living’, others in differing interpretations about what is meant by working in ‘music’, and others again – perhaps the most powerful of all – in the emotive overtones of the term ‘professional’ as used by the participants themselves”.

principales atractivos de su estudio, pues sitúa al investigador ante otras formas de entender la música en circuitos ajenos a la esfera del "conocimiento oficial" tal y como se regula y enseña en conservatorios y universidades. De hecho, permite cuestionar la prevalencia de este último, y proporciona la oportunidad de prestar menos atención a los textos y a la teoría para focalizarla en la práctica de "hacer música". Tal y como han señalado musicólogos como Lars Lilliestam,

Se entiende que el conocimiento de la música significa que podemos anotar y dominar la teoría de la música occidental tradicional. Entonces uno se da cuenta de que el habla y la canción son primordiales para la escritura y la notación: igual que se habla sin saber escribir o saber gramática, podemos cantar sin poder leer o escribir notas o conocer la teoría de la música (1996, 196).⁴

Se considera acertada la propuesta de Benjamin Court (2017), inspirada en la obra *The Concept of Mind* del filósofo británico Gilbert Ryle (2009), para entender el amateurismo musical. Ryle distingue entre dos tipos de conocimiento: el "saber cómo" o "conocimiento procedimental" ("knowledge-how"), y el "saber intelectual" o "conocimiento de los hechos" ("knowledge-that"). Ambos son independientes, pudiendo converger en ciertas acciones, pero el procedimental puede considerarse una manera distintiva que informa la interpretación del músico aficionado (Court 2017, 13). Otras propuestas, como la de Christopher G. Small y su concepto de *musicking*, van más allá. Small (2012) afirma que la esencia de la música no reside en las obras musicales, sino en la acción de la interpretación o la escucha. De este modo, la música no es tanto un sustantivo, sino más bien un verbo. Hacer música es participar en cualquier actuación musical, y su significado radica en las relaciones que se establecen entre los participantes mediante la interpretación (Small 2012).

Esto entronca con la actividad de los coristas *amateur*. Realmente *hacen* música, saben cómo cantar sus voces correspondientes en obras canónicas del repertorio coral, pero el modo en que lo consiguen no suele seguir los caminos del aprendizaje formal, intermediado por la partitura como artefacto indispensable. De hecho, con frecuencia no hay una reflexión detrás de su propia forma de conocimiento. En su lugar, emplean toda una serie de estrategias de (auto-) aprendizaje que ellos consideran evidentes, en las que la música digital juega un papel imprescindible. Plataformas de vídeo y música en *streaming* como YouTube y Spotify, junto con editores como Encore o Sibelius por sus posibilidades para la creación de MIDIs, resultan claves en la actualidad para el aprendizaje de las obras por parte de estos coristas. Puede incluso proponerse que nos encontramos ante una nueva etapa de la práctica coral no profesional, mediada por estas herramientas tecnológicas.

Estas estrategias, que se estudiarán en el presente trabajo, podrían considerarse parte de lo que Foucault denominó como "conocimiento subyugado" (1980). Bajo dicho término, empleado con connotaciones políticas, el erudito francés englobó los conocimientos "descalificados", aquellos considerados como inadecuados para su tarea o insuficientemente elaborados, ubicados por debajo del nivel requerido de cognición o cientificidad (Foucault 1980, 82 citado en Court 2017, 5). Pueden relacionarse también con la noción de "conocimiento tácito" del

4. Traducción propia a partir del original: "Accordingly is a common notion that knowledge of music means that we can read musical notation and master traditional Western musical theory. What one then does not realise is that speech and song are primary to writing and notation: just as we can speak without being able to write or know grammar, we can sing and make music without being able to read or write notes or know musical theory".

filósofo Michael Polanyi (2009), es decir, el conocimiento no verbalizado de habilidades que se manifiestan en acciones, que no están formalizadas, teorizadas, sistematizadas, que son personales o sociales, y que poseen los actores del contexto donde se desarrolla cualquier actividad humana. Se trata, en definitiva, de un conocimiento popular, “lo que todo el mundo sabe”. Este es el saber previo y cotidiano que se aprende en la socialización, cuando se interioriza la cultura en la que se vive.

Los coristas aficionados carecen del corpus de saberes requerido tradicionalmente para aprender el repertorio coral canónico y, sin embargo, son capaces de hacerlo de una forma no estandarizada y que no es exactamente idéntica para cada corista, aunque sí es posible establecer numerosas pautas en común. A este fin se dedica el presente trabajo, que tiene por objetivo realizar un acercamiento a los conocimientos, así como las formas de aprender y relacionarse con la música de estos intérpretes.

Metodología y perfil de los participantes en el estudio

La investigación se llevó a cabo a través de un cuestionario semiestructurado, elaborado mediante la plataforma Google Forms. Se compartió en grupos de coristas *amateur* de España, contactados mediante la red social Facebook. El cuestionario constaba de dos partes (véase Anexo). En la primera de ellas los ítems hacían referencia a la formación de los coristas antes de ingresar a su primer coro; los motivos que les llevaron a ello; las estrategias que utilizan para aprender las obras; y las horas semanales que dedican a los ensayos de coro e individuales. La segunda parte estaba orientada a identificar los cambios que ha producido su experiencia coral: se les preguntaba en cuántos coros habían participado; cómo describirían su trayectoria como cantantes; si las estrategias de aprendizaje que utilizaban al comienzo habían cambiado con el paso del tiempo; si el tiempo de estudio se había reducido; y si su experiencia coral les había animado a tomar clases de técnica vocal y/o lenguaje musical.

Se obtuvo respuesta de 54 coristas en total, pertenecientes a distintos coros de la geografía española y de edades comprendidas entre los 20 y los 83 años. Como puede observarse en la Figura 1, el 33,3% de los participantes son jóvenes de entre 20 y 30 años. Probablemente esto se deba a que muchos de estos coristas cantan en agrupaciones ligadas a universidades; con todo, cabe aquí aclarar que no es un requisito pertenecer a la comunidad universitaria para pertenecer a este tipo de coros. Le siguen con un 29,6% los coristas de edades comprendidas entre los 50 y los 60 años, mientras las otras franjas de edad tienen en la muestra una representación equiparable.

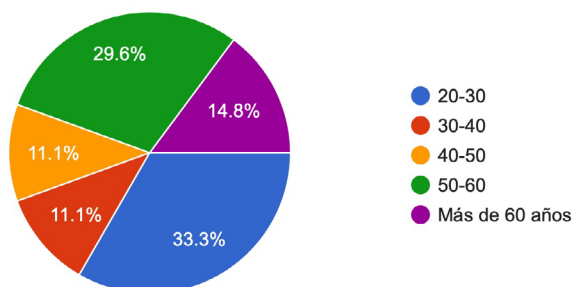


Figura 1 / Edad de los coristas participantes. (Fuente: elaboración propia).

Al igual que suele suceder en los coros mixtos, donde la mayor parte de los miembros son mujeres, en la muestra seleccionada ellas constituyen el 81,5%, mientras que el 18,5% restante son hombres (Figura 2).

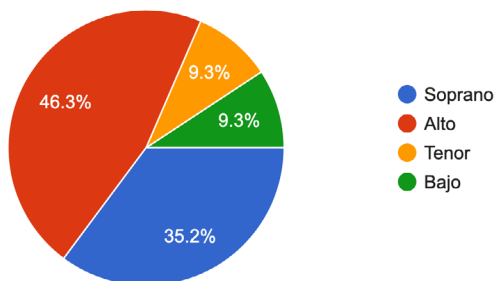


Figura 2 / Cuerdas a las que pertenecen los coristas participantes. (Fuente: elaboración propia).

Entre los coros a los que pertenecen los cantantes que aceptaron participar en esta investigación, cabe citar el Coro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid), Coro de la Universidad Autónoma de Madrid, Coro Microcosmos de la Universidad Complutense de Madrid, Coro de la Universidad Politécnica de Madrid, Coro CEU San Pablo (Madrid), Coro de Cámara de Madrid, Coral Polifónica Sagrada Familia (Madrid), Coro VokalArs (Madrid), Coro Filarmonía (Madrid), Coro Sociedad Handel & Haydn (Madrid), Coro Nobis (Madrid), Coral Cristóbal Morales (Madrid), Coral Trujillo (Cáceres), Coral Ambrosio Cotes (Alicante), Coral Jumillana Canticorum (Murcia) y Coro Polifónico de la Universidad de la Laguna (Canarias). Cabe destacar también que la mayoría de ellos han participado además en Coros Participativos La Caixa (en Madrid y/o Barcelona), Fundación Excelentia y Filarmonía (Madrid), así como el hecho de que muchos pertenecen (o han pertenecido) a varios coros al mismo tiempo.

Como puede observarse, un gran número de los coristas que han accedido al estudio proceden de Madrid. No obstante, se ha de advertir que esto no quiere decir que la actividad coral en la capital sea mayor, sino simplemente que tiene más representación en nuestra muestra. De hecho, en la investigación realizada por Fernández (2017, 20) se recoge un mayor número de agrupaciones corales en Barcelona que en Madrid. De igual modo, aunque no se dispone de datos al respecto, cabe pensar que hay coros compuestos por un número mayor de cantantes de más de 60 años, y que probablemente no hayan participado en nuestra investigación al carecer de redes sociales. Con todo, se considera que el sesgo de la muestra de este estudio, aunque representa una de las limitaciones del mismo, no resta validez a los resultados, que pretenden contribuir a realizar una primera aproximación a un objeto de investigación apenas abordado en España.

Resultados

Razones para cantar en un coro

Según un estudio precedente, realizado por Hyun Ju Chong, algunas de las motivaciones principales para cantar en un coro son: la auto-expresión, la necesidad de tener experiencias ligadas a lo estético, las relaciones interpersonales, la reducción del estrés con el consiguiente

cambio de humor en positivo, la espiritualidad y el bienestar en términos de autorrealización (Chong 2010, citado por Fernández 2019, 94). De forma similar, la investigadora Ramona Wiss advierte que los integrantes de un coro se ven motivados por la combinación de tres factores: la propia música, un sentido de sociedad o comunidad (aspectos sociales, emocionales y psicológicos), y la experiencia por participar en un “gran todo” (el deseo humano de relevancia) (Wiss 2011, citado por Fernández 2019, 95).

Coincidiendo con los resultados precedentes, la mayoría de los coristas encuestados señala la afición por cantar como principal motivación para entrar en un coro, seguida del deseo de pertenecer a un grupo y conocer gente nueva. Otros participantes, muchos de los cuales curiosamente se encuentran entre los dos rangos mayores de edad (50-80 años), añaden el aliciente de actuar en público en espacios como el Teatro Real, el Auditorio Nacional y otros auditorios autonómicos. Muchos apuntan, asimismo, la posibilidad de viajar haciendo pequeñas giras. Apenas tres coristas, todos ellos jóvenes, afirman que quisieron entrar en un coro para aprender a cantar.

Estos datos apoyan la tesis de partida, que sostiene que el aprendizaje del cantante aficionado constituye una forma alternativa de conocimiento musical, a menudo “oculta” por no ser autoconsciente para el propio corista, ni estar reconocida socialmente. Esto explica que la pertenencia a un coro no se asocie de manera directa con el aprendizaje musical, sino que este último constituye, en todo caso, algo incidental. El coro aficionado se percibe más bien como un espacio de socialización, donde se desarrolla una actividad musical compartida.

Como se ha anticipado, una de las recompensas que reciben los coristas por dicha actividad es la participación en un concierto final con público, que a menudo se desarrolla en un espacio emblemático. Este aspecto con frecuencia se ha pasado por alto en los estudios precedentes, debido fundamentalmente a que está intrínsecamente relacionado con el tipo de coro elegido para esta investigación. El lugar de celebración del concierto constituye un elemento muy importante y apreciado por los coristas. Tal es así, que muchos de los participantes, al hablar en los cuestionarios de sus motivaciones y su experiencia coral, enfatizan los auditorios en los que han cantado más que los coros en los que participaron. Dentro de este contexto cumplen un papel destacado los viajes organizados por el coro, que les permiten actuar en renombrados auditorios, fuera incluso de nuestras fronteras. Posiblemente el caso más llamativo sea el del Coro de la Universidad Politécnica de Madrid, que ofreció un concierto en el Wiener Musikverein en 2013.

La idea de “desacralización” de espacios que tradicionalmente solo eran accesibles a unos cantantes profesionales selectos, y que progresivamente se abren al ofrecerse a estudiantes, empresarios, periodistas, peluqueros, ingenieros, abogados, profesores, médicos, etc. como coristas aficionados, constituye un elemento muy importante para entender el fenómeno. Sitúa al amateurismo en un circuito paralelo y casi horizontal al profesional, con el cual comparte numerosas concomitancias como los espacios, la organización (por cuerdas y, en algunos coros *amateur*, incluso jefes de cuerda), y también en ocasiones los directores, pues no se ha de olvidar que a menudo son directores de coros profesionales quienes llevan la batuta en estas agrupaciones, ya sea durante los ensayos y el concierto, o solo en este último.

El paralelismo se visibiliza aún más en los denominados “conciertos participativos”, en los cuales los coristas *amateur* cantan en espacios como el Auditorio Nacional de Madrid o el

Teatro Real junto a profesionales de entidades como el Coro Nacional de España o el Coro de Radio Televisión Española, entre otros. La Fundación La Caixa comenzó a organizar dichos conciertos en el año 1995, y a ella se unieron posteriormente otras entidades privadas como la Fundación Excelentia o el Coro Filarmonía, lo que demuestra su éxito. La repercusión mediática que suelen tener estos conciertos posiblemente sea una de las razones que explique el auge del fenómeno coral *amateur* en España precisamente en los últimos treinta años, es decir, prácticamente cuando comenzaron a celebrarse por parte de la Fundación La Caixa. Muchos de los coristas encuestados afirman haber participado en este tipo de coros temporales, y para algunos fue el punto de inicio de su posterior actividad dentro de coros estables.

En este sentido cabe destacar que varios coristas manifiestan que para muchos de sus compañeros los ensayos son solo el medio para llegar al concierto final, donde reside el verdadero atractivo de cantar en coro. El hecho de que este tenga lugar en auditorios con cierto prestigio social, no hace sino incrementar su valor. De ahí que muchos coristas expliquen que para ellos cantar no es una simple "afición", y consideran importante el estudio individual y el aprovechamiento de los ensayos en tanto que la calidad del concierto dependerá del trabajo realizado en ellos. En el concierto, los coristas se dirigen a "su público", compuesto en buena medida por sus propios familiares, compañeros y amigos, y de este modo, comparten con sus conocidos la música que han estado practicando no solo en el aula del coro, sino también de forma individual en ámbitos privados como el hogar, donde probablemente esos mismos conocidos hayan sido espectadores directos o indirectos del proceso. El resultado que alcanzan tiene, por tanto, un valor personal y de reconocimiento social. ¿Qué estrategias de aprendizaje emplean los coristas aficionados para alcanzar el resultado deseado en el concierto?

La partitura como "punto de encuentro"

Como cabe esperar, dentro del aula de ensayos el aprendizaje es conducido por el director, quien desde el primer día pone a disposición de los coristas una partitura de la obra a interpretar.⁵ Paradójicamente y como se ha anticipado, la mayoría de los cantantes que ingresan a un coro no profesional lo hace sin ningún conocimiento de lenguaje musical que permita la decodificación de la partitura y, aunque pueden adquirir ciertas nociones de lectoescritura a través de la práctica, es posible que continúen en la misma situación durante años. El 76% de los coristas encuestados afirma no tener ninguna formación musical previa más allá de la adquirida en su etapa escolar, mientras que el porcentaje restante ha estudiado algún instrumento musical (por lo común piano) en academias privadas o en Grado elemental de conservatorio (Figura 3). Estos datos coinciden con los obtenidos por Nuria Fernández, quien comprobó que la mitad de los coros mixtos tenían en sus plantillas menos de un 25% de cantantes con conocimientos musicales formales (2017, 22).

5. Acerca del papel del director tanto en los coros profesionales, como semi-profesionales y aficionados (aspecto no tratado en este estudio por limitaciones de espacio), se ha de consultar la tesis doctoral de Maravillas Corbalán (2017).

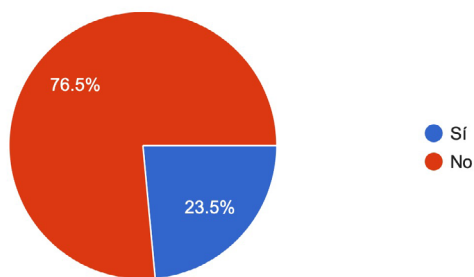


Figura 3 / Formación musical de los coristas participantes. (Fuente: elaboración propia).

Con todo, el 85% considera no tener habilidades suficientes para entonar a primera vista una partitura. ¿Qué función desempeña esta última para estos intérpretes? Tal y como estudiaron Beltramone y Burcet (2019), y se ha podido comprobar a través de las respuestas a los cuestionarios de este estudio, la partitura cumple un papel de guía o “mapa”. Dentro del ensayo grupal, la primera traducción de los signos de la partitura con frecuencia corre a cargo del director, quien da a conocer a los coristas las distintas líneas melódicas con ayuda del piano (o en su caso, de un pianista acompañante). A este primer contacto le sucede el trabajo por cuerdas (o voces) y la división de cada número musical en unidades más pequeñas que se aprenden por repetición hasta poder unir todo el conjunto. Progresivamente, la partitura va dotándose de significado y se convierte en un “punto de encuentro” para todos, no porque permita el acceso a la pieza musical, sino porque posibilita la consolidación de ese acceso, que ya se ha logrado a través de un agente externo (el director), mediante el uso de la memoria. La partitura se postula como un artefacto de registro, como si se tratara de un diario del proceso de ensayos.

En primer lugar, ayuda al corista a seguir la interpretación de la obra y a retomar la ejecución cuando se ha perdido. Esto es posible, principalmente, a través de la lectura del texto, pero también mediante el seguimiento del contorno melódico. El “dibujo” que producen las distintas alturas proporciona al corista *amateur* información de cuándo la melodía sube, baja o se mantiene igual. Los coristas con experiencia también afirman diferenciar entre notas largas y cortas, aunque les atribuyen valores absolutos, y del mismo modo identifican los silencios como pausas (más largas o más breves), el calderón con el mantenimiento del sonido, la ligadura con una especie de *continuum* en la melodía, las dinámicas (*p*, *pp*, *mf*, *f*, *ff*) como más suave o fuerte y comprenden con un significado similar los reguladores de expresión.

En segunda instancia, se han de considerar las marcas de ensayo, tanto las sugeridas por el director como las establecidas por cada corista. Según apuntaban en los cuestionarios, en los últimos ensayos los márgenes de sus partituras suelen estar llenos de anotaciones relativas a la pronunciación del texto (en caso de que no esté en castellano) y a pautas para la interpretación musical: flechas apuntando hacia arriba para prevenir notas desafinadas; marcas para indicar dónde respirar; calderones y dinámicas subrayados con el fin de que no se pasen por alto; indicaciones para mirar al director en las entradas y en pasajes particularmente complejos; y anotaciones como “menos pesado” o “menos rápido” para frases que en los ensayos no iban a tempo. Todas estas marcas de ensayo dotan de valor y utilidad a la partitura, cuya notación musical por sí misma poco contribuye a la práctica *amateur*. La partitura se personaliza y se “traduce” en signos extra-musicales comprensibles para el corista, quien construye su propia

notación alternativa y personal. De este modo, un elemento que en un principio no tenía valor ni sentido más allá de la reproducción de un texto literario, adquiere plena entidad hasta el punto de que genera dependencia. En efecto, muchos de los coristas indican en los cuestionarios que una de sus mayores dificultades es atender al director y desprenderse de la partitura en el concierto final, debido a la necesidad de consultar continuamente lo apuntado en los ensayos. Para algunos de ellos resulta complicado memorizar toda la obra, y la partitura les ayuda a no perderse, siguiendo esa función de "mapa" a la que se ha aludido al principio del epígrafe. La escritura elimina en parte las limitaciones de la memoria humana y preserva la información.

Herramientas digitales y repetición

Además de la "lectura" de la partitura –aunque no propiamente de su notación musical– los coristas emplean toda una serie de estrategias auditivas de carácter autodidacta para la memorización de la obra. En el aula de ensayo del coro, la más evidente es escuchar a los compañeros, sobre todo a los de la misma cuerda, pero también a los de otras, para localizar las entradas. Por supuesto, el trabajo del director resulta fundamental en este sentido y se ha de destacar aquí, aunque nuestro objeto de estudio se centre solo en los coristas (Corbalán 2017).

En el ámbito privado, parecen desempeñar un papel clave para el aprendizaje de los cantantes las grabaciones disponibles en plataformas de *streaming* como YouTube o Spotify. El 93% de los coristas encuestados coincide en señalar que, para memorizar las obras, escucha con frecuencia grabaciones disponibles en Internet para después cantar sobre ellas. Afirman que su aprendizaje se basa en la repetición, tanto auditiva como interpretativa. Algunos coristas se apoyan además en MIDIs de su cuerda, que crean mediante programas de edición de partituras como Sibelius o Encore, o que descargan de webs dedicadas precisamente a facilitar el aprendizaje coral mediante audios con este formato. En algunos coros, cada jefe de cuerda es el encargado de dotar a sus compañeros de audios MIDIs. Gracias a ellos, los coristas se centran en memorizar su línea y evitan al comienzo del estudio las posibles complicaciones que genera la escucha del conjunto de las voces, ya que no disponen de capacidad de discriminación auditiva. Una vez que la han aprendido, escuchan las grabaciones disponibles mientras cantan su voz por encima. Tan solo un 7% de los coristas, que disponen de algún tipo de formación instrumental, afirman que tocan su voz al piano y se ayudan del mismo para aprender la obra; apoyándose, no obstante, en versiones disponibles en Internet de igual forma. En consecuencia, la música digital se convierte en una fuente fundamental para el conocimiento *amateur*.

De este modo, los coristas aprenden primero "de oído" –ya sea en el aula de coro con ayuda del director, o en el ámbito privado con el apoyo de grabaciones– y después conectan dicho aprendizaje con su propia forma de interpretar y utilizar la partitura como registro. Siguen, en realidad, el proceso natural de aprendizaje musical:

La transmisión oral no es un rasgo particular de alguna música en determinados momentos, sino más bien una característica universal de casi toda la música en casi todo momento. Lo que llamamos "transmisión oral" es lo que la mayoría de los seres humanos a lo largo de la historia han conocido simplemente como "música": algo para tocar o escuchar en lugar de algo para escribir o leer.

Nosotros, los occidentales modernos, somos los que hacemos las cosas de manera diferente, y nuestra preferencia por la escritura es nuestra desventaja (Jeffery 1992, 124 citado por Lilliestam 1996, 195).⁶

Cabe destacar que muchas de las estrategias aquí expuestas coinciden con las obtenidas por la investigadora Annie O. Mok (2020) en su estudio de un coro de adultos *amateur* de Hong Kong, y los resultados de la profesora Susan Avery (2017) en otra investigación similar realizada en Estados Unidos. Esto apunta a que el fenómeno goza de cierta universalidad y es que, en efecto, la mayoría de las estrategias que emplean los coristas forman parte de “el saber común”. Dicho de otro modo: estos cantantes acuden a una serie de recursos accesibles para toda la sociedad, y esta aparente obviedad del conocimiento *amateur* hace que sea un conocimiento “oculto” y no reconocido por su supuesta falta de elaboración.

La evolución en las estrategias de aprendizaje

¿Cambian estas estrategias de aprendizaje con el paso del tiempo? La totalidad de los coristas del presente estudio manifiesta que sus estrategias no se han modificado con la experiencia. Con todo, muchos coinciden en que aprenden las obras de forma más rápida y eficaz que en sus comienzos. Al haber adquirido con el tiempo nociones básicas de lenguaje musical, se han familiarizado con la notación, detectan con facilidad los pasajes que requieren un mayor esfuerzo, y reconocen las pautas del director. Otro elemento a considerar es la frecuencia con la que se repiten las obras dentro del repertorio de un mismo coro. Como es obvio, el aprendizaje resultará más sencillo al tratarse de una obra conocida que al afrontar una nueva.

Dado que los participantes de este estudio reconocen en su conjunto que sus estrategias de aprendizaje no se han modificado a través del tiempo, cabe preguntarse, ¿promueve la experiencia coral el interés de los coristas en mejorar su formación musical? En el cuestionario se presentaron dos preguntas que tratan de responder a este interrogante. La primera se orientaba hacia la intención: “Tu participación en coro/s, ¿ha incrementado tu interés por aprender música?”. Como puede comprobarse en la Figura 4, la totalidad de los coristas, con excepción de una soprano, contestó afirmativamente. Esta última añadía que no creía necesario mejorar su formación, ya que sus conocimientos eran suficientes para cantar en coro.

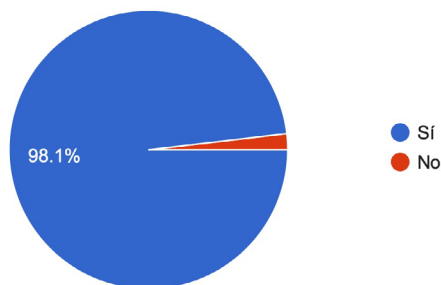


Figura 4 / Interés de los coristas participantes por mejorar su formación musical. (Fuente: elaboración propia).

6. Traducción propia a partir del original: “Oral transmission is not a particular feature of some music at certain times, but rather a universal characteristic of almost all music at almost all times. What we call ‘oral transmission’ is what most human beings throughout history have known simply as ‘music’ – something to play or hear rather than something to write or read. We modern Westerners are the ones who do things differently, and our preference for writing is our handicap”.

La segunda cuestión se refería no ya a la intención, sino al acto: ¿habían realizado cursos o tomado clases particulares de técnica vocal o lenguaje musical tras su primera experiencia coral? El resultado fue bastante diferente al anterior, como se desprende de la Figura 5.

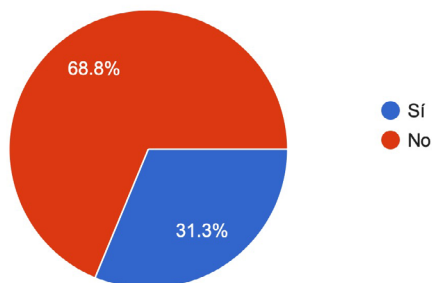


Figura 5 / Coristas participantes que han realizado cursos o talleres de formación musical. (Fuente: elaboración propia).

Muchos de los participantes respondieron que hasta el momento no habían tenido tiempo para ello, aunque deseaban hacerlo en el futuro. Los coristas que sí habían mejorado su formación afirman haber realizado cursos y talleres de técnica vocal, en ocasiones organizados por los propios coros, y/o haber tomado clases particulares con algún cantante profesional. Dada la dificultad del repertorio que se suele interpretar en estas agrupaciones, resultan relativamente frecuentes las afonías e incluso la aparición de nódulos, por lo que es comprensible que el cuidado y buen uso de la voz sea una de las principales preocupaciones de los coristas. En cambio, tan solo nueve participantes señalaron que estudian lenguaje musical. La técnica parece cobrar una mayor importancia que la teoría para estos coristas. El “saber cómo” del que se hablaba al principio del presente trabajo citando a Ryle, implica un buen conocimiento y uso del instrumento, lo que obliga en ocasiones a buscar un refuerzo fuera del coro. Con respecto a los coristas que poseían cierta formación musical antes de ingresar en el coro, muchos de ellos continúan con sus estudios y afirman que su experiencia coral ha influido en ello.

La música en el día a día de los coristas

En las páginas precedentes se han anticipado algunas de las formas en las que los coristas aficionados se relacionan con la música. Como sugiere Sarah Cohen, “centrarse en las personas y en sus prácticas y procesos musicales en lugar de hacerlo en estructuras, textos o productos, ilumina las formas en que se usa la música y el importante papel que desempeña en la vida cotidiana y en la sociedad en general” (1993, 127).⁷ En el caso de los coristas *amateur*, el repertorio a estudiar está muy presente en su día a día, tanto dentro como fuera del aula de coro. Los ensayos en grupo no suelen ocupar más de una o dos horas los sábados, o un par de tardes a la semana, pero el resto del tiempo los coristas interactúan con la obra que

7. Traducción propia a partir del original: “The focus upon people and their musical practices and processes rather than upon structures, texts or products, illuminates the ways in which music is used and the important role that it plays in everyday life and in society generally”.

corresponda en espacios destinados a su rutina diaria. Algunos de ellos coinciden en señalar que esta adquiere tal presencia durante los meses de ensayo que se convierten en este tiempo en la “banda sonora” de sus vidas. A continuación, revisaremos tres formas específicas en las que la música se hace presente en el día a día de los coristas y que se desprenden de las encuestas realizadas.

En primer lugar, debido a la accesibilidad y ubicuidad de la música digital –la cual, como se ha dicho, muchos emplean como recurso para la memorización– los coristas dedican gran parte de sus trayectos habituales en tren, coche o autobús a la escucha musical. Puede decirse que la práctica coral les convierte en consumidores de este tipo de repertorio, pero, además, esta rutina tiene otro efecto sobre los coristas: redefine los “tiempos de espera” tal y como ellos los perciben. Muchos de los coristas afirman en los cuestionarios que el hábito de escuchar las obras corales les hace experimentar una sensación de reducción del tiempo que pasa desde que esperan y cogen su medio de transporte hasta que llegan a su lugar de destino (a menudo el trabajo o el hogar). Lo advierten de manera particular cuando cesa la actividad coral debido a las vacaciones, y desaparece, por tanto, dicha “rutina musical”. Esto recuerda a la experiencia que compartía Tia DeNora en su libro *Music in Everyday Life* (2004): cantar la Habanera de la ópera *Carmen* de Bizet (“L’amour est un oiseau rebelle”) le hizo percibir de una forma distinta el tiempo que tardaba en funcionar su correo electrónico (2004, 8-9). La musicóloga estadounidense denominó este fenómeno “getting into the music”, lo que se traduciría como “entrar dentro de la música”. Conforme a su teoría, la música tiene el poder de componer o crear situaciones, “transporta” a los oyentes haciéndoles abandonar, aunque sea momentáneamente, la realidad espacial y temporal que corporalmente ocupan. De ahí que la percepción de los tiempos se altere.

En segunda instancia, la música articula la vida social. La práctica coral tiene implicaciones para sus familiares, amigos, e incluso compañeros de trabajo. Con respecto a los primeros, y como se ha mencionado anteriormente, los coristas ensayan en sus casas, a menudo cantando por encima de las grabaciones, y de este proceso suelen ser espectadores directos o indirectos sus parejas, padres, hijos y/o amigos. Algunos coristas afirman que practican mientras realizan tareas del hogar, tales como hacer la comida, poner o tender una lavadora, planchar o barrer, y que sus parientes cercanos terminan familiarizándose con la obra que ensayan hasta tal punto, que ellos mismos se sorprenden tarareándola y son los primeros que desean asistir al concierto para comprobar el resultado. Por supuesto, puede darse también una reacción adversa, pero no se ha manifestado así en los cuestionarios. Algo similar parece ocurrir con los compañeros de trabajo, ya que muchos coristas reconocen escuchar el repertorio en la oficina. En su tesis doctoral, José María Álvarez Muñoz (2017) defiende que el canto coral *amateur* fomenta en los individuos que lo practican la asistencia a conciertos de música clásica. Esta idea podría extrapolarse también a sus conocidos. De este modo, la práctica coral no solo incrementaría el papel de los propios coristas como consumidores de este repertorio (tanto grabado como en directo), sino que sus efectos se extenderían a su entorno cercano.

En tercer lugar, muchos coristas señalan que, como consecuencia del protagonismo que adquiere este repertorio en sus vidas, cuando escuchan alguna obra que años antes han estudiado e interpretado, les evoca recuerdos tanto de la experiencia musical original como de episodios personales vividos en aquella época. Esto es lo que se ha denominado “indexical representation in music”, que podría traducirse como la “representación indicativa” de la música, es decir, “la asociación directa de un evento musical con algún objeto extramusical o

evento, de modo que las emociones previamente asociadas con el objeto extramusical llegaran a vincularse con la música" (Pierce, Dowling y Harwood 1986, 204 citado en Baumgartner 1992).⁸ De este modo, la música que los individuos escuchan en períodos específicos de sus vidas estaría fuertemente ligada a la memoria autobiográfica.⁹

Algunas asociaciones no son específicamente individuales, sino que vienen dadas por el carácter o la temática del repertorio interpretado. Así, muchos coristas coinciden en vincular el oratorio *El Mesías* de Haendel con recuerdos personales acontecidos en Navidad, precisamente porque esta obra suele interpretarse en dicha época del año. También en varios casos se asocian las misas de *Réquiem* con la pérdida de algún familiar cercano. Se comprueba así cómo una pieza musical puede adquirir la capacidad de despertar reacciones emocionales a través de la asociación con experiencias personales significativas (Baumgartner 1992).

Además de estas vinculaciones, en parte evidentes, sus primeras experiencias corales debieron tener un fuerte impacto emocional, pues a estas obras a menudo se les reconoce un mayor poder evocativo. Por otro lado, algunos asocian los repertorios con los espacios donde los interpretaron. Sucede con mayor frecuencia cuando se trata de auditorios y teatros de renombre que se ubican fuera de la ciudad de residencia. La música coral no se asocia aquí con un episodio personal, sino con situaciones y emociones vividas durante estos viajes. Los coristas señalan que el acto de volver a escuchar esas obras les "transporta" de nuevo a aquellos lugares y les hace sentir la emoción y los nervios que experimentaron al actuar allí.

Como puede comprobarse, resulta especialmente notable en la práctica *amateur* que la música significa más allá de sus factores intrínsecos o propiedades inherentes que, por otra parte, suelen ser inteligibles para estos intérpretes. El carácter de una pieza musical se construye a menudo por asociaciones extramusicales, y en ellas reside su valor para estos coristas.

Consideraciones finales

En las páginas precedentes se ha podido comprobar que la práctica coral *amateur* posibilita que personas sin conocimientos previos de técnica vocal o solfeo, de distinto sexo, edad y ocupación, puedan interpretar el repertorio coral canónico accediendo a recursos similares a los de cantantes profesionales: artefactos (partituras), agentes (directores a menudo profesionales, pianistas acompañantes y público) y espacios (auditorios y teatros reconocidos socialmente dentro y fuera de nuestras fronteras). Así, recursos que de otro modo solo estarían disponibles a unos pocos, se ofrecen a las mayorías.

La falta de alfabetización musical de muchos de estos coristas no constituye un impedimento para que sean capaces de cantar las "grandes obras" del repertorio coral. Como se ha podido comprobar en el presente estudio, se valen de una serie de estrategias de aprendizaje basadas en la escucha y la repetición, donde la música digital ocupa un papel central y la partitura solo adquiere importancia a medida que es decodificada por el director de coro y traducida por cada

8. Traducción propia a partir del original: "direct association of a musical event with some extramusical object or event, so that emotions previously associated with the extramusical object come to be associated with the music" (Pierce, Dowling y Harwood 1986, 204).

9. Entre los estudios sobre música y memoria, cabe destacar Jäncke 2008 y Schulkind et al. 1999.

corista mediante la palabra escrita y su propio catálogo de símbolos. Dichas estrategias forman parte de lo que se puede denominar como “conocimiento tácito”, no verbalizado, formalizado o teorizado; o “conocimiento popular”, aquel que se adquiere por la cultura y la sociedad en la que se vive. En este sentido, el amateurismo ofrece una alternativa al conocimiento musical establecido. Se encuadra más en el “conocimiento procedimental” que en el “conocimiento de los hechos”, lo que explica que la mayoría de los coristas decida tomar clases de técnica vocal en lugar de teoría musical.

En segunda instancia, el fenómeno coral *amateur* cambia el modo en que sus participantes se relacionan con la música. Esta última pasa a ocupar un papel capital en sus vidas hasta el punto de que está presente no solo en los ensayos de coro, sino también en el día a día de cada corista. Los participantes en este estudio afirman que la obra a interpretar es, durante los meses de ensayo, la banda sonora de sus vidas, al escucharla tanto dentro del hogar como en el trabajo y durante sus trayectos. La música coral se convierte así en una música “popular” tanto en el sentido de que pasa a “pertenecer” a los coristas que “la hacen suya” al relacionarse continuamente con ella como oyentes e intérpretes, como desde el punto de vista de que es conocida y apreciada por un público que no tenía necesariamente una relación previa con este repertorio. De hecho, muchos de los coristas participantes en la investigación sostuvieron que la apreciación de la música coral se extiende a su entorno cercano, que conforma en buena medida el público que asiste a sus conciertos.

El presente trabajo constituye un acercamiento necesario a una de las numerosas prácticas existentes de música *amateur*. Identificar las estrategias de aprendizaje de los músicos no profesionales y su modo de relacionarse con la música, permite abandonar temporalmente los moldes del aprendizaje musical formal y comprender la música como lo que fue desde el inicio de los tiempos: una praxis inherente a la naturaleza del ser humano. Como señalara el etnomusicólogo John Blacking,

Al descubrir con precisión cómo se crea y aprecia la música en diferentes contextos sociales y culturales, y al establecer quizá que la musicalidad es una característica universal, específica de la especie, podremos mostrar que los seres humanos son más extraordinarios, incluso, de lo que actualmente creemos –y no solo unos pocos, sino todos–, y que la mayoría de nosotros vive muy por debajo de su potencial debido a la naturaleza opresiva de buena parte de las sociedades (2006, 175).

A lo largo de este artículo se ha realizado una aproximación a las estrategias de aprendizaje y al modo en que se relacionan con la música diversos coristas del territorio español, partiendo de un repertorio concreto. Con todo, debido a la amplitud del objeto de estudio, se hace necesario contrastar los resultados de este trabajo con los de otras investigaciones, más allá del citado trabajo de Fernández (2017), que consideren una muestra más amplia y/o se centren en otras tipologías de coros aficionados: de edades más tempranas, como los coros de niños o los juveniles; de voces iguales; o especializados en otros repertorios. De este modo, podrá obtenerse un panorama más amplio y riguroso de la situación actual de la práctica coral *amateur*. Asimismo, sería interesante estudiar con una mayor profundidad lo que ha supuesto la irrupción de las nuevas tecnologías para los coros de aficionados, y particularmente, con motivo de la pandemia por COVID-19, el surgimiento de coros virtuales. Por último, resultaría muy útil comparar el panorama español con el de otras latitudes, siendo en este sentido el contexto latinoamericano de notable interés.

Bibliografía

- Álvarez, José M^a. 2017. "La actividad coral 'amateur' como herramienta regeneradora de la música clásica". Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid.
- Avery, Susan. 2017. "Adult Community Choruses: A Lifespan Perspectives". En *The Oxford Handbook of Choral Pedagogy*, editado por Frank Abrahams y Paul D. Head, 345-362. Nueva York: Oxford University Press.
- Baumgartner, Hans. 1992. "Remembrance of Things Past: Music, Autobiographical Memory, and Emotion". En *NA - Advances in Consumer Research Volume 19*, editado por John F. Sherry, Jr. y Brian Sternthal, 613-620. Provo, UT: Association for Consumer Research.
- Beltramone, Camila María y María Inés Burcet. 2019. "El rol de la partitura en el coro amateur". En *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina*, editado por Nicolás Jesús Alessandrón Bentancor, Begoña Torres Gallardo y Camila María Beltramone, 419-444. Buenos Aires: Editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.
- Blacking, John. 2006. *¿Hay música en el hombre?* Traducción de Francisco Cruces. Madrid: Alianza.
- Carbonell i Guberna, Jaume. 2000. *Joseph Anselm Clavé y el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Barcelona: Editorial Galerada.
- Chong, Hyun Ju. 2010. "Do We All Enjoy Singing? A Content Analysis of Non-vocalists Attitudes Toward Singing". *The Arts in Psychotherapy* 37 (2): 120-124.
- Cohen, Sarah. 1993. "Ethnography and Popular Music Studies". *Popular Music* 12 (2): 123-138.
- Corbalán, Maravillas. 2017. "Concepciones y prácticas de los directores de coro: el ensayo coral como escenario de enseñanza–aprendizaje". Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid.
- Costa, Luis. 1998. "El Coralismo en Galicia: 1870-1930". En *Els orígens de les associacions corals a Espanya*, editado por Jaume Carbonell i Guberna, 157-178. Barcelona: Oikos-Tau.
- Court, Benjamin. 2017. "The Politics of Musical Amateurism, 1968-1981". Tesis de Doctorado, Universidad de California Los Ángeles.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dowling, W. Jay y Dane L. Harwood. 1986. *Music Cognition*. Orlando, FL: Academic Press.
- Fernández, Nuria. 2013. "Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas: percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores". Tesis de Doctorado, Universidad Carlos III de Madrid.

- Fernández, Nuria, José Antonio Corraliza y Soledad Ferreras. 2017. "Las agrupaciones corales en España: espacios para la convivencia y la educación musical". *Revista Internacional de Educación Musical* (5): 17-29.
- Fernández, Nuria. 2019. "Los orígenes del movimiento coral en España". *ArtsEduca* (23): 148-169. Acceso: 3 de octubre de 2020. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/3883>.
- Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Traducción de Colin Gordon. Nueva York: Random House.
- Jäncke, Lutz. 2008. "Music, Memory and Emotion". *Journal of Biology* 7 (21). Acceso: 3 de octubre de 2020. Doi: <https://doi.org/10.1186/jbiol82>.
- Jeffery, Peter. 1992. *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lilliestam, Lars. 1996. "On Playing by Ear". *Popular Music* 15 (2): 195-216.
- Mok, Annie O. 2020. "'I Can Follow': Self-directed Informal Learning Strategies Adopted by Choristers in an Adult Amateur Choir". *Music Education Research* 22 (4): 421-431.
- Nagore, María. 1995. "La música coral en España en el siglo XIX". En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares y Celsa Alonso, 325-462. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- _____. 2001a. *La Revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- _____. 2001b. "Aportaciones al estudio del movimiento coral en España". En *Miscelània Oriol Martorell*, editado por Xosé Aviñoa, 345-358. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Polanyi, Michael. 2009. *The Tacit Dimension*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Ryle, Gilbert. 2009. *The Concept of Mind*. Londres: Routledge.
- Schulkind, Matthew D., Laura Kate Hennis y David C. Rubin. 1999. "Music, Emotion, and Autobiographical Memory: They're playing your song". *Memory & Cognition* 27 (6): 948-955.
- Small, Christopher G. 2012. *Musicking*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Uría, Jorge, Jean-Louis Guereña y Claude Le Bigot. 2001. *Asturias. Historia y memoria coral (1840-1936)*. Oviedo: Federación Coral Asturiana.

Wis, Ramona. 2011. "Influence Changes Everything. How Conductors Can Shape Motivation, Create momentum, and Reframe the Musical Experience". *Choral Journal* 51 (8): 7-19.

Anexo. Cuestionario enviado a los coristas

1. Edad

20-30

30-40

40-50

50-60

Más de 60 años

2. Cuerda

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

3. Aproximadamente, ¿cuándo comenzaste a cantar en un coro?

4. ¿Cuál fue tu motivación para ello?

5. ¿Contabas con formación musical antes de entrar en tu primer coro? En caso afirmativo, explica brevemente en qué consistió dicha formación y si era o no reglada.

6. Resume brevemente cuál ha sido tu experiencia coral (los coros en los que has participado, duración, participación en conciertos, etc.).

7. ¿En qué coro/coros actualmente participas?

8. ¿Cuántos ensayos semanales tienes?

9. ¿Participas en otros ensayos además de los marcados por el coro? En caso de responder afirmativamente: ¿cuáles?

10. ¿Cuánto tiempo dedicas a estudiar individualmente las obras del coro?

11. Comparando con cuando empezaste a cantar en coro, ¿se ha reducido el tiempo de estudio? ¿aprendes ahora las obras más rápido?

12. ¿Eres capaz de leer una partitura a primera vista o necesitas escucharla previamente o tocarla en algún instrumento?

13. ¿Te resulta fácil seguir la partitura? En caso negativo, ¿qué dificultades encuentras?

14. ¿Qué estrategias utilizas para memorizar las obras?

15. ¿Han cambiado estas estrategias a medida que aumentaba tu experiencia cantando en coro? Explica brevemente.
16. Antes de cantarlo, ¿estabas familiarizado con el repertorio coral que has interpretado?
17. Tu participación en coro/s, ¿ha incrementado tu interés por aprender música?
Sí
No
18. Tu participación en coro/s, ¿te ha llevado a completar tu formación musical con algún curso o clases de canto o de lenguaje musical? Indica cuáles has realizado y qué te han aportado.
19. ¿Qué presencia tiene la música que interpretas en el coro en tu día a día?
20. Alguna otra cuestión que te gustaría mencionar sobre tu experiencia y formación coral.