

CONTIDOS. BLOQUE 3, PRÁCTICA DE CONXUNTO

1. A coreografía na práctica vocal de conxunto.

A relación existente entre o canto coral e o movemento corporal resulta especialmente estreita, xa que o corpo é entendido como un instrumento. O movemento permite conectar a expresión musical individual e colectiva: as coreografías potencian as habilidades de interacción social. Engadir coreografías ao canto supón acentuar a expresión persoal, e potenciar a creatividade. No ámbito da práctica vocal de conxunto, inicialmente o xesto coreográfico acompaña, subliña e favorece a execución do xiro musical ao que se adscribe.

Un tipo de deseño coreográfico específico na práctica vocal de conxunto é a percusión corporal, debido a que os sons que se poden emitir co corpo son múltiples e diversos, obténdose un gran abano de sons e timbres que resultan de utilidade: batendo cos pés no chan, petando nas coxas, golpeando no peito, dando palmas, chascando os dedos, dando golpes nas fazulas coa boca aberta, emitindo sons coa boca empregando as palmas das mans, etc. Esta variedade de sons e timbres non só enriquecen a práctica vocal de conxunto, senón que forman parte dunha mesma disciplina artística, conformada pola unidade dos distintos elementos que a forman.

As coreografías, inclúan ou non percusión corporal, son empregadas na práctica vocal de conxunto debido, entre outras cuestións, a que constitúen un potente elemento de expresión emocional. Non se trata só de realizar movementos coreográficos sobre as pezas, senón da introdución da danza, favorecendo a coordinación individual e en grupo e desenvolvendo a creatividade a través do deseño de coreografías e postas en escena. As coreografías poden considerarse tamén feitos de creatividade individual, como expresión emocional persoal íntima a través do colectivo, podendo incluírse en ocasións fragmentos de improvisación dentro dunha peza nos que cada intérprete se exprese corporalmente á súa vontade.

2. A produción artística na práctica vocal de conxunto.

A preproducción trátase da primeira fase, previa aos ensaios, na que a/o director/a ou guía do conxunto, diseña a intervención musical, definindo ideas e obxectivos cun prisma creativo (por exemplo seleccionando o repertorio de acordo cos integrantes do conxunto).

O ensaio constitúe unha fase principal na produción artística, tendo como finalidade aprender e perfeccionar as cancións e as súas coreografías e facer música en conxunto, para culminar na actuación. Para organizar os ensaios na práctica de conxunto cómpre ter en conta os seguintes aspectos:

- Realizar un bo uso do espazo, tanto persoal como xeral.
- Levar a cabo un ensaio coherente, onde as vocalizacións estean extraídas do repertorio para resolver problemas do mesmo, ofrecendo abundantes explicacións da razón de ser e do obxectivo de cada exercicio, evitando realizalas de modo mecánico e buscando diferentes momentos ao longo do ensaio.
- Posibilitar que os integrantes do conxunto participen no deseño dos exercicios que realizan.

- Incluir rodas de improvisación vocal en distintos estilos.
- Incluir xogos vocais con movemento.
- Realizar actividades de dramatización con obxectos.
- Realizar actividades con fonemas de todo tipo.
- Levar a cabo actividades de exploración sonora coa voz.
- Acometer exercicios de composición colectiva, de lectura vocal con silabizacións rítmicas, solfexo relativo, notas do acorde, etc.
- De ser o caso, estruturar o ensaio de acordo ás necesidades dos mozos que están cambiando a voz.
- Posibilitar que os cantantes do conxunto sexan conscientes do seu avance vocal.

En canto ao apoio técnico e difusión, debe atenderse ao mesmos mecanismos que noutras disciplinas escénicas, realizando énfase nos medios audiovisuais e nas redes sociais.

A interpretación vocal ten unha íntima relación co resto de manifestacións musicais, pero tamén a ten con outras artes e disciplinas, esencialmente coas escénicas: en especial coa danza, co teatro, e con actividades artísticas que teñan como principio básico a improvisación e o contacto directo co espectador (*performance*).

3. O proxecto escénico, produción, e desenvolvemento musical.

Defínese o “Proxecto escénico” como o conxunto de actividades a realizar para acadar os obxectivos dunha organización escénica. O proxecto debe partir da razón propiamente dita da organización do espectáculo e debe atender ao interese, tanto do público, como dos participantes en dito proxecto: artistas, creadores, patrocinadores, etc. A finalidade debe ser a realización dun espectáculo de calidade e atractivo: pola temática, o repertorio utilizado, o espazo de representación, a estética empregada e as técnicas desenvolvidas. Algúns aspectos a ter en conta na súa elaboración son:

- a) Presenza/inmediatez. Excepto gravación previa, o espectáculo realízase en directo.
- b) Contexto temporal e xeográfico, que determinará o tipo de público e o seu interese.
- c) Recursos materiais e humanos para a posta en escena, mediante a planificación e produción de aspectos como a escenografía, os recursos técnicos, e o talento humano.
- d) Expresión estética cos medios precisos, para cada proxecto. Basicamente, neste caso principalmente o coro, pero sen excluír o acompañamento instrumental, a danza, o texto, elementos arquitectónicos, pintura (decorados), etc.
- e) Orixinalidade do proxecto, dentro da propia proposta e atendendo á estética e ás innovacións do mesmo: materiais, equipos artísticos, equipos e recursos interpretativos, etc.
- f) O impacto do propio proxecto escénico, valorado desde a organización técnica: temática (estética), tempos, espazos, recursos (materiais e humanos), etc.

Calquera proxecto escénico precisa de:

- Un traballo previo: selección de obras, encadre temporal e xeográfico, información documental, análise de partituras, textos, preparación vocal, coreografías e ensaios.
- A representación propiamente dita.
- Un traballo posterior de análise e autocrítica do traballo realizado, con propostas de mellora.

Resulta imprescindible atender ao contexto legal do repertorio interpretado (dereitos de autor) e coidar a posibilidade da existencia, durante o seu desenvolvemento, de conflitos de intereses ou imprevistos.

4. Relación entre textura musical e planos sonoros na interpretación.

A textura fai referencia a interrelación musical entre as diversas partes/voces dunha obra. Os planos sonoros aluden ás intensidades relativas de elementos que soan simultaneamente. Para acadar unha interpretación coral correcta e expresiva é fundamental comprender a textura co propósito de colocar as voces no plano sonoro axeitado, tendo en conta que unha mesma parte vocal pode adoptar roles diferentes na textura en diversos momentos da composición.

Podemos distinguir diferentes tipos de texturas, entre as que describimos as máis frecuentes e sinxelas:

- a) **Monodia:** unha única liña melódica. Soamente existe un plano sonoro. Nas texturas monódicas trátase de conseguir un bo empaste das voces, integrándoas nunha unidade sonora na que non sobresaia ningunha individualidade.
- b) **Heterofonía:** interpretación simultánea de variantes dunha mesma melodía. Nas texturas heterofónicas cada voz debe preservar a súa individualidade, sen que se estableza xerarquía entre elas. As voces mantéñense no mesmo plano sonoro.
- c) **Bordón:** consiste nunha liña melódica que se desenvolve sobre unha ou varias voces que permanecen estáticas, con valores longos. A melodía sitúase no primeiro plano e o bordón no segundo plano.
- d) **Melodía acompañada:** unha liña melódica principal e partes vocais de acompañamento formado por acordes. A melodía debe estar en primeiro plano e o acompañamento en segundo plano, extremando as precaucións interpretativas cando a melodía principal se atopa nas voces intermedias, pola tendencia do oído a fixarse nas voces extremas. En caso de que exista na textura unha liña de baixo sustentador cun perfil melódico claro, quedaría en segundo plano, pasando as voces de acompañamento harmónico a un terceiro plano.
- e) **Homofonía:** superposición de varias melodías cun ritmo similar na que prevalece a sonoridade global vertical sobre a individualidade melódica das partes. Todas as voces deben situarse no mesmo plano para conseguir unha sonoridade plena. O oído tenderá a fixar a atención de xeito natural nas partes extremas, fundamentalmente na voz máis aguda da textura, que será percibida melodicamente.
- f) **Contrapunto:** superposición de melodías con ritmos distintos. A textura contrapuntística entraña especial dificultade, xa que situar tódalas voces no mesmo plano pode dar lugar a interpretacións confusas e/ou inexpressivas. Si non existe un equilibrio de voces, as partes vocais con maior interese melódico-rítmico tenderán a situarse nun primeiro plano, mentres que as

voces construídas con valores iguais ou cun perfil melódico máis difuso pasarán a segundo plano. Cando existe equilibrio de voces, normalmente sitúanse en primeiro plano as entradas e re-entradas de cada parte vocal e os elementos relevantes dende o punto de vista temático musical (como por exemplo nunha fuga, o *suxeito* e a súa *resposta*).

5. Dinámica e agóxica na interpretación coral.

A dinámica fai referencia aos cambios de intensidade que se producen na interpretación musical cun propósito expresivo. É un dos recursos máis importantes para conseguir unha interpretación coral viva e elocuente. Os matices dinámicos non sempre están indicados na partitura, quedando a criterio do director/a a súa interpretación.

Normalmente, a curvatura das frases melódicas debe ir acompañada de pequenos reguladores de intensidade que acentúen o fluxo melódico en función das liñas de tensión-repouso da propia melodía.

Ademais, a dinámica emprégase tamén a nivel estrutural para establecer contrastes entre seccións e para imprimir dirección e movemento. O clímax musical habitualmente coincide co pico máximo de intensidade e vai precedido dun *crescendo* sostido, mentres que a liberación da tensión frecuentemente vai acompañada dun *decrescendo*.

Para lograr un bo manexo vocal da dinámica é moi bo exercicio realizar vocalizacións e/ou improvisacións empregando diversos matices e reguladores, dende *pianissimo* ata *forte* ou *fortissimo*, experimentando coas técnicas axeitadas a cada matiz.

A interpretación dos matices dinámicos na música coral esixe non só a adecuación das técnicas vocais ó rexistro e á intensidade, senón o desenvolvemento dunha escoita activa, xa que os planos sonoros da textura deben manter o seu equilibrio a través dos cambios na dinámica. A atención ás indicacións do director/a tamén é fundamental para que o coro realice os cambios de intensidade como unha unidade, sen perder o empaste das voces e o equilibrio na sonoridade global.

A agóxica fai referencia ós cambios de velocidade dentro dunha peza musical. Igual que na dinámica, normalmente teñen unha función estrutural e expresiva e non sempre están indicados na partitura. Os *ritardandi* e caldeiróns marcan finais de sección ou obra; os *accelerandi* empreganse para incrementar a tensión cara ó clímax; os cambios súbitos de velocidade (*tempo*) establecen contrastes entre seccións... A sincronización rítmica de tódolos membros do coro é fundamental na interpretación dos cambios de *tempo* e conseguir esta sincronía esixe ensaio e concentración nas indicacións do director/a e escoita atenta e activa dos compañeiros, pola dificultade que entraña. Como no caso da dinámica, é moi bo exercicio realizar vocalizacións e/ou improvisacións experimentando con diferentes *tempi* e cos seus cambios.