



Pontificia Universidad Católica Del Ecuador
Facultad de Ciencias de la Educación

**FORMACIÓN MUSICAL INFANTOJUVENIL: UNA PROPUESTA
PEDAGÓGICA PARA EL DESARROLLO DEL TRABAJO COOPERATIVO Y
DESTREZAS CORALES DE GRUPO RELIGIOSO.**

Trabajo de Titulación previo a la obtención del título de
Licenciada en Ciencias de la Educación Mención Educación Musical

Línea de Investigación: PROYECTIVA

Autor: Andrea Gissela Tamayo Jácome

Tutor: Mgtr. Sandra Marín

Quito-Ecuador
30 de mayo del 2022

DEDICATORIA

Un día, hice un pacto muy especial con un Ser inigualable y ahora que lo estoy cumpliendo, pese a todo lo que pudo haber detenido este camino, dificultades, enfermedades o problemas, me es motivo de gran gozo y satisfacción dedicar este trabajo al Autor de mi vida, a mi Señor Jesucristo, quien se merece toda la gloria y la ovación por este y todos mis logros cumplidos.

AGRADECIMIENTO

Agradezco infinitamente a Dios, porque bondadosamente me ha brindado salud, sabiduría, talento, fortaleza, paciencia, sustento en las adversidades, pasión por la música y me ha hecho mejor persona a través de su Palabra y su inmensurable gracia.

A mis padres, quienes me han apoyado e instruido por el camino del bien siempre.

A todos mis maestros de la carrera de Educación Musical de la PUCE y en especial a mi tutora, la Mgtr. Sandra Marín, por su tiempo, paciencia y conocimientos que han sido sumamente importantes en este proceso.

A mis pastores y líderes musicales de la IEANJESUS Ecuador, quienes han sido parte de mi instrucción espiritual y musical desde muy temprana edad.

A mis amigos y colegas musicales, quienes me han brindado su apoyo fraternal e incondicional durante mi carrera académica.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Andrea Gissela Tamayo Jácome, con Cédula de Identidad N° 100329091-1 autor del trabajo de graduación titulado **“Formación Musical Infantojuvenil: Una propuesta pedagógica para el desarrollo del trabajo cooperativo y destrezas corales de grupo religioso”**, previa a la obtención del grado académico de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical en la Facultad de Ciencias de la Educación.

Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través del sitio web de la biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 30 de Mayo de 2022

Firma:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Andrea Gissela Tamayo Jácome', with a date '2022' written below it.

Andrea Gissela Tamayo Jácome

C.I. 100329091-1

APROBACIÓN DEL TUTOR

Como Directora- Tutora del Trabajo de Pregrado Titulado: “**Formación Musical Infantojuvenil: Una propuesta pedagógica para el desarrollo del trabajo cooperativo y destrezas corales de grupo religioso**”, presentado por la estudiante Andrea Gissela Tamayo Jácome, titular de la Cédula de Identidad N° 100329091-1, para optar al Grado de Licenciado en Pedagogía musical, pienso que el Trabajo de Investigación reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la evaluación por parte de los Lectores que hubieren sido designados por parte de las autoridades de la Facultad de Ciencias de la Educación.

Quito, 30 de Mayo de 2022

Firma:



MSc. Sandra Marín

Mgtr. Sandra Marín

C.I.: 170729632-1

INFORME TURNITIN

30/5/22, 23:12

Turnitin

Visualizador de documentos

Turnitin Informe de Originalidad

Procesado el: 30-may.-2022 20:58 -05
Identificador: 1847509912
Número de palabras: 18034
Entregado: 1

DISERTACIÓN DE GRADO FINAL Por
Andrea Tamayo

Índice de similitud 6%	Similitud según fuente Internet Sources: 6% Publicaciones: 0% Trabajos del estudiante: 1%
----------------------------------	---

[Incluir citas](#) [Incluir bibliografía](#) [excluyendo las coincidencias < 10 de las palabras](#) modo:
ver informe en vista quickview (vista clásica) [imprimir](#) [actualizar](#) [descargar](#)

<1% match (trabajos de los estudiantes desde 31-ago.-2019) Submitted to Universidad Tecnológica Israel on 2019-08-31	✕
<1% match (Internet desde 28-dic.-2021) https://routingmexico.blogspot.com/2021/10/imaging-procedure-crossword-vinyl.html	✕
<1% match (Internet desde 30-may.-2008) http://www.proyectotimoteo.org	✕
<1% match () Alessandroni Betancor, Nicolás Jesús, Etcheverry, Esteban. "Dirección coral-técnica vocal : Un modelo integrado de trabajo", 2015	✕
<1% match () Pontoriero, Ana Cristina. "Aproximación a la dimensión pedagógica de la práctica coral", 2019	✕
<1% match (Internet desde 19-dic.-2003) http://www.biblecourses.com	✕
<1% match (Internet desde 26-feb.-2008) http://raulchapa.galeon.com	✕
<1% match (Internet desde 25-dic.-2021) https://Roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/70579/Tesis%20doctoral%20M.%20Elena%20Selfa%20isAllowed=y&sequence=1	✕
<1% match (Internet desde 28-oct.-2020) http://izi.antonioecessari.it	✕
<1% match (Internet desde 12-nov.-2020) https://discipulos.mforos.com/94580/6610968-nuestro-pan-diario-r-b-c-ministries/?pag=3	✕
<1% match (Internet desde 17-jul.-2020) https://repositorio.pucesa.edu.ec/bitstream/123456789/847/1/80179.pdf	✕

DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD

Yo, Andrea Gissela Tamayo Jácome, titular de la Cédula de Identidad 100329091-1 declaro que los resultados obtenidos en la investigación, como requisito previo para lo obtención del Grado Académico de Licenciado en Ciencias de la Educación con mención en Educación Musical son absolutamente originales, auténticos y personales.

En tal virtud, declaro que el contenido, las conclusiones y los efectos legales y académicos, que se desprenden del trabajo de investigación, y luego de la redacción de este documento, son y serán de mi sola y exclusiva responsabilidad legal y académica.

En la ciudad de Quito, a los veintisiete días del mes de junio 2022.

Firma:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Andrea Gissela Tamayo Jácome', with a large, stylized initial 'A' and 'G'.

Andrea Gissela Tamayo Jácome

C.I.: 100329091-1

RESUMEN

Dada la necesidad que tiene la iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús en el área de música, se desea implementar una guía pedagógica musical para líderes de alabanza o directores de coros sobre el manejo de grupos de coro con jóvenes y adolescentes que desean servirle a Dios en los cultos y eventos locales, distritales o nacionales, con el fin de presentar un servicio de excelencia y liderazgo. Este trabajo desarrolla una investigación descriptiva sobre introducción a la Dirección Coral, Lenguaje Musical, Repertorio y Técnica Vocal para ayudar al director a llevar a cabo sus ensayos y presentaciones de manera adecuada con herramientas útiles y eficientes. Además, esta investigación de tipo proyectiva corresponde a un enfoque cualitativo y cuantitativo ya que presenta datos estadísticos sobre la manera en que se ha llevado a cabo la organización de los grupos corales y la preparación profesional que han tenido hasta la actualidad. Para el análisis cualitativo se desarrollan entrevistas a líderes de música de varias congregaciones de la IEANJESUS del Ecuador y determinar los factores que pueden estar afectando el avance del campo técnico – musical a nivel de organización, la falta de herramientas didácticas en las clases y ensayos de música, así como también, la poca motivación que existe en el grupo de alabanza por aprender lenguaje musical.

**Formación musical – destrezas corales – trabajo cooperativo – coro cristiano-
guía pedagógica musical.**

ABSTRACT

Given the need that the Evangelical Apostolic Church of the Name of Jesus has in the musical area, it is desired to implement a musical pedagogical guide for worship leaders or choir directors on the management of choir groups with young people and adolescents who wish to serve God at local, district or national services and events, in order to present excellent service and leadership. This work develops a descriptive investigation on the introduction to Choral Direction, Musical Language, Repertoire and Vocal Technique to help the director to carry out his rehearsals and presentations in an adequate way with useful and efficient tools. In addition, this projective type research corresponds to a qualitative and quantitative approach since it presents statistical data on the way in which the organizations of the choral groups have been carried out and the professional preparation they have had to date. For the qualitative analysis, interviews are carried out with music leaders from various congregations of the IEANJESUS of Ecuador and to determine the factors that may be reaching the advancement of the technical field - musical at the organizational level, the lack of didactic tools in the classes and music rehearsals, as well as the little motivation that exists in the praise group to learn musical language.

Musical training- choral skills - cooperative work – Christian choir – musical pedagogical guide.

ÍNDICE DE CONTENIDO

CARÁTULA.....	I
DEDICATORIA.....	II
AGRADECIMIENTO.....	III
DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN.....	IV
APROBACIÓN DEL TUTOR-A.....	V
INFORME TURNITIN.....	VI
DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y RESPONSABILIDAD.....	VII
RESUMEN-PALABRAS CLAVE.....	VIII
ABSTRACT.....	IX
ÍNDICE DE CONTENIDO.....	X
ÍNDICE DE FIGURAS	XIII
ÍNDICE DE TABLAS	XIX
INTRODUCCIÓN.....	15
CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	16
1.1. Problema de Investigación.....	16
1.1.1. Preguntas de Investigación.....	18
1.2. Objetivos de investigación.	18
1.2.1 Objetivo General.....	18
1.2.2. Objetivos Específicos.....	18
1.3. Justificación.....	19
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO.....	23
2.1. Antecedentes de la Investigación.....	23
2.2. Aspectos básicos para realizar una formación coral adecuada.....	26
2.2.1. Conocimiento del Aparato Fonador.....	26
2.2.2. Desarrollo de la Lectura Musical.....	29
2.2.3. Entrenamiento auditivo.....	29
2.2.4. Aproximación a la Técnica Vocal.....	31
2.2.4.1. Relajación.....	31
2.2.4.2. Postura.....	32
2.2.4.3. Respiración.....	34
2.2.4.3.1. Proceso de la respiración.....	35

2.2.4.3.2. Tipos de Respiración.....	36
2.2.4.4. Calentamiento Vocal.....	37
2.2.4.5. Articulación.....	38
2.2.4.6. Dicción.....	38
2.2.5. Aspectos básicos de Dirección Coral.....	39
2.2.6. Kodaly y Dalcroze.....	40
2.2.7. Ministerio musical y Repertorio Coral Cristiano.....	43
2.3. Metodología.....	45
2.3.1. Técnicas e instrumentos para la recolección de datos.....	46
2.3.2. Análisis de datos.....	46
CONCLUSIONES.....	51
RECOMENDACIONES.....	52
CAPÍTULO III. PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA.....	53
3.1. Guía Pedagógica para el desarrollo del Trabajo Cooperativo y Destrezas Corales de grupo religioso.....	53
3.2. Definición de la propuesta.....	53
3.3. Justificación de la propuesta.....	53
3.4. Descripción de los destinatarios y responsables.....	54
3.5. Objetivos.....	54
3.6. Metodología: Explicar cómo va a funcionar o utilizar la guía.....	54
3.7. Introducción a la lectura Musical.....	55
3.7.1. Notas Musicales.....	56
3.7.2. Pentagrama.....	56
3.7.3. Claves Musicales.....	57
3.7.3.1. Clave de Sol.....	57
3.7.3.2. Clave de Fa.....	58
3.7.4. El Compás.....	58
3.7.4.1. Formula del Compás.....	59
3.7.4.2. Tipos de compases.....	59
3.7.5. Puntillo.....	60
3.7.6. Ligadura.....	60
3.7.7. Tresillo.....	60

3.7.8. Alteraciones.....	61
3.7.8.1. Alteraciones Propias.....	61
3.7.8.2. Alteraciones Accidentales.....	62
3.7.9. Matices.....	62
3.8. Bases de Dirección coral.....	63
3.8.1. Relajación	64
3.8.2. Ataque	64
3.8.2.1. Ataque Tético.....	65
3.8.2.2. Ataque Anacrúsico.	65
3.8.3. Marcación en Mano Derecha.....	65
3.8.3.1. Conformación.....	65
3.8.3.2. Características.....	66
3.8.3.4. Patrones Métricos.	67
3.9. Bases de Técnica Vocal.....	67
3.9.1. Relajación.....	67
3.9.2. Respiración	68
3.9.3. Calentamiento Vocal.....	70
3.9.4. Vocalizaciones para coro.....	71
3.9.4.1. Vocalizaciones Lentas para Mejorar la Impostación.....	71
3.9.4.2. Sílabas modelo.....	72
3.9.4.3. Vocalizaciones Para Desarrollar Agilidad.....	75
3.10. Repertorio Musical.....	78
COROS.....	80
Solamente en Cristo.....	81
Amarte sólo a ti, Señor.....	84
Vine a alabar a Dios.....	87
Hay momentos.....	90
HIMNOS ESPECIALES.....	94
Cristo es la Peña de Horeb.....	95
A Dios sea la gloria.....	98
Grande es tu Fidelidad.....	101
Cuan grande es El.....	105

HIMNOS CONGREGACIONALES.....	111
En la cruz.....	112
He dedicado.....	115
Hay poder, sin igual poder.....	118
Entera Consagración.....	122
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	126
ANEXOS.....	131
INDICE DE FIGURAS	
Figura 1. Componentes del aparato Fonador.....	27
Figura 2. Aspectos de las estructuras corporales.....	34
Figura 3. Proceso de la Respiración.	36
Figura 4. Notas Musicales en el Pentagrama.....	56
Figura 5. Líneas adicionales superiores e inferiores del Pentagrama.....	57
Figura 6. Clave de Sol.....	57
Figura 7. Clave de Fa.....	58
Figura 8. El compás.....	58
Figura 9. Ligadura.....	60
Figura 10. Tresillo.....	61
Figura 11. Alteraciones Propias.....	61
Figura 12. Alteraciones Accidentales.....	62
Figura 13. Matices.....	62
Figura 14. Tactus o Golpe.....	65
Figura 15. Conformación. Marcación mano derecha.	65
Figura 16. Patrones métricos. Marcación.	67
Figura 17. ¿Ha recibido formación musical en alguna institución?.....	46
Figura 18. ¿Hace cuánto tiempo pertenece a la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús?.....	47
Figura 19. ¿Durante este tiempo ha intervenido en algún grupo coral de la iglesia?	47
Figura 20. ¿Si lo ha hecho, que tipo de repertorio han preparado?	48

Figura 21. ¿En los ensayos de su grupo coral ha recibido nociones de lectura musical?	49
Figura 22. ¿De la misma forma, ha recibido nociones de técnica vocal?.....	49
Figura 23. ¿Según su criterio se han manejado los ensayos de manera organizada?	50
Figura 24. ¿Piensa que el líder de su agrupación coral tiene una sólida formación musical o cree que realiza los ensayos empíricamente?...	50
Figura 25. ¿Cree que los líderes musicales deberían ser formados en aspectos de la Dirección Coral y de la técnica vocal?	51
Figura 26. ¿Estaría de acuerdo en que se elabore una guía que ayude a los líderes para que realicen su trabajo de mejor forma?	51
Figura 27. Vocalización. Ejercicio 1.....	71
Figura 28. Vocalización. Ejercicio 2.....	72
Figura 29. Vocalización. Ejercicio 3.....	72
Figura 30. Vocalización Ejercicio 4.....	73
Figura 31. Vocalización. Ejercicio 5.....	73
Figura 32. Vocalización. Ejercicio 6.....	74
Figura 33. Vocalización. Ejercicio 7.....	74
Figura 34. Vocalización. Ejercicio 8.....	75
Figura 35. Vocalización. Ejercicio 9.....	75
Figura 36. Vocalización. Ejercicio 10.....	76
Figura 37. Vocalización. Ejercicio 11.....	77
Figura 38. Vocalización. Ejercicio 12.....	77
Figura 39. Vocalización. Ejercicio 13.....	78
Figura 40. Vocalización. Ejercicio 14.....	78

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Figuras Musicales.....	55
Tabla 2. Cuadro comparativo. Tipo de compases.	60
Tabla 3. Alteraciones Musicales.....	61

INTRODUCCIÓN

Se trata de diseñar una propuesta pedagógica musical para los líderes de alabanza y música de la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús, ya que no cuenta aún con una guía de carácter formativo musical para los líderes de las congregaciones con coros infantiles o juveniles.

En el primer capítulo, se aborda el planteamiento del problema, relacionados a la falta de destrezas corales y trabajo cooperativo en los niños y jóvenes que sirven en el ministerio musical regularmente en eventos organizados por la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús en la actualidad, siendo estos eventos de suma importancia para la iglesia local, distrital y nacional, porque siendo este punto, un eje importante para la alabanza y adoración diaria, se requiere de un personal capacitado para llevar a cabo un culto satisfactorio para toda la sociedad comprometida y expectante.

En el capítulo dos se aborda el Marco Teórico donde se describe los aspectos básicos para la Formación Coral para el director de alabanza y sus conocimientos relacionados a la Técnica Vocal, Lenguaje Musical, Ministerio musical y el Repertorio Coral Cristiano de manera general.

Posteriormente, en el capítulo tres, se presenta la Metodología, la cual recoge datos cualitativos y cuantitativos sobre la falta de preparación técnico – musical de los líderes de alabanza. Los datos nos dan la pauta para preparar una guía pedagógica musical y resolver esta gran necesidad, determinando así las conclusiones, recomendaciones sobre esta investigación en los capítulos 4 y 5 respectivamente.

Finalmente, se podrá apreciar en el sexto y último capítulo, la guía pedagógica musical con conceptos importantes sobre lenguaje musical y ejercicios prácticos de técnica vocal que ayudarán al director de coro a desarrollar un aprendizaje integral en el coreuta, tanto en el ensayo como para la presentación de la obra. Asimismo, se propone un repertorio de canto cristiano como: Coros, himnos especiales, himnos congregacionales al unísono, dos, tres y cuatro voces que son utilizados frecuentemente en los servicios de alabanza, donde se darán pautas sobre su acompañamiento, calentamiento vocal, registros, complejidad rítmica y una base para su interpretación.

CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el ámbito musical cristiano de la Iglesia Evangélica Apostólica del nombre de Jesús se identifican varias necesidades pedagógicas al momento de desarrollar el trabajo cooperativo y destrezas corales de los niños y adolescentes, para lo cual se espera con esta guía pedagógica musical suplir la necesidad de herramientas didácticas de los líderes de música de las congregaciones a nivel local, distrital y/o nacional.

1.1.- Formulación del problema

Esta propuesta metodológica pretende desarrollar el trabajo cooperativo dentro del grupo de alabanza local de la Iglesia Evangélica Apostólica del nombre de Jesús, conformada en gran mayoría por niños y adolescentes. El trabajo se enfoca en brindar herramientas musicales y pedagógicas para los líderes locales basándose en los métodos Dalcroze y Kodály. En el caso del método Dalcroze se tomará en cuenta la altura de los sonidos y el movimiento: “El movimiento del cuerpo como un intermediario entre los sonidos y el pensamiento” (Mejía, 2002, p. 57) Por ejemplo, a la hora del calentamiento vocal los niños podrán relacionar el movimiento del cuerpo con los sonidos agudos y graves. Por otro lado, el método Kodály se utilizará para combinar el reconocimiento de la voz con la figura musical de la siguiente manera: “Lo prioritario no es aprender canciones sino aprender a cantar” (Mejía, 2002, p. 58).

La Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús es una institución religiosa que ha venido consolidando su obra y misión cristiana a través de los 62 años de permanencia en el Ecuador, como parte de una solución a la problemática social, especialmente en el ámbito espiritual y moral de las personas. Esta organización no tiene fines de lucro por lo cual es difícil que pueda subsidiar económicamente las tutorías musicales dirigidas a los creyentes que deseen introducirse en este campo y participar activamente en el servicio eclesiástico.

Se ha evidenciado cierta falta de apoyo organizacional en el ámbito musical por parte de las autoridades y juntas nacionales para potencializar y proyectar líderes musicales capacitados, totalmente competitivos y con una visión de total excelencia a nivel local, distrital y nacional.

Por ejemplo, la existencia de 32 congregaciones emblemáticas de la IEANJESUS justifica el liderazgo que ha logrado tener la organización a lo largo de 62 años de permanencia en el país, tanto en número como en resultados sociales y espirituales de los creyentes, por lo cual se esperaría tener por lo menos 32 líderes musicales (no pastores) totalmente capacitados en el área técnica y práctica, aptos para formar coros con excelencia musical dentro del ministerio de alabanza local en primera instancia.

Normalmente, los niños y adolescentes que han conformado el coro de la iglesia local realizan la actividad de manera empírica. Se ha tomado livianamente el estudio técnico y práctico de la técnica vocal en los ensayos rutinarios. No existen suficientes líderes formados que puedan guiar a los coreutas en aspectos importantes como: relajación introductoria, sistema postural, el calentamiento vocal como las problemáticas asociadas a la respiración, cuestiones de registro y tesitura, ritmo y textura, dicción y articulación, dinámica y resonancia, afinación, diferencias entre interpretación individual y colectiva o aspectos teóricos del arte musical como conceptos básicos del aparato fonador, lenguaje musical y desarrollo auditivo.

Los ensayos son la antesala para llevar a cabo el servicio de culto que se realiza frecuentemente en las iglesias locales, sean de grupos corales pequeños o medianos. Por ello, es necesario que el líder musical tenga un plan de trabajo corporal-vocal que le permita corregir las deficiencias existentes en el coro y elegir un repertorio musical adecuado para el mismo (en donde el nivel de dificultad del mismo corresponda al nivel vocal que tienen los coreutas). Y así crear rutinas de entrenamiento vocal adecuadas que le permitan trabajar a futuro con más facilidad con previo conocimiento de las voces de su grupo.

Por otro lado, dentro del estudio musical y técnica vocal que necesita desarrollar el docente musical en un coro infantojuvenil existe una característica que generalmente es ineludible y debe tenerse presente al momento de ensayar el coro: “el trabajo cooperativo y coordinado entre todos los integrantes que participan” (estudiantes y docentes). Desarrollar este aspecto de corresponsabilidad viene siendo un reto en el convivir diario con las demás personas, ya que todos los participantes deben poner su parte de valores, integración, colaboración y permanencia por un objetivo común.

1.1.1. Preguntas de investigación

1. ¿Cuáles son los aspectos básicos y necesarios para realizar una formación coral adecuada?
2. ¿Qué enfoques pedagógicos se podrían tomar en cuenta para elaborar una propuesta que ayude a desarrollar en los participantes las destrezas y conocimientos necesarios para formar una agrupación coral para las iglesias?
3. ¿Cómo se pueden aplicar los conocimientos musicales en relación con la organización del culto en las Iglesias Cristianas?
4. ¿Qué estructura tendría la propuesta de formación musical para promover el desarrollo de trabajo cooperativo y destrezas corales en niños y adolescentes que asisten a la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús?

1.2. Objetivos de investigación

1.2.1. Objetivo General

Diseñar una propuesta de formación musical para promover el desarrollo de trabajo cooperativo y destrezas corales en niños y adolescentes que asisten a la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús.

1.2.2. Objetivos específicos

1. Describir los aspectos básicos y necesarios para realizar una formación coral adecuada.

2. Determinar en qué consiste la formación musical tomando en cuenta el Método Dalcroze y el Método Kodály para desarrollar las destrezas y conocimientos necesarios en la formación de una agrupación coral para las iglesias.
3. Explicar la útil aplicación del aprendizaje musical en el ministerio de alabanza dentro de la organización de culto en las iglesias cristianas.
4. Proponer una guía de formación de líderes de alabanza para el desarrollo de trabajo cooperativo y destrezas corales en niños y adolescentes que asisten a la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús.

1.3 Justificación

Este trabajo se justifica porque hasta el momento no se ha realizado una investigación de carácter musical a nivel de la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús, con aspectos puntuales y necesarios que pueden retroalimentar sobremanera la forma en que se está llevando la información sobre el ministerio musical a las iglesias, de tal forma que los beneficiados no solo serán los líderes de alabanza, sino también los pastores, los músicos y creyentes de las congregaciones a nivel nacional.

Este trabajo tiene mucha importancia en el ámbito cristiano evangélico porque se va a proporcionar una guía pedagógica musical para que los líderes de alabanza tomen la batuta de enseñar de forma integral, con principios cristianos y principios musicales que contengan diversas formas de abordar el canto individual y grupal en el servicio.

Como ya se ha manifestado antes, existe una falta de líderes musicales en las iglesias locales de la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús por lo que, la formación de los mismos se presenta como una necesidad prioritaria puesto que esto impide el desarrollo de grupos musicales y/o coros con un buen nivel de conocimientos técnico-práctico. Según Alessandrini, N. y Etcheverry, E. (2011):

Para lograr un sonido coral compacto, técnicamente bueno y estéticamente bello, es necesario que los directores corales posean la capacitación suficiente en el campo de la Técnica Vocal, y con ello no

nos referimos al hecho de cantar bien, ni tampoco a la posibilidad de asistir a unos pocos cursos sobre la temática, o leer ciertos libros que hacen al uso de vocabulario específico (p.8)

Esto quiere decir que el líder musical debe tener una formación sólida en lo que se refiere al oído musical, lenguaje musical, armonización de voces, afinación, técnica vocal, respiración y trabajo en equipo; ya que estas destrezas básicas influyen en gran manera en el proceso enseñanza – aprendizaje y contribuyen a un liderazgo trascendente.

Además de estar preparado musicalmente, el líder debe estar formado pedagógicamente, esto quiere decir que debe saber utilizar estrategias didácticas con el fin de preparar a los participantes del coro de una manera motivadora para alcanzar las metas deseadas.

Según Ávila, J., (2016): “La pedagogía es una disciplina esencial en el trabajo del director de coros, casi tan necesaria como saber mover las manos. La clase o ensayo coral debe ser muy dinámica que despierte el interés por la música y el canto” (p.29).

El hecho de tener un espacio espiritual para poder comunicarnos con nuestro Creador y rendirle culto mediante nuestros votos de alabanza, no sólo implica un acto devocional, sino que como menciona Osbeck, K., (1961): “Ministrar musicalmente en el Antiguo Testamento era un gran privilegio y un servicio de gran responsabilidad” (p. 21). Ya que al dirigir la alabanza se está llevando al pueblo a conectarse con Dios de forma eficaz.

Existen varios canales para expresar nuestra devoción, por ejemplo, la oración, la lectura bíblica, la predicación y el canto de alabanzas y salmos.

Este trabajo está basado en la importancia que tiene la alabanza musical en el servicio de culto o ceremonia eclesiástica dentro de las iglesias cristianas. Por ello, se requiere de músicos que dirijan al pueblo de Dios en hermosa alabanza y expongan su talento con prontitud, devoción y excelencia. Se debe establecer la diferencia entre un liderazgo secular y un liderazgo cristiano como lo estableció Jesús en su ministerio y consta en Reina Valera, 1960, Mateo 20:20-28, donde ser servidor es más importante que cualquier posición y tener

un carácter de humildad le da grandeza para quien desea trascender o ser reconocido.

Campbell (2003) define el liderazgo de servicio de esta manera:

...el liderazgo servidor es aquel liderazgo que se somete a la autoridad de Jesucristo, sigue su ejemplo, y con integridad y humildad, influye en otros ayudándolos a alcanzar los propósitos de Dios en sus vidas.

Poniéndolo de otra manera, el liderazgo servidor es CARÁCTER y CAPACIDAD bajo la autoridad de Jesucristo. Un líder cristiano, si va a servir en el campo bíblico, debe establecer su estilo de liderazgo siguiendo el ejemplo de Jesucristo. Él es el máximo modelo que un líder siervo pudiera seguir jamás. (p.6)

Este trabajo investigativo también hará énfasis a la importancia del trabajo cooperativo dentro del grupo de alabanza debido a la falta de conocimiento que existe sobre ello. Por ejemplo, cuando se ensaya muchas veces se nota que, dentro del grupo de alabanza, especialmente en los vocalistas designados para cada servicio, puede resaltar un cantante más que otro (y está bien en términos de una interpretación solista), sin embargo, si un cantante forma parte de un grupo debe aprender a no sobresalir sino cantar en conjunto como parte de un grupo. El coro es un espacio en el que se comparte, no solamente la música sino también, espiritualidad, sociedad, valores, una gran variedad de vivencias conjuntas para lograr las metas propuestas como grupo.

Es preciso citar algo crucial como lo que Llorenç Gelabert Gual menciona en su escrito de Música Viva: Un Proyecto integral a partir del canto colectivo, lo siguiente:

Profundizar en aspectos de la educación musical a través del cuerpo (trabajo de la percusión corporal), ritmo y movimiento, y la voz como

elemento principal; fomentar la experiencia del arte sonoro como una oportunidad práctica y genuina de tomar conciencia grupal; el canto colectivo como vivencia que nos permite comprobar la fuerza de la comunidad, con una finalidad común compartida desde la sincronía; potenciar las habilidades individuales como elemento motivador, enriquecedor y potenciador del resultado colectivo; fortalecer la autoestima; potenciar el disfrute estético de los distintos estilos musicales; mejorar la comprensión de letras en distintos idiomas, así como la dicción de las mismas; apertura a nuevos horizontes culturales; o potenciar cualquier elemento transversal de otras áreas de conocimiento. (p.13)

Haciendo referencia a los diferentes aspectos a fortalecer en el grupo y también los beneficios que se obtienen al desarrollarlos integralmente.

El líder musical o director es el encargado de promulgar siempre la unión, el respeto bilateral, el apoyo mutuo y hasta la ovación de sus integrantes cuando se logran las metas propuestas en los ensayos y presentaciones.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

En este capítulo se estará nombrando algunos trabajos relacionados al tema de investigación sobre la formación coral cristiano, tomando en cuenta la preparación técnica en lenguaje musical y técnica vocal que han sido de mucha utilidad a nivel pedagógico y académico en instituciones seculares y religiosas.

2.1. Antecedentes de la investigación:

Para comenzar, Verhagen, F., Panigada L. y Morales R. en el artículo: El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical de la Revista Internacional de Educación Musical, se nos cuenta sobre el desarrollo de superación personal y del trabajo cooperativo:

En el estudio realizado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2015) se confirma que, en los espacios de formación y convivencia de El Sistema, los integrantes desarrollan su autoestima, adquieren disciplina, hábitos de estudio y constancia, crean compañerismo, y aprenden a trabajar en equipo con esfuerzo y dedicación para el logro de metas comunes y niveles de excelencia, lo cual permite que siga desarrollándose el aspecto social de El Sistema. (p.38)

En 1975, el maestro José Antonio Abreu Anselm inició una gran labor a favor de los niños y jóvenes venezolanos potenciando talentos musicales con una didáctica que sirvió como una poderosa herramienta para el rescate social a través de una educación musical colectiva. De este proyecto se destacan personajes como Gustavo Dudamel, Edicson Ruiz, Francisco Flores quienes han sido parte de Orquestas Sinfónicas y Filarmónicas que han marcado un hito musical hasta la actualidad. Este proyecto ha dejado como resultado la formación de 1.210 orquestas y 372 coros juveniles e infantiles de la Fundación Musical Simón Bolívar, 2015.

De este proyecto que nació con un hombre visionario se derivaron varios beneficios como el desarrollo del trabajo colectivo a través de la música, desarrollo personal de los niños y jóvenes a través de su participación en la orquesta, el aumento del rendimiento escolar, la producción de recursos económicos para las familias, el buen empleo del tiempo libre y brindar oportunidades para la adquisición de un oficio.

En cuanto a los métodos que pueden ser útiles al momento de potenciar las voces del coro. En el año 2017, Erika Tatiana Noreña en su trabajo de grado para optar el grado académico de Licenciada en música denominado “Los pilares metodológicos del maestro Alejandro Zuleta en el desarrollo vocal y coral de los niños del coro mixto del colegio nuestra señora de Fátima” se ha basado en hacer un análisis y evidenciar la eficacia de la metodología utilizada por el maestro Alejandro Zuleta, el mismo que emplea el método del director Húngaro Kodaly en sus clases, con el fin de fortalecer el aprendizaje de música, a través de la música. Es decir, que mediante música tradicional se fortalecía, la técnica vocal, la escritura, la lectura, sea para instrumentistas o coristas. Sin embargo, a la falta de un maestro de canto idóneo en esta institución, se denota una falencia de afinación en ciertos estudiantes y en ciertos momentos. No obstante, mantienen una buena técnica vocal y rítmica, las cuales se han desarrollado con la ayuda de la metodología antes mencionada y que le ha otorgado gran solidez al grupo como integrantes de un proyecto organizado según las capacidades individuales.

Por ello, el método Kódaly es tomado como referencia en este trabajo investigativo ya que servirá para desarrollar la parte vocal de los integrantes de coro que tenga a su mano el líder musical o director coral de las iglesias cristianas ya que se ha probado su gran utilidad y trascendencia en medio de la labor de enseñanza musical.

Restrepo, A. (2015), en su Monografía para optar al título de Maestría en Dirección Coral denominada “Propuestas pedagógicas para el trabajo coral a través de tres obras colombianas”, expone varios métodos de aprendizaje musical como son Orff, Kodály, Dalcroze y Willems utilizando 3 obras colombianas de Freddy Ochoa y Felipe Tovar-Henao en donde se hace énfasis

sobre todo en la motricidad gruesa, la comprensión musical, la interacción y actividad de grupo de forma incluyente, es decir, si existen alumnos que se encuentran en la transición de voz por su edad adolescente, se asigna un papel a sus capacidades y no se excluya su labor. Además, para el proceso de enseñanza cuenta con obras en partitura, las mismas que tiene una distribución para cada voz, (en caso de contar con sopranos y tenores) ya que puede ejecutarse en niños y jóvenes simultáneamente. Se ocupa un recurso metodológico muy importante para la enseñanza el cual es el aprendizaje por imitación en todos los métodos mencionados.

Lo que quiere decir que es importante introducir el movimiento corporal en el aprendizaje de los niños y adolescentes del coro, ya que con ello se fortalece la técnica vocal y trae un resultado general positivo, no sólo de forma individual, sino grupal. Se considera al movimiento corporal como un recurso que ayuda mucho en aspectos de interpretación.

En la Revista titulada: "La formación académica del director coral y sus herramientas para el desarrollo de coros infantiles. Situación actual en Costa Rica y España", Catalina Escamilla-Fonseca y Carlos Fernando Chaves-Cordero realizaron una investigación sobre la formación académica y pedagógica de un director coral infantil a través de un análisis documental utilizando la técnica FODA en entrevistas y experiencias de varios directores y directoras de coro de Costa Rica y España, en la Universidad Nacional de Costa Rica y del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid respectivamente.

Dentro del proyecto se encuentran varias similitudes respecto a la malla curricular de la carrera de dirección coral en ambos países, sin embargo, un punto importante y no tan positivo, es que en ninguna de las dos mallas curriculares tiene aporte significativos en pedagogía musical, y por lo mismo, existe un vacío muy grande en cuanto a herramientas que faciliten la transmisión de conocimiento a los integrantes de coro infantil, los que tardan más tiempo en comprender los contenidos o simplemente no llegan a asimilar ciertos conocimientos técnicos. Por ello, se concluye que, si un director de coro no tiene la capacidad de transmitir sus conocimientos, por más brillantes que

estos sean, no es tan productivo, ya que se necesita tener herramientas y métodos probados y prácticos para canalizarlos de acuerdo a la edad del grupo coral.

Para finalizar, en la Tesis para Optar el Grado Académico de Magíster en Musicología del Sr. Isaac Rojas con el título de: “La música es de Dios: De la Alianza Cristiana y Misionera de Lince a la Iglesia Emmanuel de San Isidro como caso de apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica en el Perú” se corrobora que la enseñanza musical en las iglesias evangélicas ha sido escasa pero a la misma vez una necesidad muy grande por la cual muchos optan por aprender empíricamente.

Por ello, en este proyecto se desea enfatizar en la adecuada preparación de un líder musical desde lo espiritual, académico, técnico y práctico, ya que cada uno de estos aspectos son imprescindibles al momento de dirigir la alabanza o a su vez en la formación de un coro infantil.

2.2. Aspectos básicos para realizar una formación coral adecuada.

Para realizar la ardua labor de dirigir un coro es importante tomar en cuenta ciertos aspectos que ayudarán a desarrollar en cada coreuta las más significativas habilidades:

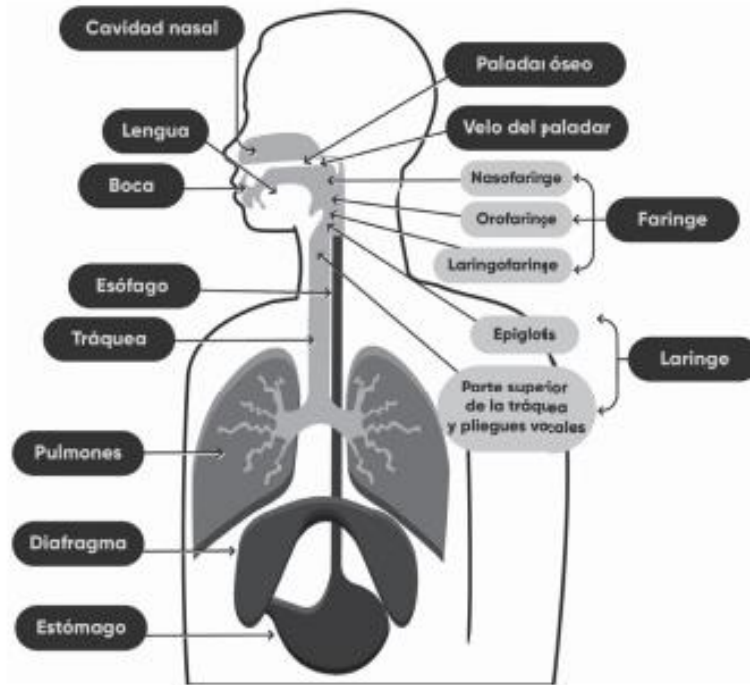
2.2.1. Conocimiento del Aparato Fonador

Si se empieza conociendo el instrumento de canto es más probable que se pueda usarlo y desarrollarlo correctamente. El canto se lo lleva a cabo con todo el cuerpo humano por lo tanto hay que ser consciente de cuidarlo, relajarlo y prepararlo adecuadamente para su práctica y ejecución. No obstante, para la producción de la voz se debe conocer los órganos más importantes que intervienen en este proceso. El aparato fonador se compone de 3 grupos de órganos muy diferenciados:

- ***Cavidad infraglótica (Órganos de respiración):*** Bronquios, diafragma, músculos intercostales y abdominales, tráquea y pulmones.
- ***Cavidad glótica (órganos de fonación):*** laringe, cuerdas vocales y resonadoras, bucales, nasales, y faríngeas.
- ***Cavidad supraglótica (órganos de articulación):*** lengua, dientes, paladar, glotis y labios.

Figura 1.

Componentes del aparato Fonador



Nota. Adaptado de Técnicas eficaces de comunicación [Figura] por Fernández, G., 2020 (<https://www.sintesis.com/data/indices/9788491714514.pdf>)

Herrera, C. y Begoña, M. (2014) asevera lo siguiente: “En el aparato fonador es fundamental el sistema respiratorio. Es importante centrarse en la función de los pulmones, que tienen el papel de fuelle, proporcionando la materia prima a la voz: el aire. Intervienen además la caja respiratoria y algunos músculos.” (p.3). Por lo cual, este funcionamiento de la cavidad infraglotica, es responsable de la intensidad de la voz y la duración debido a que la cavidad torácica realiza varios movimientos durante la espiración como son:

- Elevación/descenso de costillas
- Expansión/retracción de costillas
- Contracción relajación del diafragma
- Extensión/ flexión de la columna dorsal

Cabe recalcar que la fuerza de la gravedad también interviene al realizar este proceso ya que estando de pie, la laringe aumenta su diámetro a diferencia de la posición tumbada ya que las vísceras tienden a irse hacia la cabeza y la espalda

Por otro lado, según Herrera, C., Begoña, M. (2014), la laringe que forma parte de la cavidad glótica se sitúa al final de la tráquea y es móvil realizando movimientos de ascenso y descenso gracias a un conjunto de músculos, ligamentos y cartílagos, como cricoides, tiroides y aritenoides. Sus funciones son imprescindibles como la **respiratoria** al ser una vía de paso del aire, **protectora** para evitar la entrada de objetos extraños, donde se encuentran estructuras como la glotis y cuerdas vocales y la función fonatoria responsable del sonido básico de la voz.

Este órgano de la laringe es muy importante en el proceso ya que también contiene las cuerdas vocales donde se distinguen las características de la voz dado el tono e intensidad de sonido dependiendo la edad y sexo de la persona. Por ejemplo, en los niños el tamaño de la laringe es igual, pero en la pubertad aparecen diferencias en la voz. Mientras la laringe es más grande se producen sonidos más graves y mientras más pequeña la laringe ayuda a producir sonidos más agudos.

Según Villayandre, M. (2015) "la cavidad glótica es la más importante del aparato fonador al albergar los repliegues vocales, los cuales se encuentran juntos y el aire que procede de los pulmones los pone en vibración produciéndose la voz o fonación." De esta manera se genera una energía acústica audible producida por una onda sonora dando lugar a las diferentes cualidades de la voz o tipos de fonación.

Con respecto a los resonadores, Herrera, C., Begoña, M. (2014) afirma que: "La cavidad oral y la faringe son los resonadores más importantes porque pueden modificar su tamaño. Por el contrario, las fosas nasales se componen de una cavidad rígida que no puede cambiar su tamaño" (p.9). De tal manera que estos 3 resonadores como son: las fosas nasales, la cavidad oral y la faringe amplían el sonido para luego ser modulado por los articuladores.

2.2.2. Desarrollo de la Lectura Musical

Según Beltramone, C. y Burcet M. en su investigación: El rol de la partitura en el Coro Amateur menciona lo siguiente:

...las modalidades tradicionales de ensayo coral despiertan en los coreutas la necesidad de aprender las bases de la notación musical para comprender de forma más acabada las indicaciones del director, comunicarlas entre sus compañeros, y como así también la posibilidad de pensar la música desde una perspectiva más amplia. (p.8)

De tal forma que la lectura musical es uno de los medios de comunicación imprescindibles dentro del coro, ya que, mediante ello, se entrelaza la notación musical con el desarrollo auditivo. Por ejemplo, cuando el director enseña a coreutas que no han tenido instrucción formal de música, empieza por enseñar la melodía de forma práctica para que luego los coreutas lo relacionen con la partitura.

También vemos que el lenguaje musical dentro de los ensayos es muy importante para que los coreutas entiendan las instrucciones del director. Por ejemplo, cuando el director coral dice: *“Empezamos en el compás número 7”* o *“vamos da capo”*

Para el lenguaje musical en el desarrollo de este proyecto se puede desplegar de la mano del método Kodály, el cual es muy útil en su contenido, ya que se utiliza desde el inicio, patrones rítmicos sencillos. Se empieza desde conjuntos de negras y corcheas y luego se va adaptando la información necesaria, con el fin de darle al alumno un aprendizaje significativo, pero no sea abrumante.

2.2.3. Entrenamiento auditivo

“Constituye un prerrequisito para la comunicación. Implica la capacidad para reconocer, discriminar e interpretar estímulos auditivos asociándolos a experiencias previas. Está compuesto por: Conciencia, Discriminación,

Asociación, Memoria, Combinación de sonidos que constituyen las palabras” Bernabeu, N., (2018).

Entonces, se entiende por conciencia cuando se tiene seguridad de lo que se hace con los sonidos que emitimos al momento de cantar. La discriminación en cambio se refiere a la diferencia que se establece entre unos sonidos y otros. La asociación se puede hacer referencia a una característica dada, por ejemplo, cuando asociamos sonidos agudos con el trino de los pajaritos o el maúllo de un gato. Por otro lado, la memoria hace referencia a la capacidad de retentiva que se tiene de los sonidos que se escucha y poder replicarlos inclusive. La combinación de sonidos implica componer fonemas como las palabras de una manera adecuada.

El oído musical tiene un entrenamiento especial, Trallero, C., (2008) menciona lo siguiente:

El oído musical es considerado una destreza importante por todos los pedagogos, tanto para el futuro músico profesional como para el estudiante que tiene un enfoque amateur. Es evidente que la música, que es un arte basado en la escucha, precisa un desarrollo especializado de la función auditiva. Aún se conoce poco sobre los procesos de percepción, integración y creación en el aprendizaje musical, pero haciendo una comparación con el lenguaje se cree que tales procesos deben ser similares. Así, pues, existiría un reconocimiento primario de las propiedades acústicas de cada nota, como tono, duración, timbre e intensidad. Un siguiente paso sería la Integración, mediante el procesamiento de las relaciones tonales, que comprendería la discriminación del lugar de cada nota en la escala, de la melodía (notas consecutivas), de la armonía (notas simultáneas) y del ritmo (secuencia temporal de las notas). (p.13)

El desarrollo del oído musical es de vital importancia en un músico y particularmente imprescindible en un maestro de canto, ya que, es el encargado de organizar y preparar las voces de manera individual y colectiva dentro del coro. De tal forma que, el maestro de coro debe poner a prueba la sensibilidad auditiva como encargado de la formación musical de los alumnos y también promover en los aprendices la exploración continua de sus voces (lo cual involucra, timbre, afinación, intensidad, armonía, etc.), para lograr un buen acople y ensamble de las obras a interpretarse.

2.2.4. Aproximación a la Técnica Vocal

2.2.4.1. Relajación. Al momento de empezar la práctica del canto es necesario relajar la mente y el cuerpo. Chóliz, M., (1995) manifiesta que la relajación es el “...estado de reducción de la activación general del organismo, con lo que esto supone de beneficio, tanto a nivel subjetivo, puesto que resulta placentero, como en lo que respecta a las propia salud física y psicológica.” (p.2). Lo cual ayuda a que se desarrolle con más facilidad los procesos cognitivos y conductuales como parte de las dimensiones importantes de la emoción de los estudiantes (Fernández-Abascal, 1997).

Chóliz, M., (1995), afirma en su libro sobre Técnicas para el control de la activación: Relajación y Respiración lo siguiente:

La relajación física y el control mental están íntimamente relacionados, de forma que cuando una persona se encuentra relajado, sus pensamientos se controlan mejor y pueden dirigirse convenientemente. Existen, por lo tanto, dos direcciones en el entrenamiento de la relajación: desde el control muscular al control mental, o desde el control mental al muscular. El primero de los procedimientos se denomina entrenamiento en relajación muscular, mientras que el segundo es propio de las técnicas

derivadas del entrenamiento autógeno y de procedimientos orientales. Cualquiera de ambos es eficaz, si bien hay que tener en cuenta que el muscular ejerce los efectos de forma más rápida. (p. 8-9)

Dicho esto, se puede tomar en cuenta que también pueden darse sensaciones que ocurren al momento de realizar el procedimiento de la relajación, por ejemplo, sentir pesadez o por el contrario ligereza; hormigueo o acorchamiento en las extremidades como también inmovilidad absoluta, y esto sucede cuando no hay práctica de relajación habitual. Por otro lado, es recomendable empezar la relajación profunda de 30 a 40 minutos todos los días durante las primeras 2 o tres semanas. Luego ya se puede realizar los ejercicios en menor tiempo, pueden ser 10 minutos por sesión, por ejemplo. Lo importante es realizarlo en un lugar adecuado y con poco ruido. No obstante, el ruido no es impedimento a que se realice la relajación ya que con este procedimiento se activa el control de las situaciones, impidiendo que aparezcan reacciones de ansiedad.

En el ciclo tensión-relajación es importante tener en cuenta que para relajar un músculo primero hay que tensarlo y con esto distinguir las partes más tensas del cuerpo y sus indicadores pueden ser: la cabeza, ojos, boca, cuello, hombros, tronco, manos, pies, actividad general de movimiento, respiración Chóliz, M., (1995). De esta manera, mientras más se realicen ejercicios de relajación se obtienen mejores resultados psico-corporales que traerán beneficios a nivel general.

2.2.4.2. Postura. Es de vital importancia hacer alusión sobre la postura a la par de la relajación previo al canto, ya que con ello disponemos al cuerpo para esforzarse sin sufrir estrés. Muñoz, F., Sánchez, S., Pérez, Y., Molina, E., (2004) proponen las dos siguientes:

Bipedestación. Erguidos, con la espalda recta, manteniendo las curvaturas fisiológicas de la columna vertebral. De esta forma, el peso corporal se reparte proporcionalmente a: vértebras, discos

intervertebrales y ligamentos. En esta posición la columna vertebral sufre menos cargas que en posición de sentados. El uso de tacón alto se desaconseja porque produce un desplazamiento anterior de la columna lumbar, que conlleva un aumento de la lordosis fisiológica y, en consecuencia: algia vertebral.

Sedestación. La columna vertebral debe adoptar una disposición fisiológica, con la pelvis ligeramente adelantada y las tuberosidades isquiáticas deben apoyarse sobre la superficie del asiento; es decir, que ambas nalgas apoyen en el asiento. En sedestación, debe haber un ángulo de separación entre los muslos de 45°, llamado “sector de movimiento”, dentro del cual, deben desarrollarse todos los movimientos del tronco. Para moverse por fuera de los márgenes del “sector de movimiento”, se debe adoptar un ángulo de separación entre los muslos de 90°, debiendo para ello trasladar todo el cuerpo en el sentido del movimiento que vayamos a realizar. (p.14)

Se puede aclarar que existen prácticas deportivas como la equitación y el ciclismo que podrían incidir en las algias vertebrales si no se mantiene la espalda erguida. Además, hay ciertos hábitos que también pueden afectar la laringe y se puede producir una deformación del cartílago que perderá simetría con respecto al eje vertical, por ejemplo: Posición incorrecta al sentarse, asentar la espalda sobre la mochila y crear una curvatura, tener una pierna más corta que la otra, entre otras.

Figura 2.

Aspectos de las estructuras corporales



- a) *Equilibrada*
- b) *Espaldas caídas, vientre salido*
- c) *Tensa, envarada*

Nota. Adaptado de *Teoría, anatomía y práctica del canto* [Figura] por Ferrer, J., 2020, <https://www.elargonauta.com/libros/teoria-anatomia-y-practica-del-canto/978-84-254-2603-2/>

a) *Equilibrada.* Cuando la persona está relajada, normalmente musculado, vientre llano, pecho abierto y podría llamarse una postura correcta.

b) *Espaldas caídas, vientre salido.* Se lo podrá corregir con una postura de atleta, lo que provocará el correcto funcionamiento del diafragma y correcta respiración abdominal. Se puede realizar deporte una vez al mes, o una vez por semana si se desea ser más frecuente pero también se podría incurrir en algo mejor como Ferrer, J. (2008) afirma: “Si se realiza deporte cada día, ya estamos en presencia de un profesional que pretende dar el máximo de sí mismo y de un cuerpo que emite la voz. Si se desarrolla este cuerpo, se desarrollará automáticamente la estabilidad del apoyo de la emisión”

c) *Tensa, envarada.* Para este tipo de crispaciones y tensiones se debe practicar la técnica Alexander, la danza moderna o natación (con ozono para evitar irritaciones del sistema respiratorio. Ferrer, J., (2008) Si se adopta esta posición para el canto esta posición no es la adecuada.

2.2.4.3. Respiración. Un concepto de (Chóliz, M. 1995) sobre la respiración, afirma:

La respiración puede considerarse como el soplo vital, el proceso que permite la actividad metabólica del organismo. Mediante el intercambio de gases se produce tanto el aporte de oxígeno necesario para las funciones celulares, como la expulsión de los que se generan en dicha combustión. (p.16)

Los músculos más relevantes implicados en la **respiración** son el diafragma, escalenos, intercostales, serrato mayor, pectorales, recto mayor, oblicuos mayor y menor y transversos del abdomen.

Es importante resaltar cómo se produce el fenómeno de la respiración y García, E., Fusté A., Bados A. (2008) nos aclaran este proceso:

Cuando respiramos, entra oxígeno en los pulmones y se expulsa dióxido de carbono CO₂. El oxígeno es transportado a la sangre. Esta llega al corazón con un alto contenido de oxígeno y es repartida a los diferentes órganos del cuerpo. Nuestro organismo utiliza oxígeno como combustible para “quemar” los hidratos de carbono, grasas o proteínas y producir energía. Al quemar estas sustancias, se produce CO₂, que vuelve a los pulmones para ser expulsado. Una respiración correcta es aquella en la que el nivel de CO₂ en los pulmones se mantiene estable. (p.10)

2.2.4.3.1. Proceso de la respiración. El proceso de la respiración se compone de 3 actos: inspiración, suspensión-bloqueo y espiración.

Inspiración. Es la acción por la cual los pulmones se llenan del aire del exterior. Es preferible realizarlo por la nariz, en el que se filtra y se calienta el aire antes de llegar a la garganta. Como para aspirar el perfume de una flor. Hay que saber respirar por la nariz manteniendo la boca entreabierta. Durante la inspiración la caja torácica aumenta el volumen por el ensanchamiento en tres direcciones: vertical (retroceso del diafragma), anteroposterior (movimiento

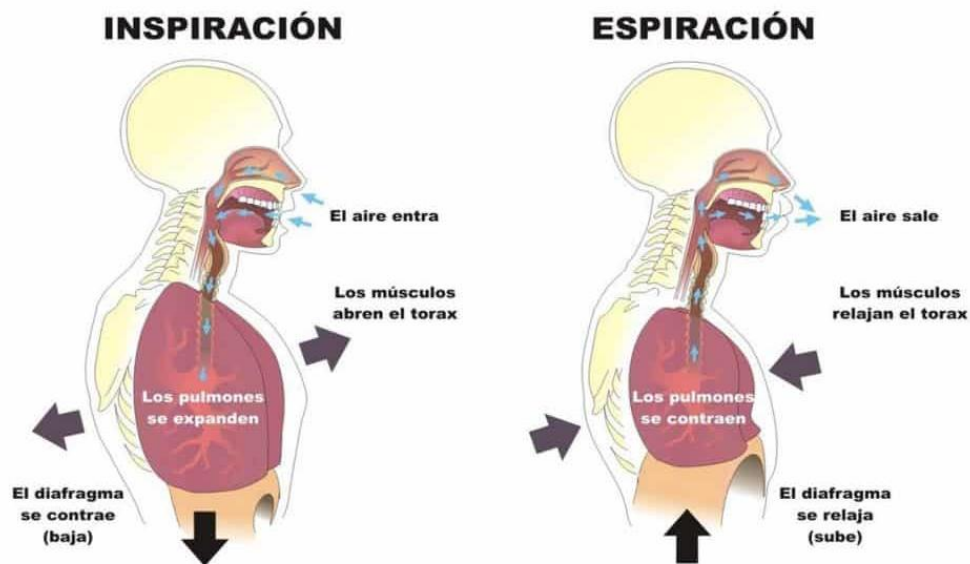
costal a consecuencia de la acción de los escalenos) y transversal (por la acción de los intercostales, pectorales y serrato mayor).

Suspensión-bloqueo. Las costillas están separadas y se tiene la sensación de descansar sobre ellas.

Espiración. Los pulmones envían al exterior el aire recibido.

Figura 3.

Proceso de la Respiración.



Nota. Adaptado de *Diferencia entre Inspiración y Espiración* [Figura] por ReevolveFit.com, 2020 (<https://reevolvefit.com/diferencia-entre-inspiracion-y-espiron/>).

2.2.4.3.2. Tipos de Respiración. Existen varios tipos de respiración como los siguientes que se menciona:

Respiración Pectoral o Clavicular. Se basa en el ensanchamiento de la parte superior del tórax. Este tipo de respiración consume mucha energía y se debe evitar este tipo de respiración por cuanto puede producir daños en la pleura que es la capa que recubre a los pulmones. Además, se pueden producir problemas cardíacos.

Respiración Abdominal o Diafragmática. Es la más recomendable ya que se basa en la movilidad y flexibilidad de los músculos del abdomen. Se debe mantener la posición atlética. Las costillas flotantes deben estar abiertas y la laringe debe mantenerse en posición baja (bostezo relajado).

Respiración Costo abdominal. En este tipo de respiración se debe mantener la postura y colocar las manos a la altura de las costillas flotantes. Al respirar se debe abrir las costillas flotantes.

Respiración Súbita o Rápida. Luego de la respiración Costo-abdominal se vacía el epigastrio y esto obliga a realizar una respiración involuntaria en la que se llena la cantidad necesaria de aire.

Respiración Dorso - costal. Esta respiración es lateral, se puede observar en posición sentada, poniendo las manos a la altura de los riñones, allí se produce una dilatación y un estrechamiento de la cintura.

Es necesario que el cantante pueda adquirir la capacidad de inspirar gran cantidad de aire, de hacer una buena respiración rápidamente y controlar el escape del aire. Para ello, se puede realizar varios ejercicios que pueden ser útiles para desarrollar sobretodo la respiración diafragmática.

2.2.4.4. Calentamiento vocal. La voz es un instrumento irremplazable, por lo tanto, un cantante debe ser consciente de que su voz debe ser preparada antes de cantar para evitar lesiones como afonías, nódulos o pérdida de la voz de la misma manera que un deportista realiza su estiramiento y calentamiento para evitar cualquier tipo de lesión.

Se debe empezar el calentamiento con el movimiento de los músculos de la cara y la boca, al inicio muy despacio, procurando que se estire bien.

Existen ejercicios de calentamiento vocal que se realizan para preparar el sistema respiratorio, articulatorio, caja de resonancia y aparato fonador.

Se puede realizar varios ejercicios de calentamiento vocal como ejercicios de estiramiento, respiración y vocalización principalmente.

Estos ejercicios se detallarán con más precisión en la guía didáctica.

2.2.4.5. Articulación. La articulación es un proceso mediante el cual el sonido se transforma en fonemas del lenguaje. Este fenómeno se realiza gracias a dos tipos de estructuras: las fijas y las móviles.

Las estructuras fijas son los dientes, bordes del paladar que sostienen los dientes y el paladar duro. Por otro lado, las estructuras móviles son: la mandíbula, labios, lengua, paladar blando.

El tracto vocal se tensa y adelgaza para luego ampliarse y el amortiguamiento disminuye y las vibraciones producen ondas sonoras dentro del espacio del aire del tracto vocal.

La voz humana, una vez que sale de los resonadores pasa a ser moldeada por los articuladores y luego se transforma en sonidos del habla: fonemas, sílabas, palabras. Por ello, la posición de los articuladores determinará el sonido que emita la voz.

En un coro es importante que el director tenga en cuenta que los coreutas tengan una articulación estable y clara.

El sonido que se producen en las cuerdas vocales es muy débil y debe ser amplificado en los resonadores, nasal, bucal y faríngeo. En estos resonadores se producen modificaciones donde se aumenta la frecuencia o la desvalorización de los sonidos.

De esta manera somos conscientes que hay que preparar al grupo no solamente en articulación, sino que la correcta utilización de los resonadores debidamente ayudará a encontrar el brillo más homogéneo posible y el mensaje de la alabanza sea totalmente entendible para la congregación.

2.2.4.6. Dicción. Es importante que el director de coro pueda hacer énfasis en la dicción:

La buena dicción es clave para realizar un trabajo distintivo vocal y coral.

Sin una buena dicción hay escasas posibilidades de alcanzar las otras virtudes corales tales como el empaste de las voces, la variedad en la calidad tonal o color, el uso adecuado de la resonancia y hasta una buena entonación. (Pfautsch,1971)

De esta manera las habilidades vocales se verán más definidas y traerá beneficios a nivel general dentro del coro.

Para dar un mayor entendimiento sobre el proceso de la dicción desarrollada en un coro, el director Carranza, R. y Alessandroni, N. (2011) aseveran lo siguiente:

Es necesario que el director de coros pueda demostrar una buena dicción. La insistencia en la importancia de la formación de las vocales y de la articulación de las consonantes en el trabajo coral, ayudado por el Alfabeto Fonético Internacional dentro de cada ensayo, puede aumentar y mejorar significativamente los siguientes objetivos del canto coral: uniformidad de las vocales, precisión en la afinación, empaste del conjunto, una articulación mejorada, mejor enunciación y claridad del texto, precisión rítmica, control de los niveles dinámicos, uso eficiente del manejo del aire. Todo esto ayuda a lograr un sonido coral más refinado y balanceado. (p.2)

Dicho esto, se puede decir que la dicción también interviene en el área compositiva de un tema musical ya que debe tener sentido en la parte textual y si el director del coro direcciona una correcta dicción, se tendrá un repertorio musical bien logrado.

Además, el director puede preparar varios ejercicios que incluyan la vocalización y dicción en sus ensayos para ayudar a los integrantes del coro a la autoexploración de su voz y florecimiento de mejores timbres y resonancias dentro del grupo con una correcta pronunciación de las palabras.

2.2.5. Aspectos básicos de Dirección Coral

El director del grupo de alabanza debe tomar en cuenta que es el líder espiritual y musical de los integrantes del grupo de música por lo tanto no solo mostrará su ejemplo e integridad como cristiano sino también una buena actitud y aptitud frente al grupo que dirige.

Es importante que el músico director del grupo de alabanza tome varias precauciones y más que todo, maneras de comunicación gestual al momento de dirigir un coro, por ejemplo.

Al momento de dirigir un coro se requiere cierta exactitud debido a que es un acto momentáneo como lo afirma Rodríguez, R. (s.f.): “Comunión psicológica muy intensa y unión visual de todos los intérpretes con el director, para evitar que nadie quede al margen del corte sonoro, lo que sería notorio y falta de todo rigor y calidad” (p.112) Pues claramente este detalle de eficacia que se nota en el director sería determinante para el grupo e inicia desde los ensayos hasta la presentación.

En cuanto a la postura, el director debe tomar una posición cómoda donde puede mantenerse con los pies ligeramente separados, tronco erguido, brazos levantados hacia el coro (no demasiado separado, pero con las manos al mismo nivel de los hombros y palmas hacia abajo), cabeza erguida, formar con el antebrazo una sola línea desde el codo hasta la punta de los dedos, dedos extendidos y pulgar normalmente separado. Al mantener las manos hacia adelante tomar en cuenta que no cubran su cara ya que debe mantenerla visible todo el tiempo y por último concentrarse en sí mismo.

Al iniciar es necesaria la relajación al igual que los coreutas y muy conveniente aflojar todos los músculos del cuerpo y especialmente los hombros, articulación de los codos, muñecas, y manos que serán sus órganos a utilizar.

En cuanto al liderazgo, el director debe dar a conocer siempre a los integrantes del coro, todas las reglas de comportamiento durante las clases o ensayos para que así también exista trabajo cooperativo de ambas partes.

2.2.6. Kodály y Dalcroze

Uno de los métodos más importantes desarrollados para aportar a los educadores musicales fue iniciado por el compositor húngaro Zoltán Kodaly (1882-1967) en su país, debido a que existía un carente conocimiento sobre el lenguaje musical, lo cual aportó con repertorio y ejercicios que ayudarían a los maestros a elevar el nivel de instrucción musical en las escuelas. Luego su

gran aporte fue acogido en Europa, Japón y se arraigó fuertemente en Estados Unidos.

Su método musical se basa en algunos principios fundamentales como lo menciona Alejandro Zuleta, A. (2004):

La música pertenece a todos...El camino a la educación musical no debería estar abierto solamente a los privilegiados sino también a la gran masa. [...] El canto coral es muy importante: El placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva, proporciona hombres disciplinados y de noble carácter. Cantad mucho en grupos corales, y no temáis escoger las partes más difíciles. Por muy débil que sea vuestra voz, debéis intentar cantar música escrita sin la ayuda de ningún instrumento. [...] También debéis intentar aprender la lectura musical. Es necesario aprender, practicar y reconocer las notas y las tonalidades tan pronto como sea posible. [...] Escuchad atentamente canciones folclóricas: son una fuente de melodías maravillosas y a través de ellas podréis llegar a conocer el carácter peculiar de muchos pueblos. (p.69)

Si se aplican estos principios al método de educación musical se da lugar a un método basado en el canto coral en donde los componentes fundamentales son:

- *La secuencia pedagógica* que se organiza de acuerdo al desarrollo del estudiante.
- *Tres herramientas metodológicas que son:* las sílabas de solfeo rítmico, el solfeo relativo y los signos manuales.
- *Material musical* que pueden ser canciones folclóricas, juegos tradicionales, rondas y música popular de compositores reconocidos.

El método Kodály es muy abierto, flexible y muy adaptable a la metodología del maestro de música, por lo cual sus herramientas, materiales y secuencias pedagógicas pueden ser adaptadas a la cultura de cualquier país y entorno con el fin de ser útil para la enseñanza musical.

Para la enseñanza del canto dentro un esquema coral es necesario que los integrantes del coro tengan una base firme de lo que es el ritmo y la afinación para cantar y para ello Jacques Dalcroze, compositor y pedagogo suizo nos ha aportado su método de enseñanza musical llamado Rítmica Dalcroze.

A Dalcroze se le ha conocido como el creador de la rítmica, es un método basado en el aprendizaje de la música mediante la experimentación de movimientos corporales, la creatividad e improvisación.

Lago P. y González, J. (2012) afirman en la revista “El Pensamiento Del Solfeo Dalcroziano, Mucho Más Que Rítmica” lo siguiente sobre el método Dalcroze:

Las características técnicas del método Dalcroze pretenden entre otras cosas, el desarrollo del oído interno, y el equilibrio de una relación mente-cuerpo de forma consciente, formación primordial ejercitada en muchos de los contenidos básicos utilizados en el método, con el fin de que éste le brinde a la persona el control necesario para desarrollar correctamente la actividad musical. (p.90)

De tal forma que, este método es muy útil para desarrollar habilidades tan importantes en los futuros músicos (cantantes sobretodo) como la rítmica corporal y su relación con el oído interno que también permitirá desarrollar la afinación en la práctica vocal.

Por otro lado, también este método desea lograr que el estudiante pueda distinguir tonos y semitonos dentro de una escala mayor, por ejemplo, para desarrollar la discriminación auditiva y luego realizar matices e improvisaciones. La idea es que el estudiante desarrolle la relación totalmente consciente de los tonos y semitonos de la escala de una tonalidad. Luego le va

añadiendo diferentes variaciones rítmicas, en donde la misma línea melódica vaya teniendo diferentes figuras rítmicas y consolidar el aprendizaje de solfeo a la par.

Dalcroze, (1965) afirma en su libro lo siguiente: “Los alumnos formados en este método no tendrán ninguna dificultad en discernir la clave de una canción u otra, reconocerán fácilmente todas las notas, por cualquier instrumento que sean producidas”.

Entonces, para un integrante de coro llegar a tener la capacidad de distinguir notas y aún más, no tener dificultades de ritmo, son habilidades que no solo ayudarán al director a tener buenas presentaciones, sino que a partir de aquel conocimiento se podrían proyectar a realizar mejores matices, arreglos e inclusive composiciones para su repertorio coral.

Por otro lado, la creación musical, Dalcroze lo precede con la improvisación, es decir, el alumno puede responder tan pronto y tan acertadamente con líneas melódicas dentro de una pieza musical desde muy temprano, puede empezar en dos compases, luego en cuatro y así progresivamente hasta lograrlo por un tiempo prolongado.

2.2.7. Ministerio musical y Repertorio Coral Cristiano

El tema del Ministerio Musical dentro de la iglesia cristiana es muy importante ya que permite a los creyentes tener un acercamiento espiritual hacia Dios a través de la alabanza musical.

Dicho ministerio nace desde la antigüedad por la necesidad de adorar y honrar a Dios de manera conjunta en el pueblo de Israel. Los músicos levitas eran organizados por el salmista David para tocar instrumentos y cantar en las celebraciones en agradecimiento a Jehová de los Ejércitos. En la Palabra de Dios menciona lo siguiente: “Asimismo dijo David a los principales de los levitas, que designasen de sus hermanos a cantores con instrumentos de música, con salterios y arpas y címbalos, que resonasen y alzasen la voz con alegría.” (Reina Valera, 1ra. Crónicas 15:16). Por lo cual, según Kenneth Osbeck considera que ministrar musicalmente en el Antiguo Testamento era un gran privilegio y un servicio de gran responsabilidad, ya que obedece al

mandato: “Entonces Jesús le dijo: Al Señor tu Dios adorarás, y a él sólo servirás” (Reina Valera, San Mateo 4:10).

Dentro del ministerio musical se encuentran los ministros de alabanza que son los músicos de la iglesia que tienen su vocación y destrezas dentro de la congregación. Sin embargo, para estar dentro de este selecto grupo no solamente se necesita desarrollar talentos musicales sino también tener un liderazgo y vida espiritual aprobada. Esto quiere decir que el ministro de alabanza debe mantener una vida consagrada y entregar su talento únicamente a Dios, ya que en la Biblia dice: “Dios es Espíritu y los que le adoran en Espíritu y en verdad es necesario que le adoren.” (Reina Valera, San Juan 4:24). Por tal razón, para que la alabanza cumpla con su efecto y brinde edificación a toda la congregación, debe tomarse en cuenta lo que reitera el salmista David en: (Reina Valera, Salmos 33:1) que dice: “...en los íntegros es hermosa la alabanza”

Dicho esto, en el Manual de Escuela de Formación Musical Apostólica de la Iglesia Evangélica apostólica del nombre de Jesús, el Pastor Ramiro Melo (2019) afirma: “La función de la música durante el ritual sacrificial no era ensombrecer o reemplazar el sacrificio en sí, sino preparar el involucramiento de la congregación en ciertos momentos designados durante el servicio”. Por esta razón es que el ministro de alabanza debe ser bien preparado tanto para agradar a Dios y servir a la iglesia de manera íntegra.

El ministerio musical dentro de la IEANJESUS se ha ido desarrollando en el Ecuador desde hace 63 años de tal manera que cuenta con una Coordinación Nacional de Música para poder llevar a cabo eventos, seminarios, confraternidades, convenciones y cultos con una misma logística en las celebraciones que se realizan de manera local, distrital y nacional. Tomando en cuenta lo que El apóstol Pablo recomendaba a la iglesia sobre la alabanza en (Reina Valera, Efesios 5:19): “Hablando entre vosotros con salmos, con himnos y cánticos espirituales, cantando y alabando al Señor en vuestros corazones”

En una celebración de culto se cantan Coros, Himnos congregacionales e Himnos Espirituales de la siguiente forma:

Coros. Son canciones cortas que se repiten varias veces, no contienen estrofas por lo general solo contienen un estribillo y se cantan congregacionalmente al inicio, durante y al final del culto. Estos son tomados de una amplia gama de repertorio de alabanza y adoración que se encuentran registrados en letra y acordes de instrumentos en un *Corario Apostólico*. Existen coros que tienen géneros contemporáneos como balada, merengue, polka, balada pop, san Juanito entre otros...

Himnos Congregacionales. Son himnos que contienen un coro y más de una estrofa. Durante el culto se canta una sola vez y de manera congregacional. Estos son tomados de una amplia gama de repertorio de alabanza y adoración que se encuentran registrados en letra y acordes de instrumentos en un *Himnario Apostólico*. Tienen diversos géneros musicales contemporáneos.

Los Himnos Espirituales. Se les denomina a aquellas canciones cristianas que son escogidas a libre elección por un cantante para entonarla dentro del culto de manera solista, por lo general. También puede haber dúos, tríos o agrupaciones para esta participación especial. Durante el culto puede haber varios himnos espirituales.

2.3. Metodología

El presente trabajo tiene un enfoque mixto pues maneja datos cualitativos y cuantitativos. Busca resolver la problemática de falta de preparación de los líderes encargados de los coros en los servicios religiosos de las iglesias del nombre de Dios y por otro lado cuenta con estadísticas recogidas de entrevistas realizadas a miembros de la Iglesia.

Es una investigación de tipo investigación acción pues se ha podido palpar la falta de una guía que ayude a los líderes para realizar los ensayos corales para el servicio religioso de las iglesias por lo que se pretende resolver el problema mediante la elaboración de una guía didáctica.

Se utilizaron fuentes bibliográficas para apoyar la investigación. También se realizó la modalidad de campo puesto que la investigadora es parte de la iglesia y ha constatado la forma en la que se realizan los ensayos corales.

El alcance de este trabajo es exploratorio pues se realiza la investigación para obtener la información y descriptivo pues detalla las condiciones en las que se llevan a cabo los ensayos y la falta de preparación de los líderes.

2.3.1. Técnicas e Instrumentos para la Recolección de Datos

Para sustentar la investigación se utilizó la técnica de la entrevista, la que se realizó a algunos de los líderes y miembros de la Iglesia. Se utilizó un cuestionario como elemento de apoyo fundamental para la entrevista.

Las preguntas han sido redactadas de forma clara con el fin de que puedan ser comprendidas por los encuestados.

2.3.2. Análisis de Datos

En la entrevista realizada a 10 líderes y miembros de la Iglesias se obtuvieron los siguientes resultados:

Pregunta 1. ¿Ha recibido formación musical en alguna institución?

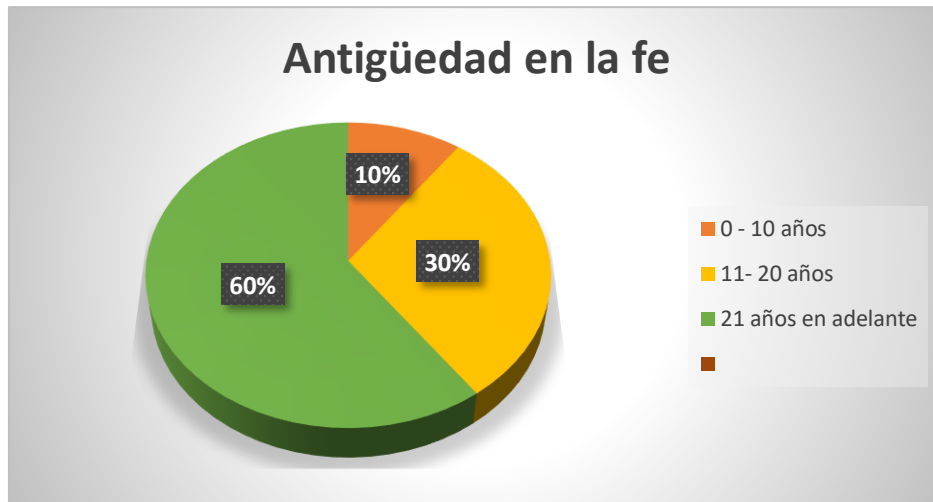
Figura 17.



A la pregunta N°1, 7 personas contestaron afirmativamente mientras que las otras 3 personas contestaron negativamente.

Pregunta 2. ¿Hace cuánto tiempo pertenece a la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús?

Figura 18.



De los resultados obtenidos se ve que sólo 1 persona contestó que asiste a la IEANJESUS en el rango de 0 a 10 años; 3 personas contestaron de asisten en el rango 11 a 20 años; 6 personas contestaron que asisten en el rango de 21 años en adelante.

Pregunta 3. ¿Durante este tiempo ha intervenido en algún grupo coral de la iglesia?

Figura 19.



De los entrevistados 9 personas contestaron que habían sido parte de un grupo coral de la congregación a la que asistían.

Pregunta 4. ¿Si lo ha hecho, que tipo de repertorio han preparado?

Figura 20.



De los entrevistados, 4 personas contestaron que han preparado música de género pop; 1 persona contestó, música clásica; 2 persona contestaron, música nacional, 2 personas contestaron, música góspel, 1 persona no ha intervenido en ningún grupo coral.

Pregunta 5. ¿En los ensayos de su grupo coral ha recibido nociones de lectura musical?

Figura 21.



De los entrevistados, 5 personas contestaron que sí han recibido nociones de lectura musical y los otros 5 que no.

Pregunta 6. ¿De la misma forma, ha recibido nociones de técnica vocal?

Figura 22.



De los 10 entrevistados, 8 de ellos si han recibido nociones de técnica vocal y dos de ellos no.

Pregunta 7. ¿Según su criterio se han manejado los ensayos de manera organizada?

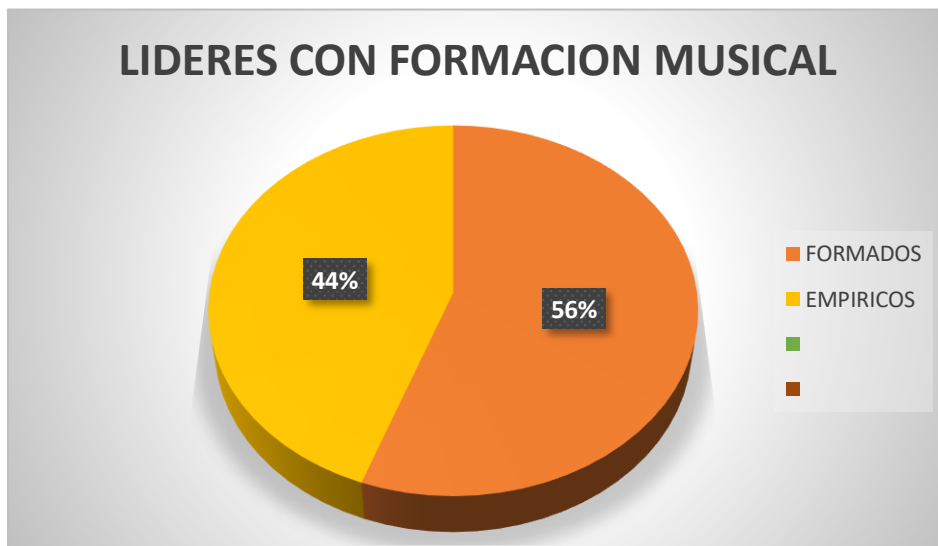
Figura 23.



De los entrevistados 6 personas contestaron si se realiza ensayos de manera organizada y 4 de ellos que no lo realizan así.

Pregunta 8. ¿Piensa que el líder de su agrupación coral tiene una sólida formación musical o cree que realiza los ensayos empíricamente?

Figura 24.



De los entrevistados, 4 personas respondieron que sus líderes sí tienen formación musical profesional y 6 de ellos respondieron que son empíricos.

Pregunta 9. ¿Cree que los líderes musicales deberían ser formados en aspectos de la Dirección Coral y de la técnica vocal?

El 100% de los entrevistados afirman que los líderes de los coros sí deben ser formados en aspectos de la Dirección Coral y de la técnica vocal.

Figura 25.



Pregunta 10. ¿Estaría de acuerdo en que se elabore una guía que ayude a los líderes para que realicen su trabajo de mejor forma?

Figura 26.



El 100% de los entrevistados afirman que sería de gran ayuda una guía didáctica sobre la dirección coral para los líderes de música de la IEANJESUS.

CONCLUSIONES

De acuerdo con las respuestas brindadas por los entrevistados se puede destacar que es de gran importancia elaborar una guía didáctica musical que pueda ayudar a los directores de alabanza o líderes de coros de las congregaciones locales de la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús, ya que con la información que se recopiló en las entrevistas, se corrobora que en su gran mayoría los conocimientos de los líderes musicales no tienen una formación profesional sino solamente un conocimiento empírico.

Esta necesidad puede empezar a suplirse con esta propuesta pedagógica, ya que, el director de alabanza conocería los aspectos básicos para empezar a desarrollar las voces de un coro, como también ahorraría tiempo en cuanto a la búsqueda de repertorio.

Este conocimiento evitaría cometer errores a la hora de ensayar, debido a que se le proporciona ejercicios basados en el método Kodály y Dalcroze dirigidos para ciertas necesidades que posiblemente pueden presentarse en los coreutas, por ejemplo, si el alumno ya tiene buena afinación puede pasar al siguiente ejercicio de agilidad vocal.

La aplicación de la técnica vocal, trabajo cooperativo y el lenguaje musical en los coreutas no se ha desarrollado de forma significativa debido a la falta de educadores de canto que tengan los conocimientos y metodologías necesarias para enseñar en sus clases y también se toma en cuenta el para un buen aprendizaje del líder en la guía pedagógica musical.

RECOMENDACIONES

Se recomienda a los directores de coro siempre mantenerse aprendiendo y actualizando sus conocimientos constantemente en el área de lenguaje musical, técnica vocal, dirección coral dentro del ministerio de alabanza para lograr un buen liderazgo basado en las directrices cristianas musicales de la IEANJESUS.

Además, el líder musical puede investigar más ejercicios propuestos por la metodología Kodály y Dalcroze para enseñar en las clases proyectadas al coro y de esa manera tener más recursos y herramientas didácticas para el aprendizaje.

Es importante que el director pueda ser muy observador y pueda notar si hay desmotivación, falta de recursos económicos u otro factor que pueda estar afectando a los coreutas en su proceso de aprendizaje y poder brindarles un direccionamiento oportuno con trabajo cooperativo

Se puede brindar una motivación a la congregación cristiana para que puedan apoyar a sus niños o jóvenes a aprender las nociones básicas de la música para que de esa manera se vaya adquiriendo una cultura de educación musical constante.

CAPÍTULO III. PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA

Este trabajo es una guía para los líderes de grupo de alabanza y coro de la iglesia que pretende ser una ayuda para la enseñanza de técnica vocal y compilación de repertorio que puede ayudar al director de coro a desarrollar de una mejor manera sus ensayos y tener buenos resultados en el momento del servicio de culto y demás eventos cristianos que incluyen música en vivo con cantantes que puede integrar grupos o coros.

3.1. Guía Pedagógica para el Desarrollo del Trabajo Cooperativo y Destrezas Corales de Grupo Religioso

3.2. Definición de la propuesta

Este trabajo es una guía de enseñanza para todos aquellos maestros y líderes cristianos que trabajan incansablemente en la obra del Señor a través la música y quieren cada vez presentar a Dios y a la iglesia un devocional espiritual con virtuosidad musical.

Esta guía contiene parámetros de enseñanza para maestros como la actitud y aptitud de sus capacidades frente a la organización del coro infantojuvenil. Comprende también ejercicios de respiración, calentamiento vocal, vocalizaciones e indicaciones sobre el manejo de la técnica vocal durante el entrenamiento coral basado en metodologías significativas como Kodály y Dalcroze dentro de un marco teórico práctico del coro cristiano. Además, un repertorio musical que contiene coros, himnos congregacionales e himnos espirituales para cantar al unísono, dos voces, tres voces y cuatro voces.

3.3. Justificación de la propuesta

En el área pedagógica musical existe la necesidad de tener herramientas didácticas y prácticas para desarrollar un coro infantojuvenil con bases sólidas en temáticas como la afinación, la rítmica, el correcto calentamiento vocal, el acople de voces y el trabajo en equipo.

De tal manera que me es necesario tomar la posta de cubrir este requerimiento para ver el avance de la obra del Señor en el área musical y así aportar con un granito de arena de este inmenso campo ministerial. Es importante tratar temas técnicos que no se le ha dado mucho auge en la actualidad como, por ejemplo, el incentivar el estudio constante de la técnica vocal y pedagógica del líder musical, la preparación adecuada antes del ensayo, el trabajo cooperativo y liderazgo dentro del grupo.

3.4. Descripción de los destinatarios y responsables

Este proyecto está dirigido para apoyar a los líderes de música y maestros de canto de la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús que buscan cada vez aprender nuevas estrategias de entrenamiento vocal para sus integrantes de coro o grupo de alabanza. Es decir, esta guía pedagógica musical desea que los ministerios musicales tengan las herramientas básicas necesarias para que sus obras interpretadas en sus congregaciones y eventos públicos no solo tengan devoción, sino que tengan una base sólida de conocimiento de técnica vocal y trabajo en equipo que con el pasar del tiempo sea perdurable, representativa y tenga trascendencia en futuras generaciones.

3.5. Objetivos

Esta guía pedagógica desea consolidar los conocimientos básicos y técnicos de un director musical o maestro de canto de la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús mediante la implementación de métodos y herramientas de técnica vocal y trabajo en grupo para desarrollar grupos de alabanza y coros con gran agilidad vocal y destreza interpretativa.

3.6. Metodología: Explicar cómo va a funcionar o utilizar la guía

En este apartado se dará a conocer en un inicio las bases teóricas del lenguaje musical que el director debe manejarlas en sus clases y ensayos con los integrantes del coro o grupo de alabanza para que se maneje un mismo lenguaje. Esta información se puede ir brindando poco a poco, por ejemplo, en cada clase 20 minutos como parte de la contextualización de la clase práctica.

Luego encontraremos las bases prácticas de técnica vocal como el calentamiento con ejercicios de relajación, ejercicios de respiración vocalizaciones que son necesarios llevarlo a cabo antes de la práctica interpretativa.

Para focalizar el trabajo cooperativo dentro del grupo coral se darán recomendaciones en cada tema que lo amerite necesario, ya que es importante que se logre la correcta comunicación y colaboración mutua del grupo de coro.

Hay ciertos parámetros de dirección para el líder que tendrá que estudiarlos minuciosamente en la guía para poder dirigir el coro musicalmente.

En el repertorio se brindan 12 partituras de coros, himnos especiales e himnos espirituales que son secuenciadas de fácil a complejo. En el repertorio se observará canciones al unísono, a dos, tres y cuatro voces que incluye la letra de las canciones, complejidad rítmica, registros que actúan en cada obra y ciertas recomendaciones para el director, sobre el acompañamiento o algún punto importante a tomar en cuenta en el ensayo.

3.7. Introducción a la lectura musical

Para un buen desenvolvimiento del grupo del coro es necesario que el director de alabanza dé a conocer las pautas esenciales del solfeo (lenguaje musical), para lo cual, se tendrá que memorizar las figuras musicales junto con su silencio y duración como se muestra en el siguiente cuadro comparativo:

Tabla 11.

Figuras Musicales

NOMBRE	FIGURA	SILENCIO	VALOR
Redonda			4 Tiempos
Blanca			2 Tiempos
Negra			1 Tiempo
Corchea			1/2 Tiempo
Semicorchea			1/4 Tiempo
Fusa			1/8 Tiempo
Semifusa			1/16 Tiempo

En muchas ocasiones se dicta la clase lenguaje musical fuera de la clase de canto o ensayo para ocuparse así solo en la parte teórica, pero el director también puede ver si es necesario contextualizar la práctica al final del ensayo o clase.

3.7.1. Notas Musicales

Las notas musicales son siete y forman una escala denominada Escala Natural de Do y dentro de las notas existen tonos y semitonos:



3.7.2. Pentagrama

Conjunto de cinco líneas paralelas y equidistantes con cuatro espacios donde se escriben las figuras musicales y otros signos como los compases, armaduras, dinámicas, etc.

Cada una de las líneas y espacios tienen su nombre según su altura y la clave que las preside, por ejemplo, en clave de sol las líneas y espacios toman los siguientes nombres:

Figura 14.

Notas Musicales en el Pentagrama

LAS NOTAS EN EL PENTAGRAMA

LÍNEAS

ESPACIOS

DO RE MI FA SOL LA SI DO' RE' MI' FA'

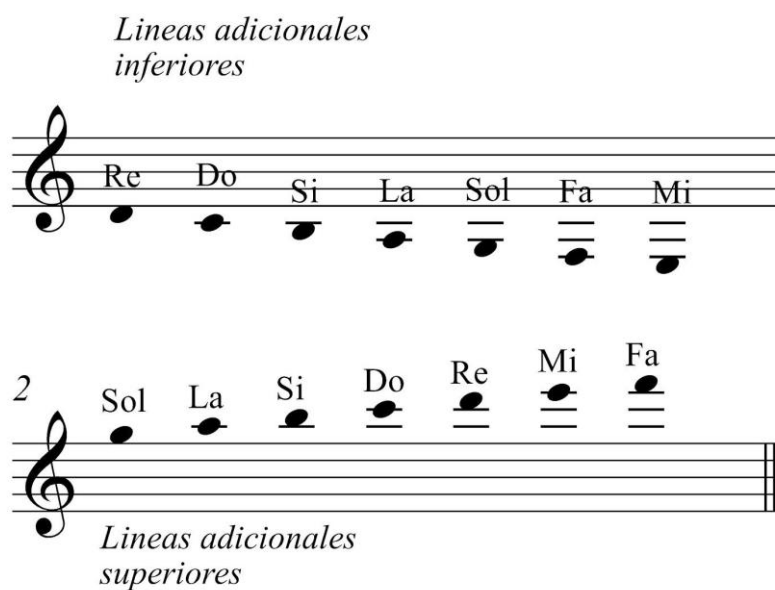
Graves ← → Agudos

También pueden adicionarse líneas en la parte superior del pentagrama y en la parte inferior según se lo necesite.

También pueden adicionarse líneas en la parte superior del pentagrama y en la parte inferior según se lo necesite.

Figura 15.

Líneas adicionales superiores e inferiores del Pentagrama.



3.7.3. Claves Musicales

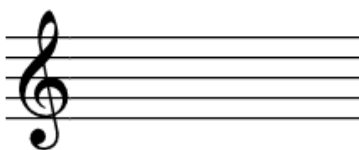
Las claves son una referencia para saber la ubicación de una determinada nota musical.

Las más utilizadas y que nos ayudarán a estudiar en los ensayos las voces, son la clave de Sol y la clave de Fa.

3.7.3.1. Clave de Sol

Figura 16.

Clave de sol



Es un símbolo musical que le da nombre a todas las líneas y espacios del pentagrama y empieza en la segunda línea del pentagrama, por lo que su segunda línea toma el nombre de sol 4 (el sol de la 4ta octava del piano)

Por lo general, en clave de sol se escriben las voces soprano y mesosoprano por su agudeza, en el rango vocal.

3.7.3.2. Clave de Fa

Figura 17.

Clave de fa



Es un símbolo gráfico musical que se utiliza para establecer la ubicación de las notas musicales en el pentagrama.

Un pentagrama en clave de fa tiene en su cuarta línea la nota fa3, es decir el fa de la tercera octava del piano.

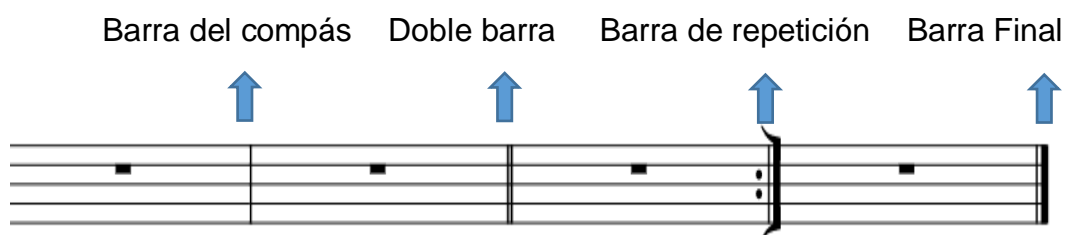
En clave de fa generalmente se utiliza para voces masculinas (tenor, barítono) o más graves que en la clave de sol.

3.7.4. El Compás

Los compases se utilizan para ordenar la música, dividir la escritura en porciones iguales y agrupar una porción de notas musicales y se subdivide en tiempos.

Figura 18.

Barras de compás.



Como se aprecia en el gráfico anterior la *barra de compás* separa un compás del siguiente, esta línea cruza perpendicularmente al pentagrama. La *doble barra* nos indica que en el siguiente compás se ha introducido un cambio significativo como un cambio de tiempo, por ejemplo.

La *barra de repetición* nos indica que hay que repetir la porción seleccionada. Por último, la *barra final* nos indica el fin de la lectura.

3.7.4.1. Formula Del Compás

$\frac{4}{4}$ Numerador = El numerador indica cuántas figuras
Denominador = El denominador indica qué figura

Por lo tanto, en un 4/4 entrarán 4 negras (numerador) y el denominador indica que son 4 tiempos.

1 = Redonda

2 = Blanca

4 = Negra

8 = Corchea

3.7.4.2. Tipos De Compases

Compases según la subdivisión de cada pulso (binaria o ternaria).

- Compases simples (subdivisión binaria)
- Compases compuestos (subdivisión ternaria)

Compases Binarios. Cuando el número de pulsos que engloba es múltiplo de 2.

Compases Ternarios. Cuando el número de pulsos que engloba es múltiplo de 3.

Tabla 12.

Cuadro Comparativo. Tipo de Compases.

TIPO DE COMPÁS	INDICADOR	UNIDAD DE TIEMPO	DURACION DEL COMPÁS
Simple Binario	$\frac{2}{4}$		
Simple Ternario	$\frac{3}{4}$		
Simple Binario	$\frac{4}{4}$		
Simple Binario	$\frac{2}{2}$		
Compuesto Ternario	$\frac{6}{8}$		

3.7.5. Puntillo

Este signo aumenta la mitad del valor de la nota musical según sea ésta. Por ejemplo, la blanca vale 2 tiempos, con punto vale 3 tiempos.

3.7.6. Ligadura

Es un signo musical que sirve para prolongar el sonido de una nota musical y también se utiliza para enlazar sonidos de distinta altura de un modo suave y unido.

Figura 19.

Ligadura.



3.7.7. Tresillo

Es un grupo de tres notas que tienen un mismo valor. También pueden mezclarse con silencios y puntillos.

Figura 20.

Tresillo.



3.7.8. Alteraciones

Son signos musicales que indican una modificación de los sonidos naturales. Existen 3 y sus efectos son:

Tabla 13.

Alteraciones Musicales.

Nombre	Símbolo	Descripción
SOSTENIDO	#	Eleva un semitono al sonido natural
BEMOL	<i>b</i>	Disminuye un semitono al sonido natural
BECUADRO	♮	Destruye o anula cualquier alteración sea sostenido o bemol y la vuelve sonido natural.

3.7.8.1. Alteraciones Propias

Son las que se encuentran junto a la clave y determinan el tono de las obras musicales. Estas alteraciones afectan a todas las notas cuya alteración figure junto a la clave, mientras no presenten becuadro.

Figura 21.

Alteraciones Propias



3.7.8.2. Alteraciones accidentales

Son aquellas que se encuentran junto a la nota musical y afectan a todas las notas de la misma altura dentro de un mismo compás si no tienen becuadro.



Figura 22.

Alteraciones accidentales



3.7.9. Matices

Es la intensidad con la que se emite el sonido y sus diversas variantes. Generalmente se representa con las abreviaturas de palabras italianas o con signos especiales.

- p ----- piano ----- suave
- pp ----- pianísimo ----- muy suave
- f ----- forte ----- fuerte
- ff ----- fortísimo ----- muy fuerte
- mf ----- mezzo forte ---- medio fuerte
- sfz ----- < ó > ----- acentuado
- cresc.  ----- Aumentando el sonido
- dim.  ----- Disminuyendo sonido

Ejemplo:

Figura 23.

Matices



3.8. Bases de Dirección coral

El director de coro es el encargado de unir a los integrantes de coro en un ambiente de completa confianza, tranquilidad y armonía en cada ensayo, para que a la hora de la presentación el repertorio pueda fluir de manera natural, sin tensiones ni preocupaciones de por medio, previo a una buena preparación.

Se recomienda empezar el ensayo siempre con una actividad de socialización que no pase de 5 minutos, por ejemplo, jugar a teléfono dañado utilizando el dedo en la espalda del compañero 1 para hacer una figura rítmica y así esperar que llegue la misma figura al compañero que se encuentra al final de la fila. Se puede realizar este ejercicio musical o sino, como el juego de la ensalada de frutas donde primero el director le da nombre de una figura rítmica a cada alumno y luego hace un ritmo con palmas y la persona que identifique la figura rítmica se pone de pie y da una vuelta en su lugar y se sienta. Finalmente, cuando el director diga ensalada de figuras todo se cambian de asiento. Como estos juegos se puede realizar al inicio de cada ensayo para lograr activar la energía conjunta del coro.

Luego de la socialización breve, se empieza con ejercicios de relajación, respiración, calentamiento vocal, vocalizaciones y al final, el ensayo del repertorio musical que se detalla más adelante.

El director puede realizar cambios, arreglos, sustituciones o supresiones a cualquier ejercicio o partitura que se muestra en la guía pedagógica de acuerdo a la necesidad que el coro lo requiera. Para ello, el director tiene que tener un pleno conocimiento del rango vocal de cada integrante, la responsabilidad de brindar a sus alumnos los ejercicios que necesitan en el momento adecuado de acuerdo al objetivo planteado a corto, mediano o largo plazo.

Aparte del liderazgo espiritual que debe tener el director como adorador de Dios, también debe crear normas de convivencia dentro de la clase o ensayo es fundamental, por ejemplo, no masticar chicle, no distraerse con el

celular o alguna otra actividad mientras se encuentran dentro de la clase ya que distrae y retrasa el aprendizaje de todos. Importante el llevar ropa adecuada y cómoda para los ensayos como también agua o bebidas hidratantes naturales.

El director de coro debe saber algunas bases sobre su posición preparatoria, movimiento de manos, marcación y directrices que serán necesarias para dirigir el grupo de manera adecuada. De esta forma, el coro tendrá más seguridad y confianza en dos momentos: en el ensayo y en la presentación.

3.8.1. Relajación

- Aflojar los músculos de todo el cuerpo y en especial los músculos de la cabeza, hombros, muñecas y manos.
- Realizar movimientos rotativos y relajar articulaciones de los codos.

3.8.2. Ataque

Tiene dos gestos principalmente:

1. *Arsis levare o posición preparatoria*

- Adquirir una posición cómoda para concentrarse en sí mismo.
- Separar los pies a la altura de los hombros con la cabeza y tronco erguido con la sensación de firme contacto en el piso.
- Brazos levantados hacia el coro sin separarlos mucho y al mismo nivel de los hombros.
- Palmas hacia abajo formando con el antebrazo una línea desde el codo hasta la punta de los dedos.
- Dedos extendidos y el pulgar ligeramente separado.
- Mantener la cara siempre visible sin que las manos lo cubran.

2. *Tactus o golpe*

Es el movimiento que el director realiza para indicar a los coristas.

- Primero indica la unidad métrica o parte de ella que precede al inicio de la pieza musical.
- El tempo, intensidad y parte del comienzo.

- La respiración
Entonces, para iniciar el ataque se mantiene las manos en *Arsis Levare* en A, luego realiza el golpe de aire A-B y empieza el ataque en C.

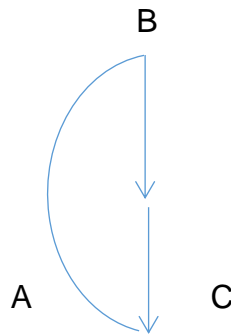
Figura 24.

Tactus o Golpe

A = Punto de partida

A-B = Golpe de aire

C = Punto de Ataque



3.8.2.1. Ataque Tético. Es un ataque afirmativo, en el primer tiempo del compás.

3.8.2.2. Ataque Anacrúsico. Abarca una unidad métrica o parte de una unidad métrica (en cuyo caso se marca el golpe de aire en la unidad antecedente).

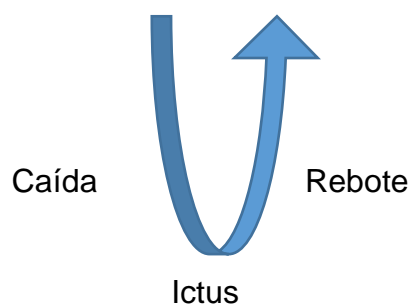
3.8.3. Marcación en Mano Derecha

La mano derecha indicará al coro cómo y cuándo cantar. Tiene una *conformación*, unas *características*, unas *funciones* y una organización en *patrones métricos* que se las describe a continuación:

3.8.3.1. Conformación

Figura 25.

Conformación. Marcación mano derecha.



3.8.3.2. Características.

Velocidad. Es la duración del pulso, es decir que el director lleva en la mano derecha el tempo de la obra. Entonces, a mayor velocidad menor tamaño de marcación realizará, es decir, la mano no se desplazará mucha distancia ya que el tempo es rápido.

Dirección. Es el camino que recorre la mano (arriba, abajo, derecha, izquierda). Depende de los patrones métricos, es decir del tipo de compás que tenga la obra musical. Pero puede ser modificada por razones técnicas o expresivas de la obra.

Tamaño. Distancia que recorre la mano en la marcación y depende de factores como la velocidad, dinámica y el tamaño del grupo que se está dirigiendo. Puede ser pequeño, mediano o grande, dependiendo de su función en el momento indicado.

Ímpetu. Es la fuerza que se le añade al movimiento y depende de la dinámica y el carácter de la obra musical.

3.8.3.3. Funciones. Sus funciones principales son:

Preparatoria. Es la anticipación de un evento por venir (Arsis o levare) o preparación del ataque. Generalmente, anticipan el comienzo de una métrica, pero pueden ocurrir en cualquier tiempo donde lo amerite.


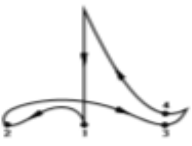

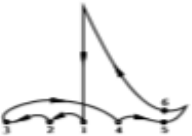
Principal. Es la confirmación del evento. Se refiere a los tiempos fuertes de un compás. Por ejemplo, el primer tiempo en un compás 4/4 es fuerte y por lo tanto, principal. Los acentos y las síncopas también tienen carácter de principales.

Neutra. Función de marcar pulsos de forma pasiva o seguimiento de un evento donde la velocidad es precisa y se utilizan para marcar subdivisiones. Tiene caída y rebote mínimos. Además, llevan poca dirección, tamaño e ímpetu. Su función es la de marcar pulsos de forma pasiva.

3.8.3.4. Patrones Métricos. Se presentan los patrones rítmicos de marcación más comunes para los compases 3/4, 2/4, 4/4, 6/8 que el Director de coro debe manejar en sus ensayos y presentaciones. Se debe procurar ser preciso y evitar equivocarse en su mano izquierda sobretodo.

Figura 26.

Patrones Métricos. Marcación.

Indicador del compás	Nº de tiempos por compás	Patrón rítmico
$\frac{3}{4}$	3	
$\frac{4}{4}$	4	
$\frac{2}{4}$	2	
$\frac{6}{8}$	6	

3.9. Bases de Técnica Vocal

Como en cualquier instrumento musical es necesario tener cierta preparación antes de ejecutar el instrumento, en el canto también se debe tener una preparación para el correcto funcionamiento del aparato fonador y poder cantar sin que se realice un esfuerzo que luego pueda llegar a lastimar, molestar o causar lesiones graves.

3.9.1. *Relajación*

El director de alabanza siempre debe destinar tiempo para realizar ejercicios de relajación de los músculos del aparato vocal, despejar la mente y expresar mejor al momento de cantar.

Se realizan movimientos lentos de cabeza, cuello y tórax, donde la respiración se debe mantener normal, continua y nunca retenerla. Por ejemplo:

- *Rotación de cabeza*
 - Hacia la derecha 4 veces
 - Hacia la izquierda 4 veces
 - Circularmente y lento 4 veces.
- *Estiramiento de cuello*
 - Con la espalda recta mover hacia la derecha y hacia la izquierda la cabeza (dejar posar la oreja sobre el hombro, sin levantarlos) 2 veces y lentamente.
- *Rotación de Hombros*
 - Hacia adelante 4 veces
 - Hacia atrás 4 veces
 - Repetir la rotación
 - Y mantener los hombros a la altura de las piernas.
- *Estiramiento general*
 - Para el tórax inclinar hacia adelante la cabeza junto con el tórax y dejar colgar los brazos durante 8 tiempos y levantarse.
 - Inclina tu dorso hacia la derecha colocando los brazos por sobre la cabeza (detenerlo en esa posición 5 segundos)
 - Inclina tu dorso hacia la izquierda colocando los brazos por sobre la cabeza (detenerlo en esa posición 5 segundos)
 - Repetirlo de nuevo.
- *Estiramiento facial*
 - Levantar las cejas y bajar el maxilar inferior al máximo para estirar los músculos y ligamentos de la cara.
 - Realizar masajes en el área de los pómulos, frente y mandíbula.

3.9.2. Respiración

Para una buena técnica vocal es necesario entrenar la respiración y que sea natural y progresiva en su desarrollo para cantar.

La respiración consta de tres fases: la inspiración (toma de aire), suspensión (bloqueo de aire) y la espiración (Expulsión de aire) y es necesario controlar la respiración en cualquiera de sus etapas, dosificarla al máximo en frases cortas o largas de una canción.

Además, es necesario el entrenamiento respiratorio diafragmático para que en frases largas no se oiga la voz ahogada, sino que tenga cuerpo y brillo.

Para ello hay varios ejercicios que ayudan a controlar la salida de aire y se lo puede trabajar 15 minutos en cada sesión antes de empezar la vocalización.

Ejercicios de Respiración. Primero se puede iniciar con una respiración profunda como sugiere (Chóliz M. 1995) para la reducción del nivel de activación general. Por ejemplo:

- Sentarse cómodamente, colocar la mano izquierda sobre el abdomen y la derecha sobre la izquierda.
- Imaginar una bolsa vacía dentro del abdomen debajo de donde apoyan las manos. Comenzar a respirar y notar cómo se va llenando de aire la bolsa y la onda asciende hasta los hombros. Inspirar durante 3-5 segundos.
- Mantener la respiración. Repetirse interiormente "mi cuerpo está relajado"
- Exhalar el aire despacio al mismo tiempo que se repite a uno mismo órdenes de relajación." (p.24)

Es recomendable realizar 4 o 5 ejercicios de respiración seguidos y repetir los ejercicios 10-15 veces al día, en diferentes jornadas del día inclusive como si se tratara un ritual para eliminar estrés, ya que es importante practicarlos frecuentemente.

Adicionalmente, se proponen varios ejercicios de respiración:

Respiración profunda

- Inhalar varios segundos y levantar los brazos mientras se inhala.
- Exhalar varios segundos y bajar los brazos mientras se exhala.

Resistencia progresiva

- Cargar los pulmones y luego soltarlo diciendo shhhhhh o fhhhhh.
- Repetirlo y cada vez hacerlo durar más tiempo.

Posición sentado

- Sentarse en una silla con la espalda recta y los brazos sueltos separando los codos de los costados del pecho.
- Tomar una respiración profunda tratando de expandir los pulmones al máximo y presionarlos contra la silla haciendo que la espalda se hinche.

Posición acostado

- Inspirar por la nariz tres veces entrecortadas.
- Espirar por la boca.
- Ir aumentando la capacidad de tiempo inspirado.

3.9.3. Calentamiento Vocal

Trino de labios. Sonido Neutro. Tomar suficiente aire y con los labios unidos soplar y dejar vibrar los labios con un sonido parecido al de un caballo “prrr” sin ninguna altura de sonido (nota) en especial hasta eliminar todo el aire de los pulmones.

Varias notas. Inhalar suficiente aire, realizar el sonido “prrr” y tomar como referencia 3 sonidos que pueden ser Do- Re- Mi de manera ascendente y descendente. Se puede tomar más sonidos de referencia, por ejemplo, para mujeres: Do- Re- Mi y para hombres: Sol- La- Si., etc.

Glissando. Inhalar suficiente aire, realizar el sonido “prrr” e ir colocando el sonido desde la nota más grave posible hasta la nota más aguda alcanzable, es decir, de manera ascendente y descendente. Adicionalmente, se puede acompañar subiéndole la mano derecha mientras se asciende la altura tonal y asimismo bajando las manos al descender para tener más conciencia del deslizamiento y alcance de notas agudas y graves.

Trino de lengua. El trino de lengua se parece a un murmullo de gato con el sonido “rrr” que se realiza con la boca ligeramente estirada hacia abajo y labios hacia adelante como si se fueran a cerrar haciendo una “u”.

Se puede realizar los 3 ejercicios anteriores que explicamos en el trino de labios (Sonido neutro, varias notas y glissando) pero ahora con el trino de lengua.

3.9.4. Vocalizaciones para coro

Para un buen desenvolvimiento vocal trabajaremos con 2 tipos de vocalizaciones como son:

- Vocalizaciones lentas para una adecuada impostación de cada uno de los sonidos.
- Vocalizaciones para desarrollar la agilidad.

Vamos a tomar la “M” como modelo para realizar para los ejercicios sucesivos y asimismo abarcaremos vocalizaciones a varias voces.

Los ejercicios que se presentan a continuación fueron adaptados y creados por la autora.

3.9.4.1. Vocalizaciones Lentas para Mejorar la Impostación. Es recomendable trabajar al inicio el registro medio del coro y no pasar los límites que se muestra en los ejercicios ya que mientras la altura del sonido asciende el velo del palatino acentúa su posición de bostezo y se va desarrollando una buena impostación.

Ejercicio N°1

Figura 27.

Vocalización. Ejercicio 1.

MIM MIM MIM MIM MIM MIM

Subir hasta:

bajar hasta la nota inicial.

MIM MIM MIM /1

3.9.4.2. Sílabas modelo

La sílaba “MI” es muy útil para que se recurra a ella todas las veces que ud. tenga duda en la vocalización.

Ejercicio N°2

Figura 28.

Vocalización. Ejercicio 2.

MIM MEM MAM MIM MEM MAM

Subir hasta:

MIM MEM MAM

Y bajar hasta la nota inicial

Ejercicio N°3

Figura 29.

Vocalización. Ejercicio 3.

MIM MEM MAM MOM MUM

Subir, bajar y luego prolongar el sonido de la redonda.

Ejercicio N°4

Figura 30.

Vocalización. Ejercicio 4.

MI ME MA MO MUM MI ME MA MO MUM

Suba y baje hasta la nota del inicio.

Ejercicio N°5

Figura 31.

Vocalización. Ejercicio 5.

Mi-----

Subir hasta:

Mi-----

Bajar hasta:

Mi-----

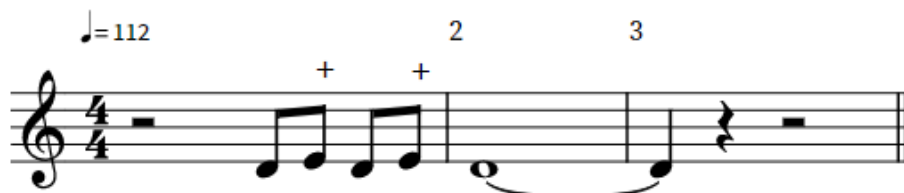
Las segundas y cuartas notas que tienen la marca (+) se tiene que realizar con un apoyo desde el diafragma para lograr una mayor intensidad. Recuerde que no se debe forzar la garganta en estas notas. Practicarlo con paciencia al inicio, luego ya se hará más fácil teniendo buenas bases.

Ejercicio N°6

Figura 32.

Vocalización. Ejercicio 6.

Cada literal a, b, c y d es un ejercicio diferente para realizar. Subir y bajar hasta las notas límites.

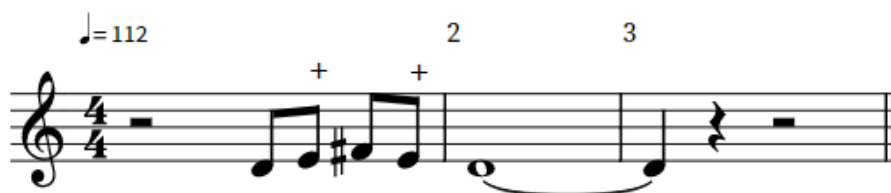


- a) MI _____ E _____
- b) MI _____ A _____
- c) MI _____ O _____
- d) MI _____ U _____

Ejercicio N°7

Figura 33.

Vocalización. Ejercicio 7.



- a) MI _____ E _____
- b) MI _____ A _____
- c) MI _____ O _____
- d) MI _____ U _____

Recuerde apoyar siempre con diafragma las notas marcada con (+). Controle el cuello de los coristas que no se haga hacia arriba y atrás la cabeza sino mantenerla en tanto se pueda recta (no rígida) pero el movimiento de maxilar inferior trabajando con movimientos hacia abajo (técnica del bostezo) y trabajando el paladar.

Ejercicio N°8

Figura 34.

Vocalización. Ejercicio 8.

Para este ejercicio es necesario controlar el apoyo diafragmático en las notas señaladas. Ir subiendo hasta la nota límite y asimismo bajar.

a) MI----- E-----
b) MI----- A-----
c) MI----- O-----
d) MI----- U-----

Usted puede organizar libremente las combinaciones de las vocales realizando ejercicios que partan del centro grave tratando de ganar cada vez un semitono hacia lo grave y hacia lo agudo. Es importante no desesperarse si no se consigue resultados inmediatos y deslumbrantes. El hecho de ganar un semitono implica meses de repetidas y pacientes vocalizaciones, tomando en cuenta que también se pueden dar ciertos estancamientos.

3.9.4.3. Vocalizaciones Para Desarrollar Agilidad. El mejor camino para desarrollar los agudos es practicando ejercicios de agilidad vocal.

Ejercicio N°9

Figura 35.

Vocalización. Ejercicio 9.

IA-----

Subir hasta:

♩ = 88 2

IA _____

Ejercicio N°10.

En este punto de vocalización, es necesario exigir precisión rítmica a los coristas y que inicien el ejercicio marcando cada 4 semicorcheas, hasta lograr todo el ejercicio con un acento y luego con dos. Realizar cada uno de los literales a, b, c y d.

Figura 36.

Vocalización. Ejercicio 10.

♩ = 88 2

a) IA _____
b) IO _____
c) UI _____
d) UE _____

Subir hasta:

♩ = 96 2

a) IA _____
b) IO _____
c) UI _____
d) UE _____

Ejercicio N°11.

En el siguiente ejercicio se realiza staccato con golpes cortos y firmes. Controlar que no haya golpe de glotis sino staccato desde el diafragma.

Figura 37.

Vocalización. Ejercicio 11.



- a) IA _____ A ___ A ___ A
- b) IO _____ O ___ O ___ O
- c) UI _____ I ___ I ___ I
- d) UE _____ E ___ E ___ E

Subir hasta:



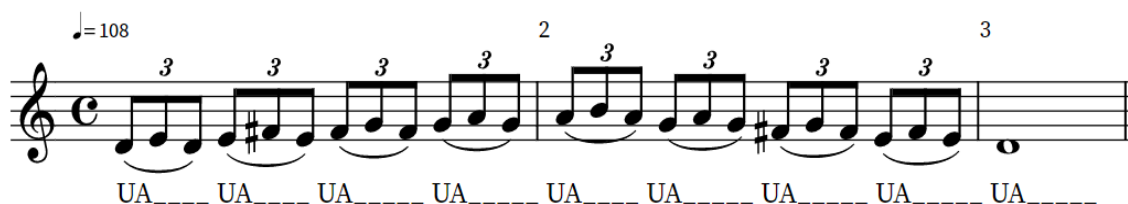
- a) IA _____ A ___ A ___ A
- b) IO _____ O ___ O ___ O
- c) UI _____ I ___ I ___ I
- d) UE _____ E ___ E ___ E

Ejercicio N°12.

Realizar este ejercicio progresivamente, se puede comenzar por una velocidad de 60bpm e ir incrementando 10bpm hasta llegar a 108bpm. Controlar que se realice el legato adecuadamente.

Figura 38.

Vocalización. Ejercicio 12.



- UA _____ UA _____ UA _____ UA _____ UA _____ UA _____ UA _____ UA _____ UA _____

Ejercicio N°13

Figura 39.

Vocalización. Ejercicio 13.



- a) IA A A A A A A
- b) IO O O O O O O
- c) UI I I I I I I
- d) UE E E E E E E

Ejercicio N°14

Figura 40.

Vocalización. Ejercicio 14.



- a) IA A A A A A A A A A A
- b) IO O O O O O O O O O O
- c) UI I I I I I I I I I I
- d) UE E E E E E E E E E E

3.10. Repertorio Musical

En este apartado usted podrá visualizar varias partituras de cánticos que se interpretan habitualmente en las ceremonias de culto y eventos especiales de la IEANJESUS Ecuador. De esta manera se comparte *coros, himnos especiales e himnos espirituales* al unísono como también a dos, tres y cuatro voces con su previo calentamiento vocal, registros, complejidad rítmica e indicaciones que pueden ser útiles para el director de coro al momento de ensayar.



REPERTORIO MUSICAL

Alabanzas Cristianas

COROS

HIMNOS ESPECIALES

HIMNOS ESPIRITUALES

Lit - tle ones to him be - long: they are weak, but he is strong.
he will wash a - way my sin, let his lit - tle child come in.
he's pre - pared a home for me, and some day his face I'll see.

"Todo lo que respire alabe a Jehova"



-COROS-

Ordenadas por criterio de dificultad

AL UNÍSONO

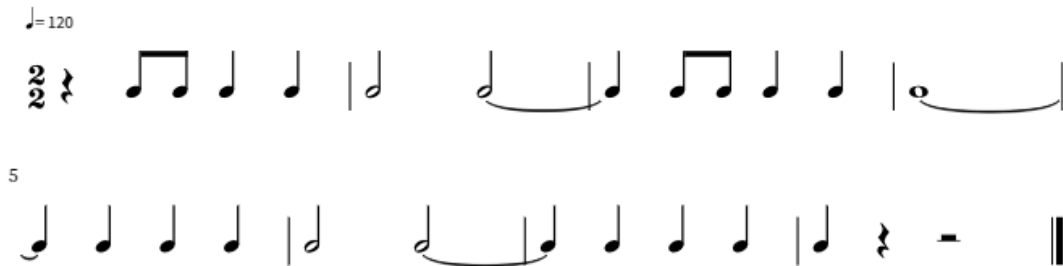
Ficha Técnica:

SOLAMENTE EN CRISTO

REGISTROS



COMPLEJIDAD RÍTMICA



NOTA DEL ARREGLADOR

Este coro es un clásico cristiano que se lo canta con ánimo alegre. Pueden entonarlo voces blancas (niños y niñas) al unísono o a su vez, hombres la primera línea del texto y mujeres la segunda línea para que tome diferentes timbres. Este coro se lo puede unir a otros en tonalidad Do y en 2/2.

SOLAMENTE EN CRISTO

CORO I

Solamente en Cristo

Solamente en El

La salvación

Se encuentra en El

No hay otro nombre

Dado a los hombres

Solamente en Cristo

Solamente en El

CORO II

En San Juan catorce

Y el verso seis

Dice Jesús

Soy la verdad,

Soy el camino,

También la verdad

También la vida

Nadie viene al Padre

Sino por mi

Solamente en Cristo

Con alegría

Autor desconocido

Arreg. F.B.J. Celebremos / Libros Alianza

$\text{♩} = 120$

The musical score is written on a single treble clef staff in 2/2 time. It consists of three lines of music. The first line starts with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is simple and repetitive. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The second line continues the melody and lyrics. The third line concludes the piece with a double bar line.

7 So-la-men-te en Cris - to----- so-la-men-te en - Él ----- La sal - va - ción
En-san-juan-ca - tor - ce ----- y-el- ver - so ---- seis ----- Di - ce - Je - sús

12 se en- cuen- tra en --- él -----no hay - o -- tro --- nom - bre ----- da - do a - los
Soy --- la --- ver ----- dad ----- Soy --- el --- ca --- mi --- no ----- tam - bién - la

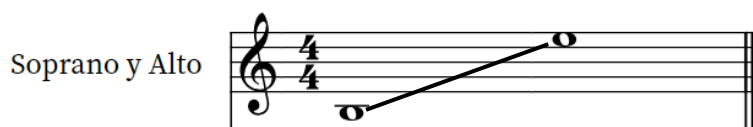
hom -- bres So-la-men- te en Cris ---- to----- so-la-men-te en - Él
vi ----- da Na-die-vie-ne al Pa ---- dre----- si-no -- por --- mi

A 2 VOCES

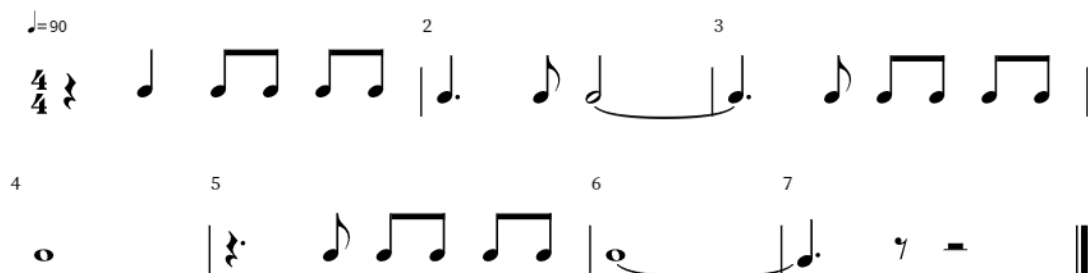
Ficha Técnica:

Amarte sólo a ti, Señor

REGISTROS



COMPLEJIDAD RÍTMICA



NOTA DEL ARREGLADOR

Este coro es un clásico de la adoración congregacional, quienes vayan a interpretarla deben ponerle pasión al cantarla, tanto es así que se ocupa metrónomo irregular sobre todo para la parte final y notas altas según el director estime necesario. Se puede acompañar con piano en tonalidad Em.

AMARTE SOLO A TI, SEÑOR

ESTROFA I

Amarte solo a ti, Señor
Amarte solo a ti, Señor
Amarte solo a ti, Señor
Y no mirar atrás.

CORO

Seguir tu caminar, Señor
Seguir sin desmayar, Señor
Postrada ante tu altar, Señor
Y no mirar atrás

AMARTE SOLO A TI SEÑOR

Con emoción

Autor desconocido

Compositor desconocido, arreg. FBJ

6 A-mar-te so-lo a ti - Se - ñor A-mar-te so-lo a ti Se - ñor A-mar-te so-lo a

11 ti --- Se - ñor y no mí-rar a - trás Se-guir tu ca-mi-nar ---- Se-ñor

14 Se - guir sin des - ma - yar Se - ñor pos-tra-do an - te tu al

17 -tar Se - ñor y no mí - rar a - trás

17 v no mí - rar a - trás

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins at measure 6. The second staff begins at measure 11 and includes a first ending bracket. The third staff begins at measure 14. The fourth staff begins at measure 17 and includes a first ending bracket. The fifth staff begins at measure 17 and includes a second ending bracket. The sixth staff begins at measure 17. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

A TRES VOCES

Ficha Técnica:

Vine a alabar a Dios

REGISTROS

Soprano

Tenor y Barítono

COMPLEJIDAD RÍTMICA

$\text{♩} = 50$

7

10

NOTA DEL ARREGLADOR

Para este coro se recomienda tomar en cuenta el registro de cada participante del coro para que pueda tomar su línea melódica de manera que no se force su alcance de voz. Controlar que la voz soprano se mantenga firme y clara en toda la interpretación. Se puede acompañar con piano en tonalidad C, con metrónomo irregular según el director estime necesario, sin embargo, este coro se lo interpreta generalmente en 60 u 80bpm.

VINE A ALABAR A DIOS

ESTROFA I

Vine a alabar a Dios
Vine a alabar a Dios
Vine a alabar su nombre
Vine a alabar a Dios

CORO

El vino a mi vida
Un día muy especial,
Cambio mi corazón,
En un nuevo corazón
Y esta es la razón
Por la que digo que
Vine a alabar a Dios

Vine a alabar a Dios

Con vigor

Letra y Música: Wayne Romero 1975 Arreg. F.B.J. y adapt. Andrea Tamayo

$\text{♩} = 50$

Vi-ne a a-la-bar - a - Dios, vi-ne a a-la-bar - a - Dios, vi-ne-a a-la-bar - su

6

nom - bre, vi-ne a a-la - bar - a Dios. El - vi-no a mi vi-da un día muy es-pe-cial cam

11

bió mi co - ra - zón - en - un nue - vo co - ra - zón Y --- e - sa es la - ra - zón ---- por

14

la que di - go que vi - ne -----a a --- la ---- bar -----a Dios.

A CUATRO VOCES

Ficha Técnica:
Hay Momentos

REGISTROS

Soprano y Alto

Tenor y Barítono



COMPLEJIDAD RÍTMICA



NOTA DEL ARREGLADOR

Para esta interpretación es importante colocar voces firmes en soprano y realizar un buen calentamiento antes de ensayarla inclusive, ya que, tiene agudos en el coro que pueden llegar a lastimar de alguna manera las cuerdas vocales. Se puede acompañar con guitarra, en tonalidad Mib (capo1 - Re), bajo eléctrico, percusión, violines y piano. Se recomienda interpretarla con sentimiento.

HAY MOMENTOS

ESTROFA I

Hay momentos
Que las palabras no alcanzan
Para decirte lo que siento
A ti mi buen Jesús

CORO

Te agradezco
Por todo lo que has hecho,
Por todo lo que haces,
Y todo lo que harás

HAY MOMENTOS

Con sentimiento

Letra y Música: Autor descon. Latinoamérica, s. 20.

Arreg. FBJ

$\text{♩} = 60$

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

Hay mo - men - tos que las pa - la - bras no me al - can - zan

4

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

pa - ra de - cir - te - lo - que sien - to a ti mi buen Je - sús

8

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

Hay mo - men - tos que las pa - la - bras no me al - can - zan

13

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

pa - ra de - cir - te - lo - que sien - to a ti mi buen Je - sús

17 2

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

Te a - gra - dez - co Por to - do lo que haz he - cho,

22 23 24 25

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

por to - do lo que ha - ces y to - do lo que ha - rás

26

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

Te a - gra - dez - co Por to - do lo que haz

30

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

he - cho por to - do lo que ha - ces

33 3

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

y to - do lo que ha - rás

A decorative border of musical notation in black ink on a yellow background. The notation includes various notes, rests, and clefs, arranged in a wavy, flowing pattern that frames the central text. The border starts at the top with a treble clef and ends at the bottom with a bass clef and a 4/8 time signature.

**- HIMNOS
ESPIRITUALES -**

Ordenadas por criterio de dificultad

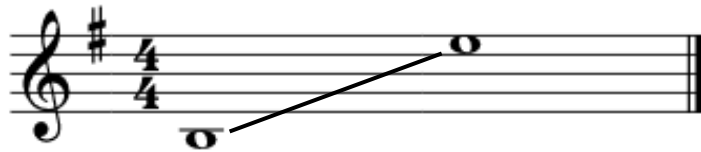


AL UNÍSONO

Ficha Técnica:

Cristo es la peña de Horeb

REGISTROS



COMPLEJIDAD RÍTMICA



NOTA DEL ARREGLADOR

En esta alabanza es importante pisar todas las notas y colocar bien la voz en el paso de la estrofa al coro ya que hay un salto significativo de alturas en tonalidad menor (Em). Se puede acompañar con guitarra en ritmos folclóricos ecuatorianos incluyendo quena o sampaña con la melodía principal o simplemente en bolero. Se puede intercalar voces femeninas al unísono en la primera estrofa y voces masculinas en la segunda estrofa y en el coro todas las voces. Se puede usar metrónomo irregular para entonarla con emoción.

CRISTO ES LA PEÑA DE HOREB

ESTROFA I

Cristo es la peña de Horeb que está brotando,
Agua de vida saludable para ti.
Cristo es la peña de Horeb que está brotando,
Agua de vida saludable para ti.

CORO

Ven, a tomarla que es más dulce que la miel,
Refresca el alma, refresca todo tu ser.
Cristo es la peña de Horeb que está brotando,
Agua de vida saludable para ti.

ESTROFA II

Cristo es el lirio del valle de las flores,
Él es la rosa blanca y pura de Sharon.
Cristo es la vida y amor de los amores,
Él es la eterna fuente de la Salvación.

CRISTO ES LA PEÑA DE HOREB

Con emoción

Letra: Autor desconocido.
Música: Melodía Portorriqueña

Arreg. F.B.J. y Andrea Tamayo



5 Cris-to es la Pe - ña de Ho-reb que es-tá bro-tan-do ___ a - gua de vi-da sa-lu-da-ble pa-ra
Cris-to es el li - río del va- lle ---- de -- las --- flo-res ---- El es la ro-sa blan-ca y pu-ra de Sa-



9 ti Cris-to es la Pe - ña de Ho-reb que es-tá bro -tan-do -- a-gua de vi-da sa-lu-da-ble pa-ra
rón Cris-to es la vi ---- da -- y a - mor de los - a - mo - res - el es la e-ter-na fuen-te de la sal-va



13 ti ción Ven a be - ber - la que es más dul-ce que la miel re-fres-ca el al - ma re-fres-ca



15 to - do tu ser Cris-to es la ---- Pe -----ña de Ho ----- reb que es ----- tá ----- bro



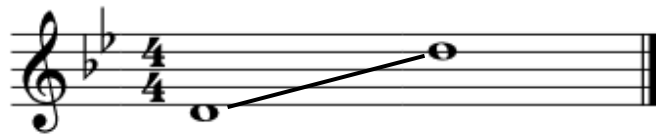
tan ---- do ----- a ---- gua -- de ---- vi --- da ---- sa ---- lu --- da --- ble --- pa --- ra ti.

DOS VOCES

Ficha Técnica:

A Dios sea la gloria

REGISTROS



COMPLEJIDAD RÍTMICA



NOTA DEL ARREGLADOR

Este canto transmite la admiración hacia Dios y agradecimiento profundo por lo cual es importante interpretarlo con gran regocijo, es decir, utilizar las manos y gestos para expresar aquello. Se puede acompañar con guitarra clásica en tonalidad Sib Capo 3 – Sol con metrónomo irregular sobre todo para inicios y finales. En voz principal soprano y segunda voz puede ser contralto o tenor.

A DIOS SEA LA GLORIA

A Dios sea la gloria
A Dios sea la gloria
A Dios sea la gloria
Por lo que hizo por mí
Con su sangre me ha salvado
Su poder me ha levantado
A Dios sea la gloria
Por lo que hizo por mí

A Dios sea la gloria

Con regocijo

Letra y Música: Andraé Crouch, 1971, es trad.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score is divided into three systems, with measure numbers 6, 12, and 18 indicated at the start of each line. The final measure of the third system ends with a double bar line.

6 A Dios sea la glo - ria A Dios sea la glo - ria A Dios sea la
12 glo - ria por lo que hi - zo por mi con su san - gre me ha lim - pia do, su po -
18 der me ha sal - va - do A Dios sea la glo - ria por lo que hi - zo por mi

GRANDE ES TU FIDELIDAD

ESTROFA I

Oh, Dios Eterno, Tu misericordia
Ni una sombra de duda tendrá;
Tu compasión y bondad nunca fallan
Y por los siglos el mismo serás.

CORO

¡Oh, Tu fidelidad! ¡Oh, Tu fidelidad!
Cada momento la veo en mí.
Nada me falta, pues todo provees,
¡Grande, Señor, es Tu fidelidad!

ESTROFA II

La noche oscura, el sol y la luna,
Las estaciones del año también,
Unen su canto cual fieles criaturas,
Porque eres bueno, por siempre eres fiel.

ESTROFA III

Tú me perdonas, me impartes el gozo,
Tierno me guías por sendas de paz;
Eres mi fuerza, mi fe, mi reposo,
Y por los siglos mi Padre serás.

GRANDE ES TU FIDELIDAD

Con admiración

Letra: Thomas O. Chisholm, 1923
Música: William M. Runyan

Trad. Honorato Reza

Oh, Dios E - ter - no, tu mi-se-ri - cor-dia ni u - na som-bra de du - da ten -
La no-che os - cu - ra, el sol y la lu - na, las es - ta - cio - nes del a - ño tam -
Tu me per - do-nas, me im - par-tes el go - zo, tier - no me guí - as por sen - das de

8

drá; Tu com - pa - sión y bon - dad nun - ca fa - llan, y por los si - glos el
bién, U - nen su can - to cual fie - les cria - tu - ras, por-que e-res bue - no, por
paz; E - res mi fuer - za, mi fe, mi re - po - so, y por los si - glos mi

15

mis-mo se - rás. !Oh tu fi - de - li - dad ¡Oh tu fi - de - li - dad Ca - da mo -
siem-pre e-res fiel. Pa-dre se - rás.

men - to la ve - o - en mí. Na - da me fal - ta, pues

to - do pro - ve - es, ¡Gran - de Se - ñor, es tu fi - de - li - dad!

CUÁN GRANDE ES ÉL

ESTROFA I

Señor, mi Dios, al contemplar los cielos,
El firmamento y las estrellas mil.
Al oír tu voz en los potentes truenos
Y ver brillar al sol en su cenit.

CORO

Mi corazón entona la canción.
¡Cuán grande es Él! ¡Cuán grande es Él!
Mi corazón entona la canción.
¡Cuán grande es Él! ¡Cuán grande es Él!

ESTROFA II

Al recorrer los montes y los valles
Y ver las bellas flores al pasar.
Al escuchar el canto de las aves
Y el murmurar del claro manantial.

ESTROFA III

Cuando recuerdo del amor divino,
Que desde el cielo al Salvador envió.
Aquel Jesús que por salvarme vino,
Y en una cruz sufrió por mi y murió.

ESTROFA IV

Cuando el Señor me llame a su presencia,
Al dulce hogar, al cielo de esplendor.
Le adoraré, cantando la grandeza
De su poder y su infinito amor.

Cuán grande es Él

Con júbilo

Letra: Stuart K. Hine, 1948, basada en poesía original de Carl Boberg, 1885.
Música: Melodía sueca, arreg. Stuart K Hine, 1949

Soprano y Contralto

Se - ñor, mi Dios al con-tem-plar los cie - los el - fir - ma -
Al - re - co - rrer los mon-tes y los va - lles y ver las
Cuan - do re - cuer - do del a - mor di - vi - no que des-de el

Tenor y Barítono

4

Soprano y Contralto

men - to y las es-tre-llas mil Al oír tu voz en los po-ten-tes
be - llas flo - res al pa - sar Al es-cu-char el can - to de las
cie - lo al Sal-va-dor en - vió A-quel Je-sús que por sal-var-me

Tenor y Barítono

7

Soprano y Contralto

true - nos y ver bri - llar el - sol en - su - ce - nit, Mi co-ra-
a - ves y el mur-mu-rar del cla - ro ma - nan - tial,
vi - no y en u-na cruz su-frió por mi y mu - rió,

Tenor y Barítono

11 2

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

zón en - to - na la can - ción, ¡Cuán gran - de es

13

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

Él ¡Cuán gran-de es Él Mi co-ra- zón en - to - na la can -

16

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

ción, ¡Cuán gran-de es Él ¡Cuán gran-de es Él

20

Soprano y Contralto

Tenor y Barítono

Cuan - do el Se - ñor me lla-me a su pre-

22

3

Soprano y Contralto



sen - cia al dul - ce ho - gar al cie - lo de es - plen - dor, Le a - do - ra -

Tenor y Barítono



25

Soprano y Contralto



ré can - tan - do la gran - de - za de su po - der y su in - fi - ni - to a

Tenor y Barítono



28

Soprano y Contralto



mor; Mi co - ra - zón en - to - na la can - ción ¡Cuán gran - de es

Tenor y Barítono



32

Soprano y Contralto



Él! ¡Cuán gran - de es Él! Mi co - ra - zón en - to - na la can -

Tenor y Barítono



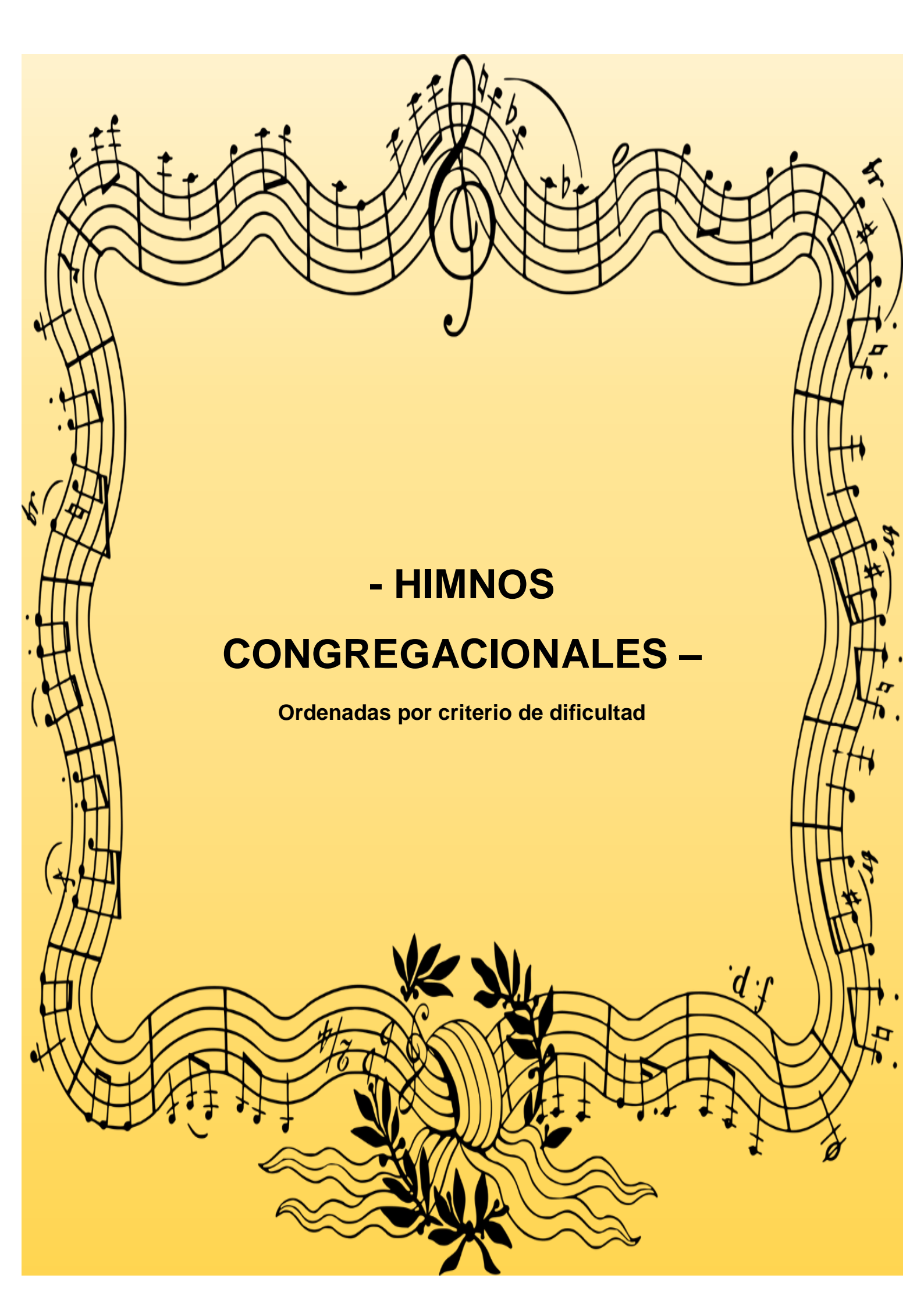
Soprano y Contralto



ción, ¡Cuán gran-de es Él! ¡Cuán gran-de es Él!

Tenor y Barítono



A decorative border of musical notation in black ink on a yellow background. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings like 'f' and 'd.f.'. The border is shaped like a large, rounded rectangle with wavy, flowing lines.

- HIMNOS
CONGREGACIONALES –

Ordenadas por criterio de dificultad

A black silhouette illustration at the bottom center of the page. It features a stringed instrument, possibly a lute or guitar, with a rounded body and a neck. The instrument is surrounded by stylized foliage, including leaves and branches. Below the instrument, there are wavy lines representing water or a ground surface.

EN LA CRUZ

ESTROFA I

Con pena amarga fui a Jesús;
mostréle mi dolor;
Perdido errante, vi su luz;
bendíjome en su amor.

CORO

En la cruz, en la cruz, do primero vi la luz,
y las manchas de mi alma yo lavé,
Fue allí por fe do vi a Jesús,
y siempre feliz con el seré

ESTROFA II

Sobre una cruz mi buen Señor;
su sangre derramó,
Por este pobre pecador,
a quien así salvó.

ESTROFA III

Venció la muerte con poder
y al cielo se exaltó;
Confiar en Él es mi placer,
morir no temo yo.

IV ESTROFA

Aunque él se fue, solo no estoy,
mandó al Consolador,
Divino Espíritu que hoy
me da perfecto amor.

EN LA CRUZ

Con decisión

Letra: Estr.1-4 Isaac Watts, 1707; coro, R.E. Hudson, 1885. Trad. Pedro Grado
Música: Rhalp E. Hudson, 1885, coro, Jhonn H. Hewitt, 1864.

Con pe-na a-mar-ga fui a Je-sús; mos-tre-le mi do-lor, Per-di-do e-ran-te
So-bre u-na cruz mi buen Se-ñor su san-gre de-rra-mó Por-es-te po-bre
Ven-ció la muer-te con po-der y al cie-lo se ex-al-tó Con-fiar en él es
6 Aun-que Él se fue so-lo no es-toy man-do al Con-so-la-dor Di-vi-no Es-pí-ri
vi su luz; ben-dí-jo-me en su a mor En la cruz, en la cruz, do pri-me-ro vi-la luz, y las
pe-ca-dor a quien a sí sal-vó
mi pla-cer mo-rir no te-mo yo.
11 tu que hoy me da per-fec-to a-mor.
man-chas de mi al-ma yo la-vé, Fue a-llí por fe do
14
vi a Je-sús y siem-pre fe-liz con Él se-ré

A DOS VOCES

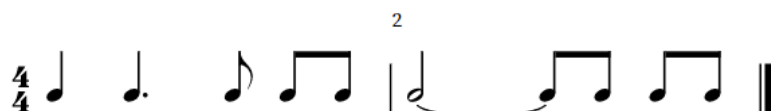
Ficha Técnica:

He decidido seguir a Cristo

REGISTROS



COMPLEJIDAD RÍTMICA



NOTA DEL ARREGLADOR

Este himno es muy sencillo, en las voces puede ir soprano y contralto o a su vez, soprano y tenor. Se puede alternar voces masculinas y femeninas para las estrofas y en el coro todas las voces. Se lleva el metrónomo irregular para los finales. Se puede acompañar con piano en tonalidad Do mayor.

HE DECIDIDO SEGUIR A CRISTO

I ESTROFA

He decidido seguir a Cristo,
He decidido seguir a Cristo,
He decidido seguir a Cristo,
No vuelvo atrás, no vuelvo atrás.

II ESTROFA

La vida vieja la he dejado,
La vida vieja la he dejado,
La vida vieja la he dejado,
No vuelvo atrás, no vuelvo atrás.

III ESTROFA

El Rey de gloria me ha transformado,
El Rey de gloria me ha transformado,
El Rey de gloria me ha transformado,
No vuelvo atrás, no vuelvo atrás.

He decidido seguir a Cristo

Con certidumbre

Letra: Anónimo., c. 1950, trad. y adapt. Trad. y adapt. Roberto C. Savage
Música: Melodía hindú, arreg. William J. Reynolds

He de - ci - di - do se - guir a Cris - to he de - ci - di - do se - guir a
La vi - da vie - ja la he de - ja - do la vi - da vie - ja la he de
5 El Rey de glo - ria me ha trans - for - ma - do El Rey de glo - ria me ha trans -
Cris - to he de - ci - di - do se - guir a Cris - to No vuel - vo a - trás No vuel - vo a - trás
ja - do la vi - da vie - ja la he de - ja - do No vuel - vo a - trás No vuel - vo a - trás
ma - do El Rey de glo - ria me ha trans - for - ma - do No vuel - vo a - trás No vuel - vo a - trás

A TRES VOCES

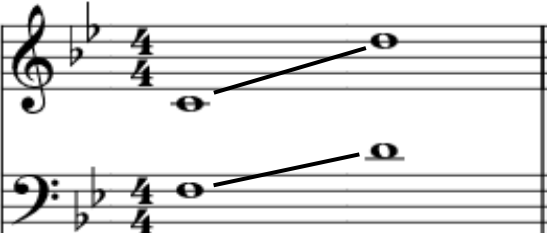
Ficha Técnica:

Hay Poder

REGISTROS

Soprano y Contralto

Tenor



COMPLEJIDAD RÍTMICA



NOTA DEL ARREGLADOR

Este himno tiene voces responsivas que se tiene que procurar realizarlas con seguridad y precisión para lograr una buena interpretación. Se puede acompañar con guitarra en Sib (Capo 1 - La) o también con piano en género polka o swing. En los ensayos procurar realizar vocalizaciones con agilidad en escala de Sib y con matices dinámicos según el director lo desee.

HAY PODER

I ESTROFA

Quieres ser salvo de toda maldad
Tan sólo hay poder, en mi Jesús
Quieres vivir y gozar santidad
Tan sólo hay poder, en Jesús.

CORO

Hay poder, poder
sin igual poder, en Jesús,
Quien murió y resucitó;
Hay poder, poder
sin igual poder,
en la sangre que Él vertió.

II ESTROFA

Quieres ser libre de orgullo y pasión
Tan sólo hay poder, en mi Jesús
Quieres vencer toda cruel tentación
Tan sólo hay poder, en Jesús.

III ESTROFA

Quieres servir a tu Rey y Señor
Tan sólo hay poder, en mi Jesús
Ven y ser salvo podrás en su amor
Tan sólo hay poder, en Jesús.

HAY PODER

Con firmeza

Letra y Música: Lewis E. Jones, 1899, trad. D. A. Mata Arreg. Andrea Tamayo

Soprano y Contralto

Tenor

4

Soprano y Contralto

Tenor

7

Soprano y Contralto

Tenor

hay poder

11

Soprano y Contralto

Tenor

en Je - sús quien mu - rió

2

14

Soprano y Contralto



der, po - der sin i-gual po-der en la san-gre que Él ver - tió

Tenor



hay po-der

ENTERA CONSAGRACIÓN

I ESTROFA

Que mi vida entera esté consagrada a ti Señor
Que a mis manos pueda guiar el impulso de tu amor.

CORO

Lávame en tu sangre Salvador
Límpiame de toda mi maldad
Traigo a ti mi vida para ser Señor
Tuya por la eternidad

II ESTROFA

Que mis pies tan solo en pos de lo santo puedan ir
Y que a ti Señor mi voz se complazca en bendecir.

III ESTROFA

Que mi tiempo todo esté consagrado a tu loor;
Que mis labios al hablar, hablen sólo de tu amor.

IV ESTROFA

Toma ¡Oh Dios! mi voluntad y hazla tuya, nada más;
Toma, sí, mi corazón por tu trono lo tendrás.

V ESTROFA

Toma tú mi amor, que hoy a tus pies vengo a poner;
Toma todo lo que soy, todo tuyo quiero ser.

Entera Consagración

Con decisión

Letra: Estr. #1-5 Frances R. Havergal, 1874, coro WJK, 1903. Trad. V. Mendoza
Música: William J. Kirkpatrick, 1903, coro opt. Oscar López M., 1989.

Soprano y Contralto



Que mi vi-da en-te-ra es-té con - sa - gra - da a ti Se - ñor
Que mis pies tan so-lo en pos de lo san-to pue-dan ir
Que mi tiem-po to-do es-té con - sa - gra - do a tu lo - or,
To - ma; Oh Dios! mi vo-lun-tad y haz-la tu - ya, na - da más;
To - ma tú mi a-mor, que hoy a tus pies ven-go a po-ner

Tenor y Barítono



Soprano y Contralto



Que a mis ma - nos pue - da guiar el im - pul - so de tu a - mor.
Y que a ti Se - ñor mi voz se com-plaz-ca en ben-de-cir.
Que mis la - bios al ha - blar ha - blen so - lo de tu a - mor
To - ma, sí, mi co - ra - zón por tu tro - no lo ten - drás
To - ma to - do lo que soy, to - do tu yo quie - ro ser.

Tenor y Barítono



9

Soprano y Contralto



Lá - va - me en tu san - gre Sal - va - dor - (mi Sal - va - dor)
Lím - pia - me de --- to - da -- mi mal - dad - (de mi mal - dad)
Quie - ro en - tre - gar - me a ti --- Se - ñor - (a ti, Se - ñor)
Quie - ro siem - pre an - dar en san - ti - dad (en san - ti - dad)

Tenor y Barítono



Soprano y Contralto



Trai-go a ti mi vi-da pa-ra ser Se-ñor tu - ya por la e-ter-ni-dad

Tenor y Barítono



Referencias Bibliográficas

- Alessandroni, N. y Etcheverry, E., (2011). *Dirección Coral Y Técnica Vocal, ¿Un Diálogo Posible? Reflexiones Metodológicas Para Un Trabajo Vocal Eficiente*. Universidad Nacional de La Plata (U.N.L.P).
- Ávila, J., (2017). *La Práctica Pedagógica en la Dirección Coral*. Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL).
- Beltramone, C. y Burcet M. (2019). El rol de la partitura en el coro amateur. En N. Alessandroni, B. Torres y C. Beltramone (Ed.), *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina* (pp. 419-444). Editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.
- Bernabeu, N. (15 de marzo del 2022). *La precepción auditiva*. Arte y Parte A.C.
<https://www.ayp.org.ar/project/la-percepcion-auditiva/>
- Campbell F., (2003), *El auténtico liderazgo servidor*.
https://obrerofiel.s3.amazonaws.com/liderazgo%20espiritual/pdf/autentico%20liderazgo%20_libro.pdf
- Carranza, R., (2018): *Las imperfecciones en la articulación impiden lograr una correcta dicción en el canto coral* [Archivo PDF].
https://nanopdf.com/download/las-imperfecciones-en-la-articulacion-impiden-lograr-una-correcta_pdf#modals
- Chóliz, M., (1995) *Técnicas para el control de la activación*. [Archivo PDF].
<https://www.uv.es/=choliz/RelajacionRespiracion.pdf>
- Escamilla, C. y Chaves, C., (2017). La formación académica del director coral y sus herramientas para el desarrollo de coros infantiles. Situación actual en Costa Rica y España, *Revista Electrónica Educare*, 21(1), 1409-4258.

- Fernández, G. (2020). *Técnicas eficaces de comunicación*. Madrid. Síntesis S.A.
- Ferrer, J. (2008). *Teoría, Anatomía y Práctica Del Canto*. Herder.
- Gallo, J., Graetzer, G., Nardi H. y Russo, A. (1979) *El Director de Coro: Manual de dirección de coros vocacionales*. Ed. Ricordi Americana Buenos Aires.
- García, E., Fusté A., Bados A. (2008). *Manual de Entrenamiento en Respiración* [Archivo PDF]. <http://hdl.handle.net/2445/3941>
- Gelabert Gual, L. (2016). *Música Viva: Un proyecto integral a partir del canto colectivo*.
Dedica Revista de Educación Y Humanidades, 9 (1) marzo, 247-261.
- Herrera, C., Begoña, M. (2014). *El aparato fonador Física – Fisiología II* [Archivo PDF].
<https://www.virtuniversidad.com/greenstone/collect/ingles/index/assoc/HASHf01b/45450734.dir/doc.pdf>
- Lago, P. y Gonzáles, J.: “El pensamiento del solfeo Dalcroziano, mucho más que rítmica”, en ENSAYOS, *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Nº 27, 2012. (Enlace web: <http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos> - Consultada en fecha (15-05-2022)).
- Libros Alianza / Celebremos (2010). *Celebremos su gloria*. Ed. Buena Semilla, Colombia.
- Mejía, P., (2002). *Didáctica de la música para primaria*. Madrid: Pearson Educación.

Melo, R., (Ed.). (2019). *Pneumatología*. Ecuador: Centro de Estudios Bíblicos
“IEANJESUS”

Muñoz, F., Sánchez, S., Pérez, Y., Molina, E., (2004). *Programa de ejercicios
cervicales y dorsolumbares* [Archivo PDF].

<http://www.sspa.juntadeandalucia.es/servicioandaluzdesalud/huvvsites/default/files/revistas/ED-79-06.pdf>

Osbeck, K., (1961). *El Ministerio Musical Exitoso*. [Archivo PDF].

<https://es.scribd.com/document/427299140/El-Ministerio-Musical-Exitoso>

Pfautsch, L. (1971). *English Diction for the singer*. New York: Lawson-Gould
Music Publishers, Inc.

Reina Valera (1960)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo+20%3A20-28&version=RVR1960>

Reina Valera (1960)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=1+Cr%C3%B3nicas+15%3A16&version=RVR1960>

Reina Valera (1960)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=San+Mateo+4%3A10&version=RVR1960>

Reina Valera (1960)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=San+Juan+4%3A24&version=RVR1960>

Reina Valera (1960)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Salmos+33%3A1&version=RVR1960>

Reina Valera (1960)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Efesios+5%3A19&version=RVR1960>

Restrepo, A. (2015). *Propuestas pedagógicas para el trabajo coral a través de tres obras colombianas*. [Maestría en Música Universidad EAFIT, Medellín, Colombia]. <http://hdl.handle.net/10784/7427>

Rodríguez R. (s.f.). *La técnica del Director* [Archivo PDF].

https://nanopdf.com/download/112-capitulo-6-la-tecnica-del-director_pdf

Rojas, O., (2020). *La música es de Dios: De la Alianza Cristiana y Misionera de Lince a la Iglesia Emmanuel de San Isidro como caso de apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica en el Perú*. [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16672>

Trallero, C., (2008). *El oído musical* [Archivo PDF].

<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11525/1/EL%20OIDO%20MUSICAL.pdf>

Verhagen, F., Panigada L. y Morales R., (2016) El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical. *Revista Internacional de Educación Musical*. 4(1) p035-046

Zuleta, A., (2004) *El método Kodály y su adaptación en Colombia* [Archivo PDF]. file:///C:/Users/ANDY/Downloads/cduquejamaica,+6420-24611-1-CE%20(1).pdf

ANEXOS

Cuestionario de la Entrevista realizada a Líderes de Alabanza de la IEANJESUS Ecuador.

Formación Musical

1. ¿Ha recibido formación musical en alguna institución?

- SI
- NO

Antigüedad en la fe

2. ¿Hace cuánto tiempo pertenece a la Iglesia Evangélica Apostólica del Nombre de Jesús?

- 0-10 años
- 11 a 20 años
- 21 años en adelante

Participación en Coro

3. ¿Durante este tiempo ha intervenido en algún grupo coral de la iglesia?

- SI
- NO

Tipo de repertorio

4. ¿Si lo ha hecho, que tipo de repertorio han preparado?

- Música Nacional
- Música Gospel
- Música Clásica
- Ninguno

Conocimiento de Lectura Musical

5. ¿En los ensayos de su grupo coral ha recibido nociones de lectura musical?

SI

NO

Conocimiento de Técnica Vocal

6. ¿De la misma forma, ha recibido nociones de técnica vocal?

SI

NO

Ensayos Organizados

7. ¿Según su criterio se han manejado los ensayos de manera organizada?

SI

NO

Líderes con Formación Musical

8. ¿Piensa que el líder de su agrupación coral tiene una sólida formación musical o cree que realiza los ensayos empíricamente?

Formados

Empíricos

Necesidad de Formación Musical

9. ¿Cree que los líderes musicales deberían ser formados en aspectos de la Dirección Coral y de la técnica vocal?

SI

NO

Guía Pedagógica Musical Necesaria

10. ¿Estaría de acuerdo en que se elabore una guía que ayude a los líderes para que realicen su trabajo de mejor forma?

SI

NO