

UNIVERSIDAD DE CUENCA



**FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ARTES MUSICALES**

**MÉTODO “RABINE” EN LA FORMACIÓN DE UN CONJUNTO CORAL EN
LA IGLESIA “FRATERNIDAD CRISTIANA”**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN INSTRUCCIÓN MUSICAL**

Autor:

DANIEL ENRIQUE SERRANO GUAILACELA

C.I: 0106012818

Directora:

MGS. VERÓNICA JOHANNA SAULA FUENTES

C.I: 0104435292

CUENCA – ECUADOR

2017



RESUMEN

El presente trabajo investigativo aborda dos temáticas. La música cristiana, su origen, evolución e importancia para la iglesia cristiana protestante y el estudio del método Rabine, su aplicación en la formación de un conjunto coral en la iglesia Fraternidad Cristiana del cantón Chordeleg e iglesia Vida Abundante del cantón Gualaceo.

La propuesta de este trabajo de graduación se centra en la utilización de recursos técnicos inmersos en el método Rabine, recopilación de obras cristianas, arreglos y adaptaciones de las mismas, educación de la voz en los coristas, para la realización de un concierto, en el cual se demostrará la formación coral y nos permitirá analizar los resultados obtenidos con la aplicación de este método.

ABSTRACT

This research focuses on two themes. Christian music, its origin, evolution and importance for the Protestant Christian church and the study of the Rabine method, its application in the formation of a choral ensemble in the Fraternidad Cristiana church of the Chordeleg canton and Vida Abundante church of the Gualaceo canton. The proposal of this graduation work focuses on the use of technical resources immersed in the Rabine method, compilation of Christian works, arrangements and adaptations of them, education of the voice in choristers, for the realization of a concert, in the Which will demonstrate the choral formation and allow us to analyze the results obtained with the application of this method.

PALABRAS CLAVE

Música cristiana, iglesia protestante, método Rabine, coro, repertorio, concierto.

KEYWORDS

Christian music, Protestant church, Rabine method, choir, repertoire, concert.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN	2
ABSTRACT	2
PALABRAS CLAVE.....	2
KEYWORDS	2
ÍNDICE DE CONTENIDOS	3
ÍNDICE DE GRÁFICOS	4
ÍNDICE DE TABLAS.....	5
CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDAD	7
DEDICATORIA	9
AGRADECIMIENTOS	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1:.....	14
La Música Cristiana	14
1.1 Contexto histórico y bíblico de la música cristiana.	14
1.1.1 La música en el Antiguo Testamento.	14
1.1.2 La música en el Nuevo Testamento.	16
1.1.3. La reforma protestante y la música cristiana.....	18
1.1.4 El Negro Espiritual como fundamento de la música cristiana.	19
1.1.5 El Góspel.	20
1.1.6 Boom Protestante.	20
1.2 La música cristiana en el siglo XXI.....	21
1.2.1 Funcionalidad y uso de la música cristiana.	21
1.2.2. La música cristiana en Cuenca.	22
1.2.3. La música cristiana en el Cantón Chordeleg.....	23
1.3 El coro y su contexto histórico.....	24
1.3.1 El coro como una propuesta musical trascendente.....	26
CAPÍTULO 2:.....	27
El Método Rabine	27
2.1 Biografía de Eugene Rabine.	27
2.2 Contenidos (Método Rabine).....	28
2.2.1 La doble válvula laríngea.	29
2.2.2 Evolución del aparato fonatorio.	32
2.2.3 El movimiento de la voz en el tiempo y en el espacio.....	36



2.2.4 La función laríngea	38
2.2.5 El tracto vocal – acústica	43
2.2.6 Aspectos pedagógicos y metodológicos de la enseñanza del canto.	46
CAPÍTULO 3:	49
Aplicación práctica del método Rabine.	49
3.1 Formación de un Coro:	51
3.2 Diagnóstico de la encuesta aplicada a los miembros de la iglesia “Fraternidad Cristiana” del cantón Chordeleg.	51
3.3 Criterios de selección coral.	57
3.4 Selección de un repertorio conformado por ocho obras.	58
3.4.1 Criterios de selección del repertorio.	58
3.4.2 Temas seleccionados.	59
3.5 Ensamblaje y aplicación del método Rabine en las voces del coro.	68
3.6 Proceso metodológico.	68
3.7 Concierto Final	75
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	79
ANEXOS	82

ÍNDICE DE GRÁFICOS

CAPÍTULO 2:	27
Gráfico 2.1 Profesor Eugene Rabine.	27
Gráfico 2.2 La Laringe.	29
Gráfico 2.3 La Laringe, visión frontal.	38
Gráfico 2.4 La Laringe, visión posterior.	39
Gráfico 2.5 Acciones de los músculos intrínsecos de la laringe.	40
Gráfico 2.6 Lengua.	44
CAPÍTULO 3:	49
Gráfico 3.1 La música dentro del culto cristiano.	52
Gráfico 3.2 Criterios de la música cristiana.	53
Gráfico 3.3 Ritmos de música cristiana.	54
Gráfico 3.4 Actividad coral.	55
Gráfico 3.5 Actividad musical.	56
Gráfico 3.6 Aprobación a la formación coral en la iglesia.	56



Gráfico 3.7 Yo te busco, fragmento musical.....	60
Gráfico 3.8 Tu fidelidad, fragmento musical.	61
Gráfico 3.9 Agnus Dei, fragmento musical.....	62
Gráfico 3.10 Lo mejor vendrá, fragmento musical.....	63
Gráfico 3.11 Digno eres de gloria, fragmento musical.	64
Gráfico 3.12 Eres mi respirar, fragmento musical.	65
Gráfico 3.13 Haznos uno, fragmento musical.	66
Gráfico 3.14 Por ti, fragmento musical.....	67
Gráfico 3.15 Formación coral, iglesia Fraternidad Cristiana.	75
Gráfico 3.16 Formación coral, iglesia Vida Abundante.	75
Gráfico 3.17 Ejercicios de vacalización, mes # 1	73
Gráfico 3.18 Ejercicios de vacalización, mes # 2	73
Gráfico 3.19 Ejercicios de vacalización, mes # 3	73
Gráfico 3.20 Ejercicios de vacalización, mes # 4	74
Gráfico 3.21 Ejercicios de vacalización, mes # 5	74
Gráfico 3.22 Ejercicios de vacalización, mes # 6	74
Gráfico 3.23 Concierto final.....	75

ÍNDICE DE TABLAS

CAPÍTULO 2:.....	27
Tabla 2.1 Influencias que determinan la relación cantante-maestro	47
CAPÍTULO 3:.....	49
Tabla 3.1 La música dentro del culto cristiano.....	51
Tabla 3.2 Criterios de la música cristiana.	53
Tabla 3.3 Ritmos de música cristiana.	54
Tabla 3.4 Actividad coral.....	55
Tabla 3.5 Actividad musical.....	55
Tabla 3.6 Aprobación a la formación coral en la iglesia.	56
Tabla 3.7 Repertorio seleccionado.	59
Tabla 3.8 Yo te busco, estructura formal.	60
Tabla 3.9 Tu fidelidad, estructura formal.	61
Tabla 3.10 Agnus Dei, estructura formal.	62
Tabla 3.11 Lo mejor vendrá, estructura formal.	63
Tabla 3.12 Digno eres de gloria, estructura formal.	64
Tabla 3.13 Eres mi respirar, estructura formal.	65



Tabla 3.14 Haznos uno, estructura formal.	66
Tabla 3.15 Por ti, estructura formal.	66
Tabla 3.16 Ejercicio de respiración # 1.	71
Tabla 3.17 Ejercicio de respiración # 2.	72
Tabla 3.18 Ejercicio de respiración # 3.	72



CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDAD

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Daniel Enrique Serrano Guailacela, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Método Rabine en la formación de un conjunto coral en la iglesia Fraternidad Cristiana", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 14 de Noviembre de 2017.

Daniel Enrique Serrano Guailacela

C.I: 0106012818



Cláusula de Propiedad Intelectual

Daniel Enrique Serrano Guailacela, autor del trabajo de titulación "Método Rabine en la formación de un conjunto coral en la iglesia Fraternidad Cristiana", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 14 de Noviembre de 2017.

A handwritten signature in blue ink, reading "Daniel Enrique Serrano Guailacela", written over a horizontal line.

Daniel Enrique Serrano Guailacela

C.I: 0106012818



DEDICATORIA

Dedico este trabajo de graduación en primer lugar a Dios, mi fortaleza; a mi madre y a mi esposa, por ser aquellas mujeres que siempre me han motivado; a los jóvenes de las iglesias Fraternidad Cristiana y Vida Abundante, quienes formaron parte del presente proyecto.



AGRADECIMIENTOS

Expreso mi sincero agradecimiento a Dios, por todas las circunstancias buenas y malas que he atravesado en la vida, sin duda Dios siempre ha sido fiel y nunca me ha dejado caer.

Agradezco a mi mamá Rosa, por ser un gran ejemplo de lucha y superación, sus esfuerzos de verme crecer intelectualmente junto con mis dos hermanos están dando sus frutos.

Gracias a Tania, mi esposa, por su amor, entrega y apoyo incondicional; es ella mi ayuda idónea.

Gracias al pastor Paulo Orellana, por ser un gran amigo, quién me ha manifestado su ayuda incondicional. Al pastor Sixto Gómez, por su ayuda y buen corazón.

De manera particular, expreso mi agradecimiento a mi directora de tesis Mgs. Verónica Saula, quién con su profesionalismo, ha sabido guiarme en todo este proceso.

Gracias a mi familia, quienes siempre me han apoyado y aportado en mi vida; a los jóvenes participantes del coro, por su tiempo y su gran corazón, sin su ayuda no habría sido posible realizar el presente proyecto.



INTRODUCCIÓN

La música ha estado presente desde la existencia del hombre, ésta se ha utilizado para fines diferentes a lo largo de la historia, una de las características más emblemáticas de la música, es su uso para la adoración o culto a cierta deidad. Bronislaw Malinowski, en su libro *Magia, ciencia y religión*¹, afirma que todo pueblo posee religión, esto nos permite inferir, que la música ha ocupado un lugar de vital importancia en las celebraciones religiosas del hombre.

Por tanto, no sería extraño encontrar que en la religión judía y de sus antepasados, Abraham, Isaac y Jacob, haya existido cantos o música dirigida a su Dios. De hecho, la Biblia nos permite constatar la aparición de cantos específicos, utilizados en los rituales religiosos. Estos cantos llegan a ser la antesala de la música que milenios después, sería conocida como música cristiana.

El presente trabajo está dedicado a ser un complemento para la enseñanza coral a través de música cristiana, la misma que desde la década de los 60's y 70's, en EEUU se consolidó como una categoría musical, ésta se centra principalmente en el personaje bíblico "Jesucristo" por quién la música posee el nombre antes mencionado.

En la actualidad existen metodologías aplicadas a la enseñanza de los diferentes instrumentos musicales como guitarra, violín, piano, etc. Entre los más conocidos se encuentran el método Suzuki, Kodaly, Dalcroze, entre otros, estos poseen diferentes propuestas técnicas y metodológicas para la enseñanza del instrumento musical respectivo. De igual manera se han desarrollado métodos dedicados a la educación del canto. Un ejemplo claro es el método "Ward", el cual emplea el canto Gregoriano, para la enseñanza del canto en los niños.

La presente investigación se centra en el estudio del método "Rabine", y su aplicación en un grupo de jóvenes, puesto que reúne todos los aspectos técnicos necesarios para la educación de la voz, en este caso dirigidos a la práctica coral.

El objetivo general que fue planteado en el presente trabajo y al mismo que se ha dado cumplimiento, puso en manifiesto:

¹ Malinowski, B. (1948). *Ciencia, magia y religión* (1 edición ed.). España: Ariel.



Aplicar el método Rabine en la formación de un conjunto coral juvenil de música cristiana, en la iglesia “Fraternidad Cristiana” del cantón Chordeleg a través de un repertorio seleccionado.

De igual manera se desarrollaron los siguientes objetivos específicos:

- Diagnosticar el estado de la actividad coral, en la iglesia Fraternidad Cristiana del cantón Chordeleg.
- Sustentar teóricamente la utilización del Método “Rabine” para la formación de un conjunto coral juvenil.
- Elegir el repertorio, para el ensamble coral de música cristiana.
- Aplicar el Método “Rabine” en la formación de un conjunto coral juvenil.

En el campo metodológico se utilizó los recursos del paradigma cualitativo, cuya selección de la muestra fueron los jóvenes de la iglesia Fraternidad Cristiana y Vida Abundante. A más de la aplicación del método Rabine, se realizó una recopilación de las obras que fueron montadas para el concierto final.

En la investigación de campo se utilizaron los siguientes métodos de investigación científica:

De Nivel Teórico:

Histórico – Lógico. Se realizaron investigaciones de los antecedentes y cambios de la música cristiana. Con relación al método Rabine se realizó un estudio que conlleva, la exposición de los sustentos teóricos del método y su vigencia en la actualidad.

Analítico – Sintético. El mismo que se evidencia en el análisis musical de las obras, su forma y género musical al que pertenecen, de esta manera fueron seleccionadas, ocho obras para el repertorio.

De Nivel Empírico:

Entrevista Grupal. Se aplicó a los jóvenes que conformaron el coro, para verificar su conocimiento en métodos de canto y técnica vocal.

Encuestas. Se realizaron a las personas que se congregan en la iglesia “Fraternidad Cristiana”, con la finalidad de constatar aspectos relacionados a la actividad musical y selección del repertorio.



Análisis de documentos. Permitió constatar la función que cumple la música dentro del culto cristiano y exponer las obras que han sobresalido dentro del mismo. Se trabajaron con partituras, letras, textos bíblicos y audios. La música cristiana fue utilizada como un material de apoyo en la enseñanza del canto coral.

La metodología utilizada permitió el cumplimiento de los objetivos planteados, como es la formación de un conjunto coral y puesta en escena de los resultados a través de un concierto.

El presente trabajo de graduación está estructurado en tres capítulos:

Capítulo 1: Propone un acercamiento histórico-bíblico de la música cristiana, teniendo en cuenta las bases y cambios que ha sufrido la misma. Además, expone una breve explicación acerca de la actividad coral en el transcurso de la historia.

Capítulo 2: Aborda, los sustentos teóricos del método Rabine, los cuales exponen el funcionamiento de los diversos sistemas que actúan durante la fonación, así como los aspectos pedagógicos y metodológicos utilizados para la educación de la voz.

Capítulo 3: Expone la aplicación del método Rabine, la explicación de la conformación de un conjunto coral a través de un repertorio seleccionado de música cristiana y un breve análisis de las obras estudiadas en la formación coral.



CAPÍTULO 1:

La Música Cristiana

1.1 Contexto histórico y bíblico de la música cristiana.

Al tratar el tema de música cristiana, existe la posibilidad de tener una percepción incorrecta, respecto a la religión de la cual proviene, puesto que de manera general se estandariza como música cristiana a todas las que poseen un mensaje o hablan acerca de la Biblia o Dios. En la actualidad no existe una pauta que pueda mostrarnos de una manera rigurosa, la diferencia de la música de una religión con respecto a otra.

El presente trabajo está enmarcado en la música cristiana de origen cristiano evangélico, es decir de una iglesia protestante. Se hace mención a este tema para evitar confundirla con la música procedente de otras religiones.

La música cristiana es la que contiene una letra de alabanza y adoración a Jesucristo, Dios padre y Espíritu Santo, por ser los tres un solo Dios. También puede dar testimonio de una vida transformada por Cristo o puede hablar de enseñanzas de la Biblia. El grupo Universa Laus² manifiesta, que el canto y la música ocupan un lugar privilegiado dentro de la liturgia cristiana³, por lo cual se puede entender que la música cristiana ha trascendido desde sus inicios hasta consolidarse en la actualidad como un fenómeno acústico, capaz de influenciar emocional y espiritualmente a las personas.

1.1.1 La música en el Antiguo Testamento.

Al estudiar el desarrollo musical relatado en el Antiguo Testamento⁴ desde el Génesis, se puede notar que no se menciona la música como parte de alabanza a Dios. No es sino hasta que en el Éxodo 15, se relata a Moisés y al pueblo de Israel entonando un canto a

² Universa Laus.- Grupo internacional de estudios para el canto y la música en la liturgia, formado y constituido en Lugano, Switzerland en Abril de 1966.

³³ Universa Laus (1980) La música en las liturgias cristianas. Fecha de consulta: 23 de Diciembre de 2016. URL: <http://universalaus.org/history/>

⁴ El Antiguo Testamento fue escrito durante un período de aproximadamente mil años, (de 1.400 a 400 a. C.) por, al menos, treinta autores diferentes. La paternidad literaria de cierto número de libros es desconocida. La lengua original de la mayor parte del Antiguo Testamento fue el hebreo, una rama de la gran familia de las lenguas semíticas, incluyendo el fenicio, el asirio, el babilonio, el árabe y otras lenguas. (Schultz, 1960, p. 4)



Dios, en agradecimiento por haberlos libertado del ejército de Faraón, cuando cruzaron el mar Rojo. (Figuerola, 2011)

En la época en la que Moisés fue líder de Israel, Dios designó a los Levitas como la tribu dedicada a todas las actividades relacionadas con el tabernáculo⁵. Posteriormente el rey David organizó a parte de los Levitas, para hacerse cargo del canto y de los instrumentos de música (1Cr 15:16-23)⁶. Los maestros de música y canto estaban divididos en 24 grupos de 12 hombres, un total de 288 levitas expertos en todo lo referente al canto al Señor, instruidos y aptos" (1Cro 25, 7). Esta organización en la enseñanza musical y ejecución de instrumentos, da a entender la importancia que era la música para el pueblo hebreo.

A lo largo de la historia del pueblo de Israel, esta se encuentra inmersa en varios acontecimientos, que han amenazado su existencia, resultado de la rebeldía contra su deidad, la misma que los llevó a guerras contra otras naciones, donde Dios ofrecía la victoria al pueblo escogido, dando lugar al nacimiento de cantos, como lo podemos comprobar en estas citas bíblicas (Num 21:14-20; 1 Sam 18:6,7; Isaías 14:4).

Es así que en el pueblo israelí se puede notar un gran desarrollo en el campo musical, manifestado en la composición de cantos y utilización de instrumentos. La música está presente siempre en todos los lugares, tanto en la vida cotidiana como en la religiosa, como se puede notar en el salmo 150:

- 1 Alabad a Dios en su santuario;
Alabadle en la magnificencia de su firmamento.
- 2 Alabadle por sus proezas;
Alabadle conforme a la muchedumbre de su grandeza.
- 3 Alabadle a son de bocina;
Alabadle con salterio y arpa.
- 4 Alabadle con pandero y danza;
Alabadle con cuerdas y flautas.
- 5 Alabadle con címbalos resonantes;
Alabadle con címbalos de júbilo.
- 6 Todo lo que respira alabe a JAH.

⁵ El tabernáculo era un santuario o pabellón temporal, donde Dios se manifestaba al pueblo de Israel. (Arriaga Gamboa, 2006, p. 2)

⁶ Actualmente se privilegia el sistema siguiente: Jn 15,12-14

- Jn: nombre del libro en abreviatura: Juan
- 15: n° del capítulo: capítulo 15
- 12-14: n° de los versículos: pasaje que abarca los versículos 12 a 14, incluidos (12, 13, 14) (Charpentier & Burnet, p. 12)



Aleluya (Biblia Reina Valera 1960)

Existían cantos para todo evento social, todas las épocas del año están marcadas por cantos aprendidos o improvisados. Se cantaba en:

- Las siegas y en las vendimias (Esdras 9:2; 16:10. Jeremías 31:4-5)
- Al momento de partir (Génesis 31,27)
- En los reencuentros (Jueces 11: 34-35; Lucas 15:25).
- A la llegada de la primavera (Cantares 2:12)
- Al descubrir el manantial (Números. 21:17)
- El novio cantaba al presentarse a la amada (1 Mac 9, 3)
- Había cantores y cantoras en la corte del Rey (2 Samuel 19,
- Cantos de marcha (números 10:35-36. 2 Crónicas 20:21)
- Cantos de peregrinación a Jerusalén (Sal 121 a 134)
- Cantos laborales (Números 21:16-18; Jueces 9:27; Isaías 5:1; Isaías 27:2 ; Isaías 65:8; Jeremías 25:30; Jeremías 48:33; Oseas 2:17; Zacarías 4:7 Job 38:7)
- Cantos de amor (Salmos 45 ; Cantares 2:14 ; Cantares 5,:16 ; Ez 33:32)
- Cantos para beber (Job 21, 12 ; Sal 69, 13 ; Is 24, 9 ; Is 33, 11)
- Cantos para danzar (1Sam 18, 6-7 ; 21,12 ; 29,5 ; Sal 26,6 ; 68,26 ; 87,7) (Ponce de Leonfuerte, 2011)

1.1.2 La música en el Nuevo Testamento.

Los cantos en el Nuevo Testamento⁷ sufrieron un cambio doctrinal a partir de la conversión de los judíos al cristianismo, es decir ya no se ensalza solamente a Dios Padre. El personaje central es Jesús, quién es la encarnación de la promesa dada por Dios a Israel, el libro del profeta Isaías anuncia tal profecía: “Por tanto, el Señor mismo os dará señal: he aquí que la virgen concebirá, y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emanuel⁸” (Isaías 7:14, RVR, 1960). A continuación en los escritos del profeta se atribuye a Jesús las cualidades de Dios: “Porque un niño nos es nacido, hijo nos es dado, y el principado sobre su hombro; y se llamará su nombre Admirable, Consejero, Dios Fuerte, Padre Eterno, Príncipe de Paz” (Isaías 9:6, RVR, 1960) corroborando así la doctrina de la trinidad de Dios:

⁷ El Nuevo Testamento es una serie de libros yuxtapuestos escritos en épocas diferentes (entre el 50/51 y alrededor del 120 d. C.) por autores diferentes. No sólo fueron escritos en ambientes distintos, sino también para públicos distintos. Además, contiene escritos con formas diversas: relatos teológicos centrados en torno a la persona de Jesús (los evangelios) o de los apóstoles (los Hechos), cartas y un único ejemplar de un género literario conocido en el judaísmo de después del exilio (el Apocalipsis). (Charpentier & Burnet, p. 12)

⁸ Esto es, Dios con nosotros.



Sólo hay un solo Dios, Infinito, Eterno, Todopoderoso, Omnisciente, Omnipotente; perfecto en sabiduría, santidad, verdad y amor. En la unidad de la deidad hay tres personas co-existentes, co-iguales y co-eternas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo (Rodríguez J. , 2011).

Es necesario mencionar tales atributos, dados a Jesucristo como deidad, porque a partir de Él, se dará una vuelta a la música de alabanza, es decir Jesús pasa a ser el centro de la exaltación, como lo da a entender en una de sus enseñanzas: “Y todo lo que pidiereis al Padre en mi nombre , lo haré, para que el Padre sea glorificado en el Hijo” (Juan 14:13 RVR, 1960). Los seguidores de Jesús, al entender sus preceptos, posteriormente empiezan a dirigir sus cantos no solo al Padre, sino también al Hijo.

En los evangelios de Mateo y Marcos se hace alusión a que el mismo Jesús cantó himnos a Dios Padre, “Cuando hubieron cantado el himno, salieron al monte de los Olivos” (Mateo 26:30 RVR, 1960). También el apóstol Pablo denota la importancia de la música para el creyente, estipulando así en el siguiente pasaje bíblico: “No os embriaguéis con vino, en lo cual hay disolución; antes bien sed llenos del Espíritu, hablando entre vosotros con salmos, con himnos y cánticos espirituales, cantando y alabando al Señor en vuestros corazones” (Efesios 5:18-19”, RVR, 1960).

Al estudiar los inicios de la iglesia cristiana primitiva⁹, se puede afirmar que ésta no fue establecida durante el ministerio personal de Jesús, sino después, a través de los discípulos que instauró, comprobándose esto en el libro de los hechos de los apóstoles, en el capítulo II, donde los creyentes que se añadían perseveraban en la doctrina de los discípulos de Jesús. Es así, que probablemente desde este tiempo se da el inicio de la escritura y composición de música cristiana, “si los hebreos tenían razones para cantar y alabar a Dios, los cristianos tenían aún muchas más” (Rodríguez J. , 2008).

En este apartado se muestra la importancia del culto a Dios para el pueblo Israelí, el cual se manifiesta desde la formación de esta nación, constatándose así, el uso de música y cantos, para diversos eventos celebrados por los judíos. Estas costumbres musicales, narradas en la biblia, se transmitieron de generación en generación de forma

⁹ “En el día de Pentecostés, la fiesta judaica que caía cincuenta días después del segundo día de la Pascua, vino sobre el grupo en Jerusalén, grupo que ascendía a algo más de cien miembros, lo que ellos llamaron el Espíritu Santo. Aquella fue la ocasión a la cual la mayoría de los cristianos señalaban como el nacimiento de la iglesia cristiana”. (Scott Latourette, 1958, p. 94)



oral, debido a que la mayor parte de la música no se escribía, sirviendo de referencia para el continuo desarrollo musical que se dará en el transcurso del tiempo. En la actualidad, se conoce poco de la música del cristianismo primitivo, se desconocen las formas de las melodías y ritmos.

El impacto de evangelización que se dio por parte de los discípulos de Jesús, hacia otras naciones, permitió la asimilación del conjunto de creencias en Dios padre, Dios hijo y Dios Espíritu Santo, de esta manera el evangelio de Cristo se expandió en el transcurso de la historia. Es así que ya no solo habrá producción musical en Israel, sino también en los diferentes países que hayan recibido la conversión a Jesús.

1.1.3. La reforma protestante y la música cristiana.

Un suceso importante que se da en la historia, a partir del siglo XV, es la reforma protestante cuyos autores principales son Juan Calvino y Martin Lutero, con este acontecimiento se dio paso a dos tipos de enfoques referente a los himnos cristianos protestantes.

Enfoque calvinista: consideraba que la música cristiana solo debía poseer citas bíblicas, o de lo contrario sería rechazada y prohibida, por esto en las iglesias se cantaban salmos bíblicos con melodías muy básicas, Javier Muñoz en su curso de liturgia, expone que la música de las misas católicas, en lugar de contribuir a la adoración, en realidad estaba desviando a los oyentes, puesto que casi siempre estaba basada en canciones folclóricas seculares. (Muñoz, 2006)

Enfoque Luterano: este fue mas flexibe, permitiendo un gran desarrollo musical tanto en lo instrumental, como en lo vocal. Cindy Jacobs en su libro “El manifiesto de la reforma”, expone el uso de la música por parte de Lutero, para revolucionar la cultura eclesial, puesto que el reformador empezó a escribir cantos en el idioma común, permitiendo así el canto congregacional¹⁰ que hasta el momento no existía en las iglesias “la adoración se convirtió en una clave para la reforma” (Jacobs, 2008, p. 27)

El reverendo Javier Muñoz profundiza, en el periodo de la reforma, la gente cantaba mientras iba a la iglesia protestante, pues encontraron otra iglesia con su propia música distintiva “Los luteranos con sus grandes coros y los calvinistas con sus cantos de salmos

¹⁰ Canto congregacional.- Implica la participación del pulpito, al momento de ejecutar los cantos religiosos.



espirituales e impresionantes, tenían algo que acercó al pueblo a una verdadera adoración a través del canto en su propio lenguaje” (Muñoz, 2006, p. 194).

A partir de este suceso histórico, nacen corrientes separadas del dogma católico y por ende música protestante. Entonces surgen grandes compositores protestantes como el mismo Martín Lutero, Johann Walther, Philipp Nicolai, Johann Sebastián Bach, Isaac Watts quien es conocido como el padre de los himnos ingleses. Otro compositor importante en el siglo XVIII es Charles Wesley, quien conjuntamente a su hermano John Wesley, introdujeron una lírica a sus himnos, procurando dar un mensaje de edificación, relación personal con Dios y alabanza. Las contribuciones de Charles Wesley fueron antecedentes para la conformación de un nuevo género musical que se conocería como góspel.

1.1.4 El Negro Espiritual como fundamento de la música cristiana.

Juan Montaña en su tesis de grado¹¹ expone que el producto de la expansión luterana del siglo XVII, dio paso a las primeras misiones protestantes hacia Norte América, estos primeros misioneros introdujeron la recitación y el canto de los Salmos en el nuevo continente. (Montaña, 2015, p. 39)

Entre el siglo XVII y XVIII surge la música protestante, en sus inicios fue conocida como los Espirituales Negros, los mismos que en un principio se basaron en los Salmos. Colling (1958 citado en Montaña, 2015) describe como se elaboraban los primeros Espirituales Negros:

El oficio empieza con la ejecución de un salmo sobre una música escrita; luego se hace la oración y la lectura de la Biblia. La inspiración se manifiesta entonces en uno de los asistentes, quien tras haber hablado en un idioma incomprensible, se pone a improvisar, canta un verso. Una parte de la asamblea como a tientas, repite el primer verso, el mismo que toda la congregación con más seguridad interpreta de nuevo. Un mismo versículo sucede de la misma forma al primero y dos versos componen una estrofa. Colling, además relata, que el canto era comúnmente acompañado por un piano en el cual su intérprete igualmente improvisaba” (Colling, 1958, pp. 148,149).

¹¹ Montaña, J. (2015). *La música me ministra: la música en la vida religiosa de una comunidad cristiana cuadrangular*. Trabajo de grado para optar por el título de Antropólogo, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



1.1.5 El Góspel.

En la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX se da un movimiento evangelizador denominado primer y segundo gran despertar, donde se hacía uso de los Espirituales Negros. “De toda la improvisación y espontaneidad de estos cantos, nacería una nueva forma musical denominada spiritual, termino para designar varios tipos de composición poética y musical de raíz afroamericana y carácter religioso” (García, 2002, p. 414). Fue así como de esta nueva estructura musical acompañada con órgano o armonio y palmas, surgió el Góspel a finales del siglo XIX y que alcanzó su máximo esplendor entre 1930 y 1960. (Montaño, 2015)

En el siglo XX, el góspel vivió una época dorada. Con el fin de llegar a las nuevas generaciones, los músicos de este género, empezaron a “fusionar las melodías de espirituales e himnos religiosos con los ritmos del jazz y el blues” (García, 2002, p. 422), un gran exponente es el pianista Thomas A. Dorsey. Por esta razón el góspel llegó a los jóvenes y logró entrar a las disqueras y a la radio.

En la década de 1960, se llegó a una consolidación de esta música evangélica con su propio circuito de conciertos, festivales anuales, emisoras de radio especializadas, éxitos discográficos y estrellas de la música gospel. Durante la segunda mitad del siglo XX, la música cristiana empezó a adoptar cada vez más, los ritmos y estilos de los géneros de música occidental, inclusive oriental y africana. De esta forma podemos encontrar hoy en día, música cristiana en la mayoría de géneros musicales del mundo (Montaño, 2015, p. 42)

1.1.6 Boom Protestante.

Posteriormente en el continente norteamericano se da el inicio de un boom protestante que es un movimiento cristiano de avivamiento espiritual, radicado en los Estados Unidos que precede a inicios del siglo XX, “Lo que comenzó en un establo de Los Ángeles se convirtió en dinamita y se extendió por todo el país como una explosión en cadena” (Bartleman, 2006). Esta corriente pentecostal, que hace referencia al fluir del Espíritu Santo, así como se dió en la iglesia primitiva (Hechos de los Apóstoles 2), es marcada en la historia de los EEUU. En el libro escrito por Bartleman se narra los poderosos sucesos que se dieron en varios lugares, pero la mas mencionada es la “calle Azusa” que fue un despertar en la iglesia protestante, siendo así el país norteamericano el



pionero en la producción musical protestante a nivel de América, así comenzó una nueva etapa en la historia de la música cristiana en América. Entre los músicos destacados del género Góspel son Fanny Crosby, Lina Sandell, Philip Bliss y otros compositores.

La música cristiana evangélica se formó paulatinamente en los EEUU a lo largo del siglo XX, producto de la influencia de los antiguos himnos congregacionales y los negro espiritual de los cristianos afroamericanos. Este hecho está intimamente relacionado al proceso de evangelización, por esta razón es menester hacer referencia el hecho misionero que se ha efectuado, comenzando desde la frontera con EEUU, América Central y América del Sur, donde se ha visto una conversión de las personas que profesaban el catolicismo, hacia el protestantismo, hecho que es notable hasta nuestros días. (Hernández, 2005, p. 20) Todos estos sucesos poseen un orden anacrónico, debido a la diversidad de corrientes independientes que se han suscitado dentro de la religión protestante.

1.2 La música cristiana en el siglo XXI.

Se han realizado diversos estudios para constatar el continuo crecimiento de la iglesia protestante, como lo corrobora el sociólogo Cristian Parker Gumucio en sus investigaciones concernientes a la religión en Latinoamérica. Este es un hecho muy notable, al observar la presencia de diversas iglesias de diferentes dogmas.

Actualmente, existe gran cantidad de artistas de música cristiana muy reconocidos, los mismos que han ayudado al reconocimiento de esta música a nivel mundial. Entre los destacados se puede hacer mención a Marco Barrientos, Marcos Witt, Jesús Adrián Romero, Alex Campos, Christine D'Clario, Marcela Gándara, Ingrid Rosario, los grupos o bandas como, Miel San Marcos, Barak, Hillsong, Contagious, Planetshakers, etc.

1.2.1 Funcionalidad y uso de la música cristiana.

El canto y la música que nacen en las comunidades cristianas tienen orígenes y fines diferentes. Se puede hablar de música cristiana como música de inspiración religiosa, o como estilo ligado a una determinada orientación cultural, o bien todavía como expresión ligada a un contexto muy preciso por ejemplo, el de la celebración litúrgica. (Pierini, 1993)



La música cristiana contemporánea, no es comprendida como un género musical diferente a otros géneros, sino como una categoría musical, donde el autor le da un sentido evangelístico en cuanto a la lírica de las canciones. En las últimas décadas la música cristiana ha obtenido una trascendencia muy fuerte y un gran aumento en la producción musical dentro de las iglesias cristianas evangélicas o protestantes, es así que este género musical ha sido tomado en cuenta en diversas premiaciones representativas de la música a nivel internacional, como los premios Grammy y los premios Arpa.

En nuestros días podemos constatar la presencia, uso e importancia de la música en diferentes congregaciones existentes en todo el mundo, independientemente del tipo de religión. Dentro del servicio religioso en las iglesias cristianas protestantes, la música se utiliza para alabanza y adoración a Dios, en donde se hace uso de instrumentos musicales y hasta se pone en escena danzas ejecutadas por los feligreses.

1.2.2. La música cristiana en Cuenca.

Como reseña histórica, se cita el protestantismo en Ecuador, que empieza sus intentos de evangelización en la época colonial, pretendiendo entrar como viajeros, comerciantes y colportores¹², en ese entonces la influencia de la iglesia católica y la contrarreforma, impidió el paso de aquellas misiones protestantes (Guamán Gualli, 2010)

En el año de 1895 las fuerzas revolucionarias de Eloy Alfaro triunfan y se da la revolución liberal, esto produjo la separación entre el estado y la iglesia Católica. Los misioneros ven en Eloy Alfaro un instrumento de Dios para la apertura del Ecuador al evangelio.

En el año de 1896 se da el ingreso de la primera misión evangélica conformada por tres misioneros de la Unión Misionera evangélica: J. A. Strain, F. W. Farnol y George Fisher, permitiendo así la introducción de más movimientos misioneros al Ecuador.

Dentro de la ciudad de Cuenca, encontramos que a finales del año 1930 se dio inicio al establecimiento de la Misión Alianza Cristiana y Misionera en donde Homero Crisman y Carl Caríson hicieron un viaje de exploración a la ciudad de Cuenca, con el fin de hacer los primeros contactos y arrendar una casa para iniciar el trabajo evangelístico. Posteriormente en el año 1955, la Iglesia Luterana decide dar continuidad al trabajo

¹² Entiéndase por vendedores o distribuidores de la Biblia o parte de ella.



iniciado por la Alianza en Cuenca. Misioneros como Juan Johnson y Ramón Rosales, empiezan la difícil misión de predicar. (Riera Méndez & Orellana Serrano, 2001, p. 3)

Entre las primeras iglesias protestantes que se establecieron en Cuenca están: la Iglesia Luterana “Nuestro Salvador”, la misma que en el año de 1965 coloca la primera piedra del primer templo luterano, ubicado en la av. Huayna Cápac. Y la Iglesia de los Hnos. Libres. (Riera Méndez & Orellana Serrano, 2001, p. 4)

El desarrollo de la música cristiana en Cuenca y a nivel del país ha sido muy escaso, por lo general la música que se escucha dentro de las iglesias no son de producción local, sino provienen de diferentes artistas y agrupaciones musicales de países extranjeros. Esta falta de producción musical, probablemente está íntimamente relacionada con el nivel de interés de las iglesias por esta área artística.

1.2.3. La música cristiana en el Cantón Chordeleg.

Chordeleg es un cantón de la provincia del Azuay, ubicado a 42 km de la ciudad de Cuenca, posee una población de 10.580 habitantes y es conocido por la producción de joyas en oro, plata, filigrana, entre otras.

En el Cantón Chordeleg existen dos iglesias cristianas, en las cuales se puede constatar la práctica de la música antes mencionada, con la intervención de músicos pertenecientes a su respectiva congregación.

- La iglesia “Jesucristo camino único al cielo” cuyo pastor es el sr. Víctor Castro, es la primera entidad que fue formada en Chordeleg desde hace doce años, en la misma ha existido limitada actividad musical, pero en la actualidad esta congregación posee un grupo musical dedicado a los servicios de culto, esta organización ha tenido un ritmo de crecimiento lento debido a que la tradición católica es fuerte en dicho cantón.
- La iglesia Fraternidad Cristiana tiene una vigencia de siete años en el cantón, la misma que ha realizado un arduo trabajo con respecto a la evangelización, en esta entidad se iniciaron procesos de enseñanza musical, llegando a conformar un conjunto musical estándar, el mismo que es puesto en escena los días que se celebra culto a Dios.



1.3 El coro y su contexto histórico.

El coro es considerado como una agrupación musical, definido como “un cuerpo de cantantes que actúa conjuntamente, tanto en unísono como a voces, normalmente con más de una voz por cuerda” (Randel & Gago Bádenas, 2009), es también el encargado de interpretar una pieza u obra de una forma organizada agradable al oído del ser humano, es así que “los sonidos llegan a ser bellos y significativos a través del proceso creativo” (Bruscia, 2007), que realizan los integrantes de un determinado grupo coral.

Los coros nacen desde que un grupo de personas empiezan a cantar una determinada pieza musical, de allí que se considera que los coros nos han acompañado desde el principio de nuestra existencia, esto desemboca al deseo del ser humano, de adorar a una deidad, puesto que “no existen pueblos, por primitivos que sean, que carezcan de religión” (Malinowski, 1948, p. 3) Varios relatos bíblicos tales como 1 Crónicas 15:16-24; 23:5, Éxodo 15:1-21, hablan acerca de disposiciones corales en el antiguo testamento.

La historia nos muestra el inicio del canto en la edad antigua donde las grandes confederaciones como Mesopotamia y Egipto, usaban cantos para propiciar la cosecha, o se relacionaba a los ritos religiosos.

En la edad Media se muestra una influencia de los cantos griegos hacia Roma, la misma que pasa a ser el centro de gobierno tanto político como eclesiástico, es por esto que dentro de la liturgia romana apareció el canto gregoriano, o también cantus planus o canto llano, este utilizaba el idioma latín, este canto era monódico e interpretado por voces masculinas. (López, 2011)

En los siglos IX al XI se desarrolló el arte de la polifonía en la Europa Occidental, es esto el canto simultáneo de más de una voz, que fue utilizado dentro de la liturgia católica. La polifonía dio paso a nuevas manifestaciones musicales como el motete, canon, rondó, etc. (Enríquez & Bidot Pérez de Alejo, 1991)

El Renacimiento dentro del siglo XVI, produce el auge de la polifonía laica y la música a cappella (1991, p. 175), este desarrollo vocal se difunde por todos los países gracias a la imprenta, pero la música de cada país adquiere su propio estilo característico, así se habla de música italiana, música española, francesa, etc. “En este siglo se desarrolla



en Italia la forma más importante de la música profana europea en la polifonía a cappella: el madrigal” (1991, p. 176) Enríquez y Bidot comparan el madrigal del ars nova con el del siglo XVI y concluyen que el primero fue escrito casi siempre a dos voces, muy pocas veces para tres. Mientras que el nuevo madrigal fue concebido como una polifonía a cinco voces; podía ser a seis o más voces, se escribieron madrigales para doble coro; pero también hubo de una a cuatro voces (Enríquez & Bidot Pérez de Alejo, 1991)

Posteriormente aparece la técnica policoral que se origina en Italia, se llegó a escribir música para dos, tres y cuatro coros, a fines del Renacimiento la música policoral fue conocida en toda Europa occidental. La técnica policoral dio paso a la evolución de las formas musicales; y origina la forma instrumental quizás más popular del barroco; el concerto grosso. (Enríquez & Bidot Pérez de Alejo, 1991, p. 205)

El Barroco, siglos XVII y mediados del XVIII, se produce el desarrollo de las artes: literatura, arquitectura, pintura, escultura, música, ópera, teatro, etc. En este periodo aparece la melodía acompañada, que da un giro a la música vocal, es así que la voz buscaba ser la protagonista, expresando los afectos al público, al mismo tiempo que era acompañada por instrumentos.

En el Clasicismo, se mantienen formas vocales del barroco, pero existe una evolución, empiezan a surgir óperas de carácter profano, como las óperas de Mozart, en este periodo se escriben los corales, anthems, misas, y réquiems, que son obras de carácter religioso.

En el periodo Romántico la música vocal se centra en dos campos, la canción y la ópera, la primera es conocida principalmente como lied, que es el acto de ponerle música a un poema, por lo general la voz era acompañada por el piano. La ópera, donde podemos constatar el desarrollo coral a través de agrupaciones corales dentro del montaje de una obra conformada por coros dentro de su estructura, llega a su esplendor y se convierte en el acto preferido por la burguesía, es así que se construyeron teatros por toda Europa.

La actividad coral se ha mantenido hasta la actualidad, pero al estudiar la historia de la música nos damos cuenta que la misma se dirige hacia nuevas propuestas musicales, esto va de la mano con el desarrollo tecnológico, es por esto que en nuestros días vemos el campo musical repartido en numerosas ramas.



La doctora Nuria S. Fernández Herranz trata en su tesis¹³, Un fenómeno importante como es la migración de europeos a Norteamérica, resultado de las guerras napoleónicas¹⁴, donde no solo emigraron profesionales de baja cualificación, los cuales en los diferentes países de destino, eran posibles integrantes del movimiento coral. De esta manera se da un desarrollo coral paralelo entre Europa y Estados Unidos. (Fernández, 2013)

1.3.1 El coro como una propuesta musical trascendente.

Diversos estudios realizados, han demostrado los beneficios de cantar en un coro, desde un punto de vista psicológico el investigador Phillips¹⁵ realizó entrevistas a directores de coros góspel, los resultados expusieron el cambio de comportamiento y mejora de la autoestima de algunos niños de la escuela, desde que forman parte del coro, mejorando otras áreas de la vida escolar.

Clift y Hancox¹⁶ (2001), realizaron un estudio con una coral universitaria, donde los 84 miembros completaron un cuestionario. En él se les preguntaba en torno al beneficio personal en su participación en el coro y como dicha participación beneficiaba a su salud. El 87% declaró que habían beneficios sociales, el 75% emocionales y el 58% contestó que había beneficio de alguna manera, contestando el 49% que existía un beneficio físico y espiritual. (Clift & Hancox, 2001)

La actividad coral ha trascendido hasta nuestros días, si buscamos fuentes de información a través de internet y redes sociales, encontraremos que existen estas agrupaciones, y que por los resultados que brindan a las personas, los coros perduran hasta la actualidad. Diversas instituciones como, conservatorios, academias de música y universidades mantienen la práctica coral, por ello, se han abordado numerosos estudios que demuestran que el hecho de cantar en un coro, desarrolla el conocimiento musical, así como otra serie de capacidades que benefician en otros aspectos a las personas que lo cultivan.

¹³ Fernández Herranz, Nuria S. Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid.

¹⁴ Serie de conflictos bélicos que se dieron lugar a finales del siglo XVIII, durante el gobierno de Napoleón I Bonaparte en Francia.

¹⁵ Phillips, R. (1982). Some perceptions of gospel music. *Black perspective in music*, vol.10, n.2, 167-178.

¹⁶ Clift, S. y Hancox, G. (2001). The perceived benefits of singing: findings from preliminary surveys of a university college choral society. *Journal of the royal society for the promotion of health*, vol.121, n.4, 248-256.

Diversos estudios se realizan en las manifestaciones corales y en las repercusiones que estas conllevan por ejemplo el investigador Santiago Pérez Aldeguer expone los múltiples beneficios del canto coral, generando buenos resultados en la educación, psicología, interdisciplinariedad, etc. En la medicina se concibieron estudios y se llegó a la conclusión de que cantar en un coro, hacer música, la lectura y la asistencia a actividades culturales, tiene una influencia determinante para la supervivencia. (2014, p. 393)

CAPÍTULO 2:

El Método Rabine

2.1 Biografía de Eugene Rabine.

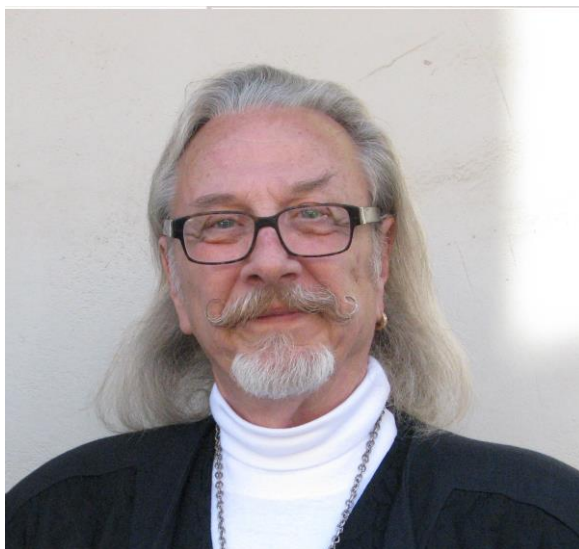


Gráfico 2.1 Profesor Eugene Rabine. (Fuente: <https://centrodetrabajovocal.wordpress.com/eugene-rabine/>)

El profesor Eugene H. Rabine, nace en New Rockford, North Dakota EEUU, reside desde hace décadas en Alemania, se ha destacado profesionalmente como cantante de ópera, cámara y oratorio, como director de coro y orquesta y posteriormente como regisseur¹⁷ y empresario teatral.

Estudió canto, dirección y educación musical en la Universidad de Texas Wesley en Fort Worth, Texas. Su tesis la realizó en la Juilliard School of Music en Nueva York.

¹⁷ Régisseur. Administrador, director de escena, capataz. (diccionario.reverso.net)



Se dedica desde 1964 a la enseñanza del canto y a la investigación científica sobre la voz humana como resultado de su amor por el canto y de las preguntas que le hacían sus propios colegas en el mundo de la ópera. Junto al profesor Peter Jacoby se dedicó a investigar y comprender las bases anatómicas y fisiológicas del canto y lo plasma en su libro *Funktionales Stimmtraining*¹⁸ sentando sus bases en 30 años de investigación.

En 1987 crea el Instituto Rabine, que ofrece distintos cursos de formación, perfeccionamiento y seminarios para cantantes, profesores de canto, directores de coro, actores y terapeutas de la voz. Realiza también un curso de formación profesional de cuatro años de duración a cuyo egreso se obtiene el CRT (*Certified Rabine Teacher*)¹⁹

El fundamento del método Rabine consiste en capacitar al maestro en desarrollar el oído, la visión y la empatía funcional al momento de la enseñanza del canto. Estas aptitudes, son esenciales para la educación de la voz, permitiendo así, generar percepciones correctas de la fisiología del instrumento vocal, por parte del maestro y alumno.

2.2 Contenidos (Método Rabine).

El método Rabine, es la materialización de más de treinta años de investigación, en el cual los profesores Eugene Rabine y Peter Jacoby nos ayudaron a comprender las bases anatómicas y fisiológicas del canto, este método “tiene como fuente el amor hacia la voz humana y desde allí creció también la enorme curiosidad por conocer el funcionamiento de este instrumento” (Parussel, 1999, p. 5). Su estudio está centrado en la educación de la voz y este a su vez está ligado al conocimiento científico y la intuición individual como lo manifiesta Renata Parussel “Sin conocimiento no hay intuición y sin intuición no hay crecimiento científico” (1999, p. 6), el maestro enseña siguiendo un concepto y el alumno canta de acuerdo a su percepción.

Un aspecto muy importante en el aprendizaje, es la relación que existe entre maestro-alumno, centrado en el diálogo y comunicación, esto permite el descubrimiento y desarrollo del instrumento vocal. El profesor de canto debe poseer conocimientos sólidos y amplios sobre la función vocal, así el proceso de “enseñar y aprender

¹⁸ Entrenamiento funcional de la voz.

¹⁹ Centro de Trabajo Vocal. (2010). *Eugene Rabine*. CV. [online] Disponible en: <https://centrodetrabajovocal.wordpress.com/2010/04/26/eugene-rabine-cv/> [Recuperado 8 Abril 2016].

constituyen un acto de colaboración, en el cual el alumno debe tener la responsabilidad de sus cambios y donde al maestro le toca la tarea de guiar el crecimiento” (1999, p. 7)

Los contenidos que aborda el método Rabine son:

- La doble válvula laríngea
- Evolución del aparato fonatorio
- El movimiento de la voz en el tiempo y en el espacio
- La función laríngea
- Tracto vocal – acústica
- Aspectos pedagógicos y metodológicos de la enseñanza del canto.

2.2.1 La doble válvula laríngea.

El profesor Eugene Rabine ha realizado un estudio investigativo profundo del proceso de fonación y los principales órganos que intervienen en la producción de la voz cantada. Entre estos se encuentra la doble válvula laríngea.

Laringe

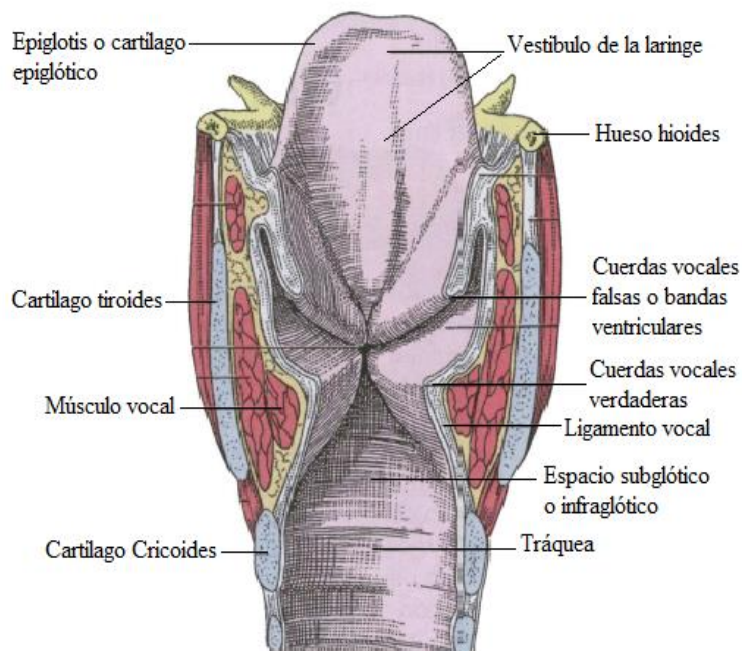


Gráfico 2.2 La Laringe. En “Laringe y Tráquea”, por Pérez Mujica, 2008.



La doble válvula laríngea, está conformada por las falsas cuerdas vocales o bandas ventriculares y las cuerdas vocales verdaderas, estas forman parte de la laringe y esta a su vez “forma parte del aparato respiratorio, y es el órgano de la fonación” (Vega, 2013).

La función de la doble válvula es vital y fundamental para el mantenimiento de la vida, estas ayudan a regular los procesos de inspiración y espiración. Rabine explica la acción de estas válvulas laríngeas al momento que un individuo retiene el aire, creando una sensación de cierre o presión en el cuello (Rabine, 2002, p. 8), este proceso ejercido por dichas válvulas, nos permitiría controlar a voluntad, la cantidad y el flujo del aire al momento de expresar el canto.

Se puede ejercer fuerza sobre las paredes y presión en el espacio interno de la válvula, si esta es muy fuerte existe la posibilidad de generar mucha más presión, si es débil se puede ejercer muy poca presión, porque la válvula se abriría inmediatamente. Cuando una persona retiene el aire, al mismo tiempo que contrae o aprieta los músculos abdominales, acciona la válvula de sobrepresión que son las bandas ventriculares o falsas cuerdas vocales²⁰.

Las bandas ventriculares, no tienen músculos propios y se cierran por la acción de distintos músculos del tracto vocal que también tienen que ver con la deglución. Esta es la razón por la cual se presenta una sensación muy global de sensación de cierre, “cuanto mayor es la sobrepresión en los pulmones, tanta más es la fuerza que tienen que emplear estas bandas ventriculares para cerrar y más músculos se necesitan para que refuercen y mantengan este cierre” (2002, p. 10)

La válvula de inspiración tiene una forma muy distinta. Es una válvula que es mucho más tardía en la evolución y que corresponde a nuestras cuerdas vocales. Estas tienen músculos propios y son autárquicas²¹. Durante el proceso de respiración visto desde esta válvula permite que el aire que se mueve durante la espiración las puede abrir con facilidad, mientras que el flujo de aire en la inspiración recibe mayor resistencia. Para llevar un proceso de respiración normal “necesitamos que las dos válvulas estén, abiertas para poder inspirar o espirar” (2002, p. 10)

²⁰ Tienen una forma determinada que va desde arriba hacia abajo. De modo que si viene el aire desde arriba, éste puede pasar sin ninguna dificultad. Pero, si viene el aire desde abajo, las bandas pueden cerrarse de modo que ofrecen una resistencia al aire. (Rabine, 2010, p. 9)

²¹ Autosuficientes.



En su investigación el profesor Rabine cita dos tipos de percepción en la regulación del sistema respiratorio, la primera vista tradicionalmente desde los músculos torácicos y también desde el diafragma. La segunda vista desde el cerebro, la regulación de la inspiración y espiración, es realizada desde las válvulas, porque estas son las que controlan la sobrepresión y bajo-presión en el cuerpo. El conocimiento de estas dos formas de regulación del sistema respiratorio, permite al cantante, apreciar el funcionamiento de sus órganos en la respiración y el control de los reflejos involuntarios que no favorecen al canto, pudiendo ser los movimientos innecesarios que se producen en la zona de la caja torácica, cuello y cabeza. Por ejemplo en una respiración profunda el cuerpo humano tiende a expandir la caja torácica y tensar los músculos del cuello, esto genera desgaste de energía y un mal posicionamiento de la cavidad bucal.

La válvula espiratoria o de sobrepresión, junto a los músculos abdominales, músculos intercostales internos y otros músculos espiratorios, hacen que el aire intrapulmonar sea sometido a una gran presión. “Este aumento de presión dentro del cuerpo tiene una importancia vital: produce la posibilidad de poder defecar, parir, produce una determinada estabilización de la caja torácica y permite que su esqueleto proteja el corazón, los pulmones y otros órganos vitales contenidos en ella” (Rabine, 2002). Un punto importante que señala el autor es que la apertura de las válvulas es grande en la inspiración y más pequeña en la espiración, el correcto funcionamiento del proceso respiratorio, permite accionar el sistema locomotriz, generando la posibilidad de mover nuestras extremidades y cabeza.

En la función de bajo-presión, se mantiene la actividad de los músculos inspiratorios y una presión menor en los pulmones, esta puede ser con o sin cierre de la válvula y produce una presión negativa en el tórax, por influencia o por acción de los músculos inspiratorios. Eso significa que se puede ejercer una fuerza centrípeta, hacia adentro, que permite todas las funciones de cuando el cuerpo tiene que tirarse hacia arriba o hay que hacer equilibrio o actividades de gran movilidad como gimnasia, etc (2002, p. 13)

Para el profesor Rabine estas dos válvulas, tanto la de sobrepresión como la de bajo-presión, la válvula de entrada o de salida de aire, son de importancia vital, son las que nos permiten seguir viviendo. La diferenciación entre estas dos válvulas es la que permite ciertas calidades de fonación” (Rabine, 2002, p. 12)



En conclusión, el conocimiento acerca del funcionamiento de la doble válvula laríngea, permite al cantante, poseer una clara percepción de los procesos que resultan de la acción de cada válvula, el control eficaz de las mismas, ayudan a contemplar un flujo de aire correcto al momento de la fonación, es decir, a medida que se abren o cierran estas válvulas, exigirá mayor o menor escape del aire retenido en los pulmones. Todo este proceso ayuda al cantante en la interpretación de un verso o frase, lo cual implica la utilización del aire necesario para la ejecución de determinada obra musical.

2.2.2 Evolución del aparato fonatorio.

El profesor Rabine explica el proceso de evolución que nos permite comprender el funcionamiento de la voz, posibilidades de rendimiento, relación entre el cuerpo, la respiración, la voz y los aspectos psíquicos en la comunicación. El autor explica su experiencia y conocimiento en el ámbito anatómico y fisiológico, producto de sus arduas investigaciones, estos lo llevaron a entender los mecanismos que utiliza el cuerpo para producir la voz. A pesar de esto, existía un vacío para el autor, el mismo que fue satisfecho al adentrarse en el estudio de la evolución. De esta manera llegó a comprender la función de la voz y la razón de las distintas calidades de fonación. Rabine expone el desarrollo del aparato fonatorio, a partir de las diferentes circunstancias que se suscitaron en la historia, las mismas que fueron necesarias para la supervivencia. A continuación se manifiesta la evolución en siete períodos importantes y simplificados por el autor:

- 1) peces con pulmones - pez pulmonar
- 2) animales de tierra más primitivos
- 3) período arbóreo
- 4) segundo período acuático
- 5) período de la sabana.
- 6) período del desarrollo del cerebro y la comunicación
- 7) comienzo de la civilización moderna.

Pez pulmonar.- Según esta teoría del evolucionismo, en un principio, se forma una especie de bolsa en un pez, para el almacenamiento de oxígeno. De esta manera empieza un sistema primitivo de cierre laríngeo que permite abrir y cerrar el acceso a aquella bolsa, esto significa el desarrollo de una válvula. Este proceso se dio por la necesidad de obtener alimento fuera del agua, lo cual implicó que este pez subiera a los juncos para alimentarse.



Animales de tierra primitivos.- Millones de años después, aquel animal intenta subir a la tierra, su sistema inspiratorio y su bolsa se han desarrollado mucho más, empieza a moverse sobre la tierra con gran esfuerzo, usando aquel primitivo sistema de sobrepresión que usan las salamandras y los cocodrilos para desplazarse. “Esto significa que ellos toman el aire, mantienen el aire inspirado, emplean una fuerza centrífuga para separarse del piso, empiezan a moverse, a movilizarse y cuando necesitan tomar aire vuelven a sentarse” (Rabine, 2002, p. 15)

Posteriormente aparece el desarrollo de cartílagos, parecidos a los que utilizan los sapos y las ranas, aquí ya existen unos primeros intentos de producir sonidos. En la evolución surgieron los reptiles y se mantuvieron en los siguientes millones de años, aquel sistema fue creciendo junto con el crecimiento en tamaño de aquellos animales. Estos se desarrollaban continuamente para sobrevivir sobre la tierra, empezaron a cavar, empujar, luchar, permitiendo un avance en el sistema respiratorio y sistema de válvulas. “Pasaron millones de años y fueron diferenciándose cada vez más las relaciones neurológicas” (2002, p. 16) con estos sistemas, estas afirmaciones proponen la independencia y control por parte del cerebro, hacia diferentes órganos y músculos, en la actualidad es conocido que el cerebro es el que crea los estímulos para desencadenar una reacción en determinada parte del cuerpo humano.

Periodo arbóreo.- Hace 33 millones de años en el periodo oligoceno, aparece un pequeño animal llamado el mono de Morgan (2002, p. 16) el mismo empieza a subir a los árboles, haciendo que estas actividades como trepar, sostenerse, dieran resultado al desarrollo de la segunda válvula, que es la válvula de inspiración o de bajo presión, conocida también como cuerdas vocales, estas posteriormente resultarán en un sistema avanzado que emite la voz. La vida en los arboles significó, cambios en la columna vertebral, cadera, brazos, piernas y el desarrollo de las articulaciones que permitirían el movimiento, en este periodo todavía no estuvieron establecidas las características que poseen los cuadrúpedos de la tierra, pero fue un gran avance para la supervivencia de estos animales primitivos.

Segundo período acuático.- Hace 7 y 11 millones de años, se da la evolución de los primates, este tema es muy discutido científicamente, debido a que no existe un acuerdo sobre lo que sucedió en este periodo. Rabine aclara que no existen restos fósiles, debido al aumento de temperatura que se produjo en este periodo, lo cual provocó el derretimiento de los hielos y a su vez una inundación. El agua al ser salada disolvió los huesos, evitando que existan los restos.



Estos primates se vieron en la necesidad de regresar al agua, lo cual implicó modificaciones fisiológicas, aumento del volumen corporal, aparecimiento de líneas hidrodinámicas que le permiten ir por el agua “por ejemplo el delfín que tiene estas líneas hidrodinámicas, va por el agua con un mínimo de resistencia” (2002, p. 18). Esto se puede notar en el cuerpo humano, cuando observamos la dirección en la que crece el vello. La vida en el agua significó para estos animales, la necesidad de aprender a nadar, lo cual implicó el uso del sistema de bajo presión, es decir la válvula de entrada de aire, podemos darnos cuenta de la acción de este mecanismo cuando entramos al agua, nuestro cuerpo instintivamente toma aire y cierre la válvula con la finalidad de evitar que el agua entre. Según las condiciones de vida que atravesaba aquel animal, permitió cambios y evoluciones en su estructura corporal, destinado a la supervivencia, posteriormente los diferentes sistemas se adaptarían para mejorar la comunicación, como es el desarrollo de los órganos que permitirían el habla.

El accionar de las cuerdas vocales influencia el tracto vocal, en su longitud y diámetro, es decir mientras mayor tensión sobre ellas, se produce un mayor uso de los músculos que la rodean. “La calidad de la voz, la regulación de la altura y la regulación del volumen, son trabajos musculares y neurológicos dentro de las cuerdas vocales” (2002, p. 21)

Periodo de la sabana.- Este periodo se extendió entre los cinco y siete millones de años, Rabine expone que, la literatura antropológica manifiesta al hombre erguido sobre sus dos pies dentro de este periodo, teoría sobre la cual el profesor Rabine no muestra afinidad, los diversos cambios climatológicos y desafíos que atravesó el primate primitivo, suponen una evolución no tan repentina para el autor. La evolución de los movimientos de las extremidades y en general del cuerpo, están íntimamente relacionadas con la respiración, sobre todo la inspiración, por esto “la calidad de un movimiento corporal depende de la calidad del movimiento inspiratorio” (2002, p. 22), estos dos inciden en la calidad de las cuerdas vocales, que es la válvula entre la respiración y el movimiento corporal, una inspiración relajada permite el acceso de la cantidad adecuada de aire, que será utilizado para realizar una acción, el flujo del aire inspirado es controlado por las cuerdas vocales, este proceso desemboca en una determinada presión que servirá para realizar un movimiento a voluntad.

Periodo del desarrollo del cerebro y la comunicación.- En el camino de la evolución, la laringe descendió de a poco, esto permitió la generación de sonidos. El ser humano



pasó por diferentes fases de evolución hasta llegar al Homo Sapiens Modernus, en quien se da el proceso del habla. En los últimos cuatro millones de años se produce el desarrollo del cerebro y de la comunicación, conforme el hombre evoluciona, su cerebro también presenta cambios, como el aumento de su tamaño. Aparecen áreas en el cerebro que serán destinadas a controlar diferentes funciones corporales, como por ejemplo el mesencéfalo tiene una relación neurológica con los movimientos articulatorios del tracto vocal, el bulbo raquídeo controla el centro respiratorio, el profesor Eugene Rabine también menciona el desarrollo del “Área de Brocca”, que es necesaria para realizar movimientos coordinados del habla y de la articulación. (Rabine, 2002)

Comienzo de la civilización moderna.- El Homo Sapiens aparece hace quinientos mil a cien mil años atrás, su cerebro creció de (1200 a 1500 cm³). En esta época la laringe descendió por debajo del hueso hioides, permitiendo ya el desarrollo del lenguaje y comunicación, a partir del Homo Sapiens se da la aparición del Homo Sapiens Neanderthal y el Homo Sapiens Sapiens, en quienes existe ya una estructura social.

El hombre de Neanderthal tenía un cerebro moderno (1200 – 1750 cm³), su capacidad intelectual le permitió fabricar herramientas muy buenas, se adaptó a los distintos cambios climáticos y se asocia que fue el primero en tener ritos fúnebres. “El hombre de Neanderthal se extinguió hace 32 mil años” (2002, p. 23), se desconoce la razón.

El Homo Sapiens Sapiens apareció hace (100 mil a 32 mil años atrás), su cerebro se desarrolló hasta los 2000 cm³, este tenía la capacidad de construir naves y navegar por aguas desconocidas.

El hombre de Cro-Magnon, aparece entre 32 mil y 10 mil años atrás, este desarrolló una gran tecnología, tenía arco y flecha, comenzó con los principios del arte, hacia esculturas de marfil y pinturas rupestres. Su estructura social oscilaba entre 50 y 75 personas, esto nos permite entender que ya existía un tipo de lenguaje que permitía mantener esta organización social. (Rabine, 2002)

Rabine recalca que hasta la actualidad el humano ha tenido un avance veloz y cada vez es mayor, se ha adquirido un enorme saber tecnológico y según el investigador, seguimos en proceso de cambio y modificación. Existe documentación que nos muestra que somos cada vez más altos, nuestra articulación y habla se van modificando según los fonetistas. En el entorno psicoacústico “sufrimos mucho más los ruidos y tenemos mucho



más problemas auditivos y nuestra sociedad tiene enfermedades cada vez más relacionadas con el psicostress” (2002, p. 24). Rabine recomienda a los profesores de canto, encontrar su camino en un mundo que se modifica constantemente. Cada vez surge mayor información sobre la voz y es importante que estemos al tanto de los conocimientos, por esto es importante conocer los procesos que se efectuaron en la evolución, donde encontramos algunas respuestas para entender el funcionamiento de músculos y nervios.

Para los profesores de canto es importante reconocer y diferenciar determinado sonido vocal y preguntarse por qué el sonido es así, “es muy importante acordarse de que el sonido de la voz, es el resultado de movimientos y secuencias psicomotrices y que siempre hay razones para que suene de tal o cual modo” (2002, p. 24), según Rabine, es erróneo decir “este sonido es correcto” y “este sonido no es correcto”, puesto que hay una determinada función que posibilita que el sonido se oiga de ese modo, el reto está en “construir una voz sobre la función que ya existe, esta luego se integra a la personalidad del cantante, porque toca y se encuentra con sus funciones básicas que tienen que ver con sus funciones vitales” (2002, p. 24), el profesor debe trabajar en ejercicios de coordinación entre el cuerpo y la voz, que lo estimulen en su proceso de percepción, de modo que el alumno tenga conciencia de lo que está haciendo, para poder modificar su voz.

Hasta la actualidad hemos desarrollado y vivenciado el mecanismo de la voz, que se constituye por la relación entre cuerpo, respiración y función vocal, estos a su vez están relacionados a procesos emocionales por ejemplo los movimientos rituales o danzas. Otro avance importante en la voz, es la capacidad de producir distintas cualidades de sonido, distintas alturas y distintos volúmenes, al modificar la presión de aire en forma consciente. Con relación al tracto vocal, se creó la capacidad de articular vocales, consonantes, nasalidad, estridencia. Es así que “tanto el cerebro, como la voz, como el cuerpo y la respiración, se han tenido que desarrollar prácticamente en forma paralela. Y en realidad, son inseparables” (2002, p. 27)

2.2.3 El movimiento de la voz en el tiempo y en el espacio.

Rabine propone que todo cantante debe poseer una percepción clara, acerca de tres áreas que protagonizan el movimiento de la voz, por lo contrario una persona no



puede conocer su instrumento vocal. Estas tres áreas generan tres distintas sensaciones de movimiento cada una.

La primera es correspondiente al tracto vocal, este constituye un espacio interno en el cual se mueve el sonido, la expresión de la voz cambiará según se modifique su estructura, de igual manera la amplitud de la voz se verá afectada por el espacio del tracto vocal, esto está condicionado a la anatomía de cada individuo. El cantante puede vivenciar las vibraciones teniendo en cuenta la altura del sonido y determinados armónicos, en relación a pequeñas modificaciones en el tracto vocal, es así como vemos su actividad como resonador.

La segunda sensación de movimiento se origina a nivel de las cuerdas vocales y está condicionado por la amplitud de sus vibraciones, en esta área se encuentra la fuente del sonido o la voz.

La tercera sensación de movimiento, se efectúa en los movimientos articulatorios de la lengua para la formación de las vocales, el profesor Rabine explica mediante un ejemplo, y nos invita a observar los movimientos de la lengua y las vibraciones que se producen al emitir la vocal i y u. Al articular la vocal i, la lengua se eleva y se acerca al paladar duro, al mismo tiempo se puede constatar una vibración en el centro del paladar. En la emisión de la vocal u, se puede notar que la lengua baja en el medio y su parte posterior se mueve en dirección del paladar blando, y es allí donde sentimos la vibración. Por esto las vibraciones de la u, están detrás de las vibraciones de la i. (Rabine, Educación funcional de la voz, 2002)

Por tanto, el cantante debe tener conciencia de estas tres sensaciones correspondientes al tracto vocal, cuerdas vocales y movimientos articulatorios de la lengua, que son tres distintas sensaciones de movimiento en el tiempo y en el espacio. Esto ayuda tanto al alumno como al maestro, es decir si llegamos a la capacidad de conocer nuestro instrumento, se podrá modificar lo que se desee, de modo que el cantante reconozca y tenga en claro lo que está sucediendo. Todo este proceso debe ser guiado por el maestro invitando a la autopercepción del alumno.

2.2.4 La función laríngea

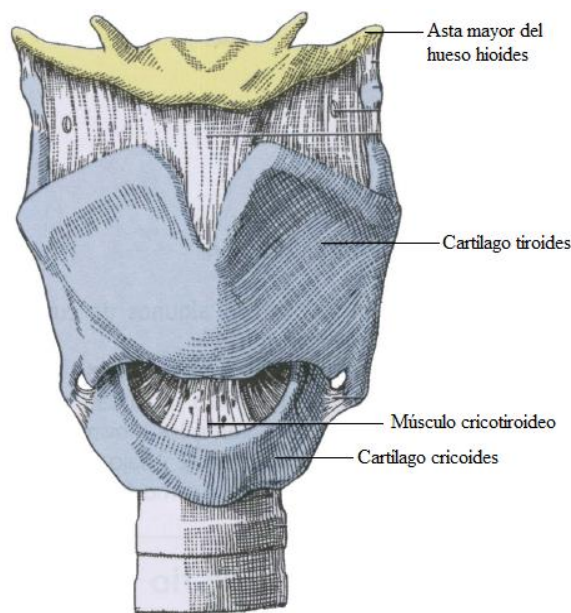


Gráfico 2.3 La Laringe, visión frontal. En “Laringe y Tráquea”, por Pérez Mujica, 2008.

La laringe se define desde el hueso hioides, hasta la parte inferior del cartílago cricoides. Está constituida por tres partes principales: el hueso hioides, el cartílago tiroides y el cartílago cricoides. El estudio de este órgano merece el entendimiento de la actividad antagonista²² muscular, la misma que es la base de todos los movimientos diferenciados²³, es decir, “un músculo solo puede contraerse, no tiene la capacidad de elongarse²⁴ solo, puede aumentar o disminuir su tono, pero su única función es la de contraerse” (Rabine, 2002, p. 31). La acción de los diferentes músculos pertenecientes a la laringe, permiten el movimiento de los cartílagos y el correcto funcionamiento de las partes que intervienen en el proceso del habla.

Dentro del cartílago tiroides, se encuentran los cartílagos aritenoides, sobre los cuales se insertan las cuerdas vocales en su parte posterior y en el cartílago tiroides en su parte anterior. Las bandas ventriculares o cuerdas vocales falsas, también se insertan sobre los cartílagos aritenoides y van hacia el cartílago tiroides. “Esto significa que los

²² Antagonista. Anat. Dicho de un órgano: Que se opone a la acción de otro homólogo a él en la misma región anatómica, como algún músculo, nervio, diente, etc., respecto de otro. (Real Academia Española, 2016)

²³ Son movimientos finos y muy distintos entre sí.

²⁴ Elongar. Alargar, estirar, hacer algo más largo por tracción mecánica. (Real Academia Española, 2016)

cartílagos aritenoides están sostenidos por ligamentos y músculos con el cartílago cricoides y el cartílago tiroides” (Rabine, 2002, p. 31)

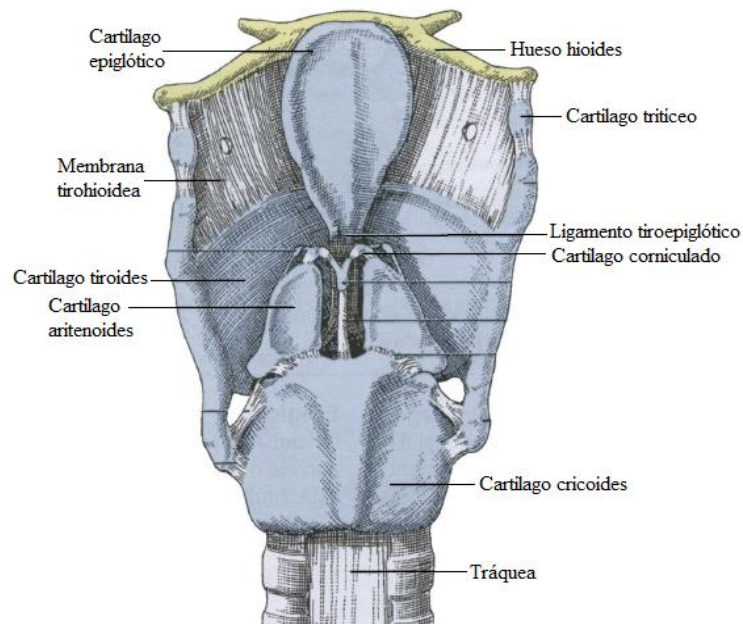


Gráfico 2.4 La Laringe, visión posterior. En “Laringe y Tráquea”, por Pérez Mujica, 2008.

Existen músculos muy importantes, que se encuentran insertados en los diferentes cartílagos de la laringe, por ejemplo el músculo cricotiroideo, cuya función es tirar del cartílago tiroides hacia el cartílago cricoides, de esta manera las cuerdas vocales se tensan como producto de este movimiento. En los cartílagos aritenoides se inserta un gran músculo llamado cricoaritenoides posterior o pósticus y es el único, capaz de abducir²⁵ las cuerdas vocales. Los demás músculos que se encuentran alrededor de las cuerdas vocales y que se relacionan con ellas, actúan directamente en el cierre de las mismas.

En los cartílagos aritenoides se insertan tres músculos que permiten que estos cartílagos se acerquen o alejen, existen otros músculos más, en relación a las cuerdas vocales, que en conjunto trabajan para realizar los distintos movimientos necesarios para determinada cualidad de voz, es decir la acción de estos músculos permitirá la emisión de la voz con distintas posibilidades de sonido, esto tiene que ver con la afinación.

²⁵ Alejar un miembro o una región del cuerpo del plano medio que divide imaginariamente el organismo en dos partes simétricas. (Real Academia Española, 2016)

En el siguiente gráfico se puede apreciar la acción de ciertos músculos importantes para el proceso de respiración y fonación.

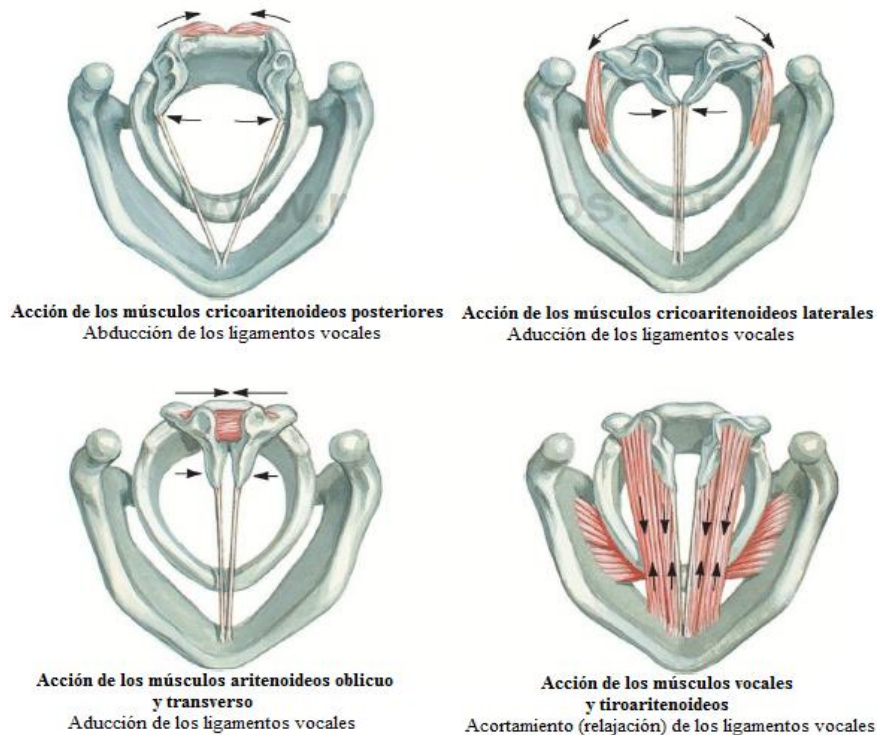


Gráfico 2.5 Acciones de los músculos intrínsecos de la laringe. En “Atlas de Anatomía Humana, 6ª Edición”, por Netter, 2015.

Por otra parte, el músculo vocal se constituye como el músculo principal de las cuerdas vocales porque participa en la regulación del cierre, la regulación de la tensión y la regulación de la masa, además interviene en la calidad del sonido, por ejemplo al ejercer tensión sobre las cuerdas vocales, permite llegar a los sonidos agudos y el acortamiento de las mismas, da paso a los sonidos graves. (Rabine, 2002, p. 33)

Regulación del cierre.- La primera regulación, tiene que ver con el cierre de las cuerdas vocales, en primera instancia se produce presión de aire debajo de las mismas, llamada presión subglótica²⁶. En este proceso, las cuerdas vocales se abren y se cierran, permitiendo el flujo de aire y este a su vez resulta en distintos tipos de fuerza, que se demuestran en la vibración de las cuerdas vocales. En un principio cuando las cuerdas vocales se cierran, se observa que las mucosas se tocan, pero cuando los ligamentos vocales entran en contacto, obtenemos un verdadero cierre y tendríamos un sonido muy apretado. Rabine aconseja entrenar a los cantantes a que sólo la mucosa tome contacto.

²⁶ Presión debajo de la glotis.



Estas mucosas poseen estructuras neurológicas pequeñas y muy finas, con la capacidad de medir la fuerza de cierre de las cuerdas vocales, luego manda señales hacia el músculo lateral. “Esto es muy conveniente porque allí donde se percibe la presión hay una correlación neurológica o una vía neurológica hacia los músculos que van a producir la presión” (Rabine, 2002, p. 35)

Regulación de la tensión.- La segunda regulación de las cuerdas vocales, se relaciona con la tensión de todo el sistema. Para esta acción, la parte recta del músculo cricotiroides, tira del cartílago tiroides hacia abajo, de esta manera los ligamentos vocales sufren una tensión, esto permite aumentar la altura del sonido en forma ascendente. Con cada tono que se cante hacia arriba, existe mayor contracción del músculo y mayor tensión de los ligamentos.

Regulación de la masa.- La tercera regulación, se refiere a la masa de las cuerdas vocales, el protagonista es el músculo vocal. Este músculo tiene una comunicación directa con el ligamento vocal y tiene una función antagonista con respecto al músculo cricotiroides, es decir, cuando el músculo cricotiroides se contrae y tira al cartílago tiroides hacia abajo, elonga al músculo vocal, por lo contrario cuando el músculo vocal se contrae, elonga al músculo cricotiroides. Estas son funciones antagonistas para regular la altura del sonido. La altura del sonido hacia arriba significa, el aumento de la tensión y la actividad del músculo cricotiroides, las cuerdas vocales se alargan y son más finas.

La altura del sonido hacia abajo, exige la actividad del músculo vocal, así tenemos cuerdas vocales cortas y más gruesas. Cuanta más masa tengan las cuerdas vocales, necesitamos más presión y flujo de aire para ponerlas en movimiento, esto es en los sonidos graves. El cierre y apertura de las cuerdas vocales en los sonidos agudos, exige menos esfuerzo, debido a que existe menor masa y por lo tanto menos flujo de aire. “En las cuerdas vocales tenemos sobre todo dos funciones dominantes: dominancia de masa o dominancia de tensión” (Rabine, 2002, p. 39), es así que se genera dos calidades de vibración y están relacionados con los conceptos conocidos como “voz de pecho” y “voz de cabeza”, los mismos que según Rabine provienen de formas pedagógicas antiguas, antes que se conociera la existencia de las cuerdas vocales. Estos conceptos se refieren a percepciones secundarias de vibración, que son vibraciones que se distinguen sobre huesos o sobre músculos del cuerpo.

Voz de pecho, significa que las vibraciones de las cuerdas vocales en los sonidos graves, estimulan el aire en las vías respiratorias y en la tráquea, y lo ponen en vibración. Por tanto, se puede sentir una vibración en el pecho al cantar en frecuencias graves. En los sonidos agudos, se puede percibir estas vibraciones en la parte alta del tracto vocal y estas se pueden extender hacia los huesos del cráneo o hacia la musculatura de la cara, por esto se llama voz de cabeza.

El profesor Rabine, expone cinco registros de voz, desde una descripción acústica, que corresponde a cinco formas fisiológicas:

1. **Frito vocal.-** Se mueve en un rango vocal muy restringido, llamado por el autor la “contraoctava”, en este registro el músculo vocal tiene una contracción máxima y el músculo cricotiroideo está pasivo, generando así, un sonido muy grosero.
2. **Voz de pecho o registro grave.-** Aquí el músculo vocal es el dominante, por lo cual el autor lo llama también registro con dominancia de masa, se produce una gran contracción del músculo vocal en las frecuencias bajas y una actividad menor del músculo cricotiroideo, el cual aumenta su actividad según sube la altura del sonido.
3. **Voz de cabeza.-** La dominancia se entrega al músculo cricotiroideo, aquí rige la dominancia de tensión que se produce al cantar en frecuencias altas.
4. **Falsete.-** Desde el punto de vista funcional, es una disfonía²⁷, es diferente a la voz de cabeza y se lo escucha como una voz muy suave, que no tiene un sonido muy lleno, debido a que el músculo vocal está pasivo.
5. **Registro Silbido.-** Se produce cuando el músculo cricotiroideo, el vocal y los laterales, con ayuda del pliegue ariepiglótico y el constrictor inferior, llevan a las cuerdas vocales a un estado en el que no pueden vibrar más y se produce un sonido parecido al silbido con los labios. (Rabine, 2002, p. 41)

Vibrato.

Una función vocal muy importante producida a nivel de la laringe, es el vibrato, el mismo que es producido por la vibración de las cuerdas vocales, es una modificación de la altura y del volumen del sonido en forma sinoidal, su amplitud puede variar un cuarto de tono hacia arriba y un cuarto de tono hacia abajo, pudiendo adquirir hasta un

²⁷ Trastorno cualitativo o cuantitativo de la fonación por causas orgánicas o funcionales. (Real Academia Española, 2016)



medio tono. En volúmenes de sonido muy bajos, en el sector medio-agudo puede ser reducido hasta un octavo de tono, siendo la velocidad de vibración entre 5 y 7 Hertz, o sea, entre 5 y 7 pulsaciones por segundo. Para el cantante el vibrato es un movimiento en el tiempo y en el espacio, es decir las vibraciones internas pueden ser percibidas por el cerebro y de esta manera graduarlos. (Rabine, 2002)

El conocimiento de todas las funciones que se expresan en la laringe, para la emisión de la voz, es muy importante para el profesor de canto, sobre todo para entender desde que concepto canta determinada persona, pudiendo ser el resultado de percepciones, teorías que influyen en la forma de organización de su cuerpo, como es la postura y movimientos realizados para direccionar la voz hacia diferentes cualidades de sonido. Un segundo plano que recomienda Rabine observar, es el estado del aparato respiratorio y la organización de los movimientos respiratorios, que directamente actúan en su postura. Dentro de un tercer plano, es necesario prestar atención sobre las acciones que ejecuta el cantante con relación a su función vocal, es decir determinar lo que ocurre en el tracto vocal, desde los labios hasta las cuerdas vocales al momento que canta. Una correcta percepción del maestro y alumno permitirá realizar cambios y correcciones en diferentes problemas que posea el cantante, con relación a la función de la voz.

2.2.5 El tracto vocal – acústica

El tracto vocal es el área comprendida desde los labios hasta las cuerdas vocales. Puede ser dividido como: tracto vocal superior, formado por la cavidad bucal y faringe, y tracto vocal inferior, que es la zona laríngea. Rabine afirma que los libros de acústica moderna dividen el tracto vocal hasta en cinco sub-zonas: las cuerdas vocales y la epiglotis como la primera, el hueso hioides y la parte posterior de la lengua conforman la segunda zona, el paladar blando y la parte posterior de la lengua; como la tercera, el paladar duro y la zona más ancha de la lengua; la cuarta y la quinta zona comprende la punta de la lengua en relación a los labios. Estas áreas inciden en la calidad del sonido, por esto “La voz humana tiene que adaptarse a las leyes acústicas, fisiológicas y aerodinámicas” (Rabine, 2002, p. 53)

En el proceso de fonación, el flujo de aire entregado por los pulmones pone en vibración a las cuerdas vocales, esta energía del aire se convierte en energía sonora, obteniendo así un sonido primario, el cual posee un tono fundamental que puede variar, dependiendo del individuo. Las frecuencias del sonido primario se dirigen al tracto vocal,

este dependiendo de su forma puede reforzar, amortiguar e incluso condensar las frecuencias para lograr un tipo de mayor energía. Estos puntos de energía se llaman formantes. El resultado final es un sonido con distintas formas de onda. El refuerzo de algunas frecuencias permite lograr colores vocales, por otra parte el refuerzo de las frecuencias altas nos permite generar un brillo (Rabine, 2002) Estos aspectos son muy importantes y permiten diferenciar la voz de las personas, por eso se puede reconocer a una persona tan solo por su color vocal.

Al cantar diferentes frecuencias, por ejemplo al cantar escalas hacia arriba, obtenemos modificaciones en el color de las vocales, esta posibilidad tiene relación directa con la articulación de la lengua. El tracto vocal reacciona a la altura del sonido, de tal manera que en los sonidos agudos, el cantante vivencia un aumento del tono muscular a lo largo de su tracto vocal, es decir la tensión de las cuerdas vocales traspasa a todo este sistema fonatorio. El tracto vocal también reacciona al volumen del sonido, cuanto más masa haya en las cuerdas vocales, mayor tiene que ser el diámetro de la zona media e inferior del tracto vocal, esto significa que en la parte posterior de la lengua, por la zona del hueso hioides, el diámetro se modifica. Cuanto más fuerte sea la voz, es necesario más abertura. (Rabine, 2002)

La Lengua

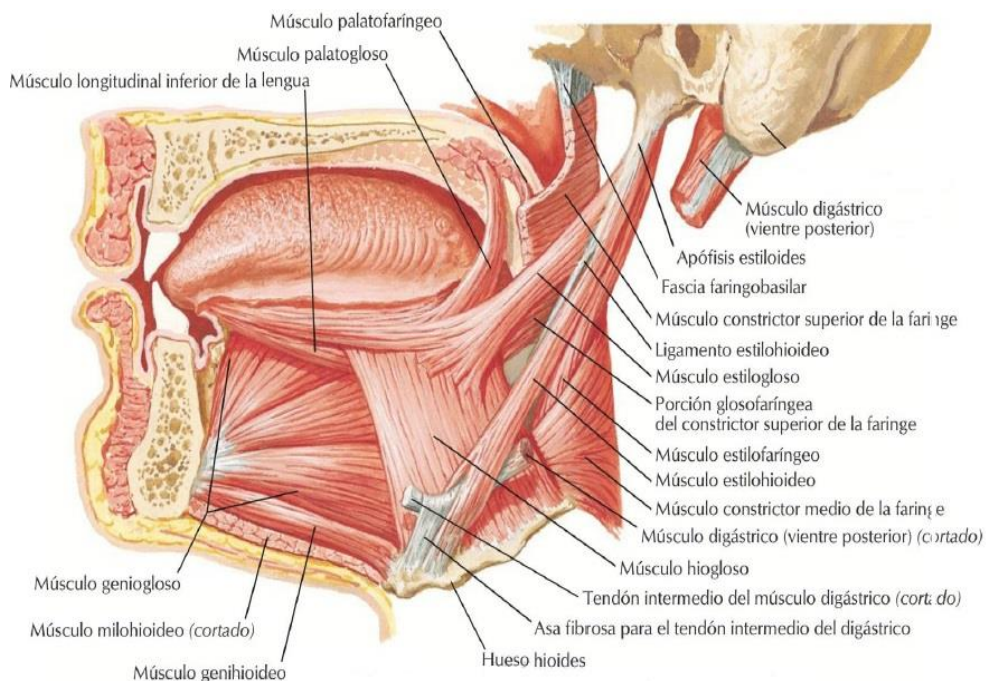


Gráfico 2.6 Lengua. En “Atlas de Anatomía Humana, 6ª Edición”, por Netter, 2015.



Rabine expone que la lengua a más de ser fascinante, es el órgano más móvil del cuerpo humano, una de las razones es su relación con muchos músculos como el músculo palatogloso, el mismo que sale de la lengua y se introduce en el paladar, el músculo estilogloso, el músculo hiogloso, que relaciona la lengua con el hueso hioides. La lengua es utilizada para distintas funciones, para gustar, también es un músculo táctil, tiene una sensibilidad muy fina, sirve como un órgano de protección, porque puede cerrar al tracto vocal medio y evitar el ingreso de cuerpos extraños al organismo.

Los movimientos de la lengua o sus modificaciones influyen cada color vocal, es decir la lengua adopta una nueva posición en el tracto vocal, puede elevar y deprimirse, además también puede variar su ancho. El cantante puede percibir estos movimientos lingüales en la articulación de las vocales, al experimentar con cada vocal se puede observar las modificaciones que sufre la lengua, esta al poseer conexiones musculares con el velo del paladar, influye también en la forma del mismo. Esta área posiblemente es muy enfatizada por los profesores de canto, puesto que vibra y tiene la capacidad de actuar como un resonador. Al articular la vocal “u” se produce la muy conocida cúpula del velo del paladar, la cual varía al ejecutar las vocales “a, e, o”, en la vocal “i” se modifica considerablemente en relación al ancho. (Rabine, 2002)

Es importante para el cantante, poder diferenciar y tener conciencia de los procesos que se dan a lo largo del tracto vocal, puesto que existen reacciones biológicas involuntarias, por las cuales se mueven determinados órganos, esto es para proteger nuestro organismo. Por ejemplo, al abrir el tracto vocal para la fonación, existe una función de protección que resultaría en el completo cierre de nuestra cavidad bucal. La sensación de quedar desprotegido, requiere de un trabajo y entrenamiento lento, para ejercer determinadas acciones con mucha relajación y seguridad.

A lo largo del aprendizaje y de la experiencia que vive el alumno, se dará paso a un control eficaz de los procesos que se generan en el amplio sistema de la voz, producto de la percepción de las funciones que se ejecutan en los órganos y músculos del tracto vocal. Los resultados acústicos del tracto vocal, están condicionados por el movimiento del maxilar, de la lengua, de los labios, de los músculos de la mímica, etc. Estas causas fisiológicas, permitirán diversos resultados en la calidad de la voz, pudiendo tener influencia inclusive las emociones.

2.2.6 Aspectos pedagógicos y metodológicos de la enseñanza del canto.

Para Rabine hay dos posibilidades de afrontar la parte metódica y pedagógica del canto, contemplar la voz desde una visión estética²⁸ o desde un punto de vista funcional. La estética es necesaria, pero para el autor no todas las estéticas son igualmente buenas, puesto que nuestra estética como adultos, ha sido aprendida, esto da a entender que la percepción de un sonido bueno o malo, está influenciado por la estética que nos ha sido entregada por otras personas.

Rabine propone que una estética buena, debe apoyar la función vocal, de esta manera se crea la capacidad de ver, escuchar y tener empatía con respecto a lo que hace otra persona, o lo que hace consigo mismo.

El método Rabine pone mucho énfasis y radica, en mirar y escuchar funcionalmente, de igual manera se interesa en la empatía funcional. Para el maestro, mirar funcionalmente, implica mirar las modificaciones fisiológicas durante la fonación, contemplando todos los movimientos del cuerpo. Escuchar funcionalmente significa definir las causas fisiológicas, que determinan un resultado acústico.

INFLUENCIAS QUE DETERMINAN LA RELACIÓN CANTANTE- MAESTRO	
Cantante	Maestro
<u>Desarrollo fisiológico</u> <ul style="list-style-type: none"> • Salud • Postura • Flexibilidad motora 	<u>Desarrollo psíquico</u> <ul style="list-style-type: none"> • Educación • Percepción • Intuición • Intelecto • Autoestima
<u>Lengua materna</u> <ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo de la musculatura fonatoria y articuladora. • Costumbre idiomáticas: color de las consonantes, vocales, ritmo, etc. 	<u>Lengua materna</u> <ul style="list-style-type: none"> • Aptitudes comunicativas, prosódicas (emocionales) y semánticas.
<u>Influencias sociales</u> <ul style="list-style-type: none"> • Costumbres (por el: vivir más al aire libre) 	<u>Influencias Sociales</u> <ul style="list-style-type: none"> • Costumbres (hablar en voz alta o baja) • Formas comunicativas generacionales (estética, expresión, vocabulario)

²⁸ Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte (Real Academia Española, 2016)

<u>Influencias Culturales</u>	<u>Influencias Culturales</u>
<ul style="list-style-type: none">• Base y nivel de la actividad artística.• Historia, tradición: baile, canto, distintas formas artísticas.	<ul style="list-style-type: none">• Estética individual entre la expresión natural y la esterilizada.• Religión: expresiva o represiva.

Tabla 2.1 Influencias que determinan la relación cantante-maestro, por Rabine, Educación funcional de la voz, 2002

El proceso de enseñanza entre maestro y su alumno, se ve influenciado por diversos factores. El primero es el estado momentáneo, el cual se modifica constantemente. Las clases entre un alumno y otro son completamente distintas, porque puede existir cansancio, cambios emocionales, llamados telefónicos inapropiados, etc. Otras influencias son: la familia, nuestra lengua, nuestra formación, experiencias vitales y otros. “Frecuentemente el maestro tiene un tipo de enseñanza que lleva al alumno a imitar el propio color vocal del maestro, su propia estética, y también sus propios problemas” (Rabine, 2002, p. 63). La música que escuchamos, relacionada a nuestra cultura, tiene gran influencia sobre nuestra voz.

El método Rabine, se basa en la importancia de los ejercicios, como herramientas para el aprendizaje, estos al ser repetidos generan un efecto de entrenamiento, influenciando sobre la conducta del cantante hacia sí mismo y hacia su entorno. Uno de los objetivos de los ejercicios, es lograr una función vocal fisiológica. Otro objetivo es desarrollar un nuevo concepto mental. Un tercer objetivo, busca sentar las bases de una técnica funcional sólida, que permita al cantante producir sonidos, de acuerdo a lo que él necesite para su comunicación. Este método aspira guiar al cantante, a un desarrollo vocal, a reconocer y diferenciar sus percepciones y correlaciones de su instrumento vocal. (Rabine, 2002)

Un cantante bien entrenado, posee la capacidad de regular en forma diferenciada tres parámetros de la voz que son: el volumen, la altura y el timbre. Esto es logrado a través de ejercicios que exigen mayor percepción, sensibilidad, coordinación, concentración, etc. El resultado es la obtención de una diferenciación mayor, es decir la capacidad de controlar a voluntad cada parámetro de la voz. (Rabine, 2002)

Uno de los elementos más importantes de la voz es la fonación, aquí se encuentra la función completa de la voz. Cada elemento está conformado por el componente fisiológico, el acústico y el psíquico. Los dos siguientes elementos de la voz son el ataque



y el final de frase. Para estos la duración de la fonación es importante y puede ser corta, media o muy larga, dependiendo de las notas musicales que hay en una frase musical.

Otro elemento es el color vocal, que depende del idioma, es decir cada dialecto posee sus propios colores vocales. Rabine cita un ejemplo, entre la “u” y la “o”, hay como cien vocales distintas, que en realidad son gradaciones. Cada una de estas vocales y variaciones en el color vocal, requieren de una modificación en el tracto vocal y también en la relación física hacia la apertura. La regulación de la altura, es un elemento que se da entre las distintas frecuencias, producto de una modificación fisiológica. El volumen es uno de los parámetros más difíciles de regular, porque necesita de diferentes funciones.

Las formas de movimiento son otro elemento, por ejemplo un stacatto, un marcatto, legato, glissando, trino, un sonido sin vibrato, que en realidad debe saber hacer un cantante. Sintetizando se puede decir que los sistemas jerárquicos del instrumento son:

- N° 1 Las cuerdas vocales, y su cierre en función de válvula.
- N° 2 La respiración, válvula y respiración trabajan conjuntamente.
- N° 3 La configuración del tracto vocal, para obtener un óptimo resonador, sin alterar el funcionamiento de las cuerdas vocales.
- N° 4 Las vocales, la configuración del tracto vocal, resulta en los colores de las vocales.
- N° 5 Articulación de las consonantes, este orden es muy importante para alcanzar una función vocal muy eficiente (Rabine, 2002)

Es importante entrenar movimientos entre las vocales y las consonantes, y viceversa. De igual manera la velocidad de los movimientos articulatorios de muy lento muy rápido, con esta información entendida, un maestro puede crear ejercicios para cada alumno. Un ejercicio depende de la forma que lo describe el maestro, e influirá sobre el concepto del cantante y sobre como intentará ejecutar el ejercicio. El lenguaje corporal del maestro y su gestualidad, influyen en la forma de cantar del alumno, por lo cual el maestro primero debe tener conciencia sobre su propio lenguaje corporal. Para el profesor de canto es un compromiso, el guiar a mejorar cada vez más la función vocal.

Dentro del tema de los registros, hay distintos aspectos que pueden ser entrenados. Los ejercicios corporales, ayudan a reconocer como son los movimientos, aumentar



la capacidad perceptiva, pueden mejorar la inspiración, la postura, la actividad de las cuerdas vocales, entre otros.

El registro con predominancia de masa o voz de pecho, demanda la apertura del tracto vocal, posición baja de la laringe, diferenciación entre tensión y masa, relación entre masa y cierre, entrenamiento del músculo cricotiroides, para que el cantante pueda cantar tonos agudos. El registro con predominancia de tensión o voz de cabeza, demanda entrenar movimientos muy pequeños y finos en el músculo vocal y la contracción del músculo cricotiroides (Rabine, 2002)

Desde un punto de vista funcional, se busca ejercicios para el equilibrio, fuerza y diferenciación de las cuerdas vocales. Por ejemplo, si el cantante quiere producir una voz de cabeza, o registro con dominancia de tensión, puede utilizar la vocal “i” o “u”, así estimula el trabajo de las mucosas de las cuerdas vocales, la duración y diferencia de las alturas. Entonces entendemos que las cuerdas vocales, las articulaciones, los músculos, la mucosa, envían información al cerebro, permitiendo percibir lo que ocurre.

El profesor Rabine, recomienda en la notación musical, de darse el caso, cuando un cantante principiante empieza a aprender a cantar notas, debería antes reconocer los intervalos, es decir la melodía y cantarlos sobre un color vocal agradable, independientemente del texto, hasta que conozca bien la relación entre altura y duración, luego puede pasar a las vocales del texto con relación a la melodía y posteriormente podrá trabajar en las consonantes. Según la experiencia del autor, el cantante debe tomarse el tiempo de aprender en orden, comenzando por las notas en relación a la duración y la altura del sonido, posteriormente aparece la diferenciación del volumen sonoro, que a la final evitará cometer errores.

CAPÍTULO 3:

Aplicación práctica del método Rabine.

En el presente trabajo se ha procedido a realizar un análisis minucioso sobre el método Rabine, el mismo que dada sus especificaciones y aportes técnicos para el canto, se consideró su aplicación en una agrupación coral y que efectos produciría al momento de la práctica coral. Para demostrar los resultados del método, se organizó una agrupación



coral con coreutas que no poseían conocimientos musicales previos, el repertorio abordado corresponde a obras de música cristiana.

El método Rabine, constituye una guía muy importante para el maestro de canto o director de coro, este permite adquirir conocimientos y recursos pedagógicos necesarios para aplicarlos a la práctica coral. Los contenidos del método, que son resultado de una ardua investigación y experiencias vividas por su autor, logran proveer y capacitar al profesor de canto coral, para hacer de la enseñanza un proceso fundamentado técnicamente, para la interpretación del canto, generando así grandes resultados en los coristas.

Dicho método, está enfocado a la enseñanza del canto individual, pero ha sido tomado para una aplicación general, orientado a la enseñanza del canto en un conjunto coral. De esta manera, aparecerán nuevos retos para el profesor, puesto a que se asumirá una mayor complejidad al momento de la enseñanza coral. La misma que mediante la aplicación del método, demanda, la capacidad de mirar y escuchar funcionalmente, lo cual implica mirar las modificaciones fisiológicas, contemplando los movimientos del cuerpo y definir las causas fisiológicas que determinan un resultado acústico, durante la fonación. Este proceso en la educación de la voz, crea la capacidad de percepción del propio instrumento vocal, por parte del corista, esto permite generar a voluntad diversos resultados sonoros en la voz cantada.

De esa manera recursos técnicos que abordan la percepción del movimiento de las cuerdas vocales, la respiración, la configuración del tracto vocal, fueron utilizados para la realización de calentamientos vocales. Todo este proceso permitió un desarrollo en la afinación y respiración; en la apreciación del tempo y dinámica, estos recursos fueron indispensables para el ensamblaje del repertorio de música cristiana.

Este proceso de aprendizaje coral, se ha desarrollado muy satisfactoriamente, en el cual se han tratado ciertos paradigmas como, la vergüenza, el miedo a escucharse desafinados, el no poder cantar de una manera correcta, etc. Estas ideas preconcebidas, se han podido resolver creando un ambiente de confianza, mejorando así la relación maestro-alumno, como lo explica el método Rabine.



3.1 Formación de un Coro:

Para la realización del presente proyecto, se planteó la formación de una agrupación coral de 20 coristas, en edades comprendidas entre los 13 a 24 años, abordando la práctica coral con propuestas que concientizan el instrumento musical de la voz. Este proceso se ha ejecutado, a través de un repertorio seleccionado de música cristiana, aplicado en una población sin conocimientos musicales previos.

Para la conformación del coro se consideró pertinente, la realización de una encuesta a veinte personas, miembros de la iglesia Fraternidad Cristiana Chordeleg, donde se pudo constatar la actividad musical y coral dentro de esta iglesia y la importancia que tiene la música cristiana para los creyentes, de esta manera se obtuvo ciertos lineamientos que fueron tomados en cuenta para la formación del coro y selección del repertorio musical.

Inicialmente la propuesta de formación coral, se realizó para la iglesia “Fraternidad Cristiana” del cantón Chordeleg, pero factores como horarios de estudio y lugar de residencia de los coristas, imposibilitaba la asistencia de todos los participantes. Dado estas situaciones, fue necesario la incorporación y colaboración de la iglesia cristiana “Vida Abundante” del cantón Gualaceo, con el fin de poseer una agrupación coral representativa.

Por otra parte, músicos instrumentistas de la iglesia “Vida Abundante”, demostraron su apoyo al presente proyecto, pudiendo incorporar a los arreglos corales, acompañamiento instrumental para el concierto final. Es así, que se planificó un horario de ensayo, para el ensamblaje de la parte instrumental del repertorio, con el fin de presentar el coro con acompañamiento.

3.2 Diagnóstico de la encuesta aplicada a los miembros de la iglesia “Fraternidad Cristiana” del cantón Chordeleg.

La encuesta fue aplicada en abril del 2016, entre los miembros de la comunidad Fraternidad Cristiana, con el objetivo de conocer la importancia de la música dentro del culto cristiano; además, se pudo constatar la factibilidad y el apoyo por parte de los feligreses, para la actividad musical específicamente coral, abordando la música cristiana.

A continuación, se exponen los resultados recabados del proceso, para la formación de una agrupación coral. Ver anexo 1 (Encuesta).

Categorías	Fuente	Porcentaje
SI	20	100%
NO	0	0%
TOTAL	20	100%

Tabla 3.1 La música dentro del culto cristiano.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

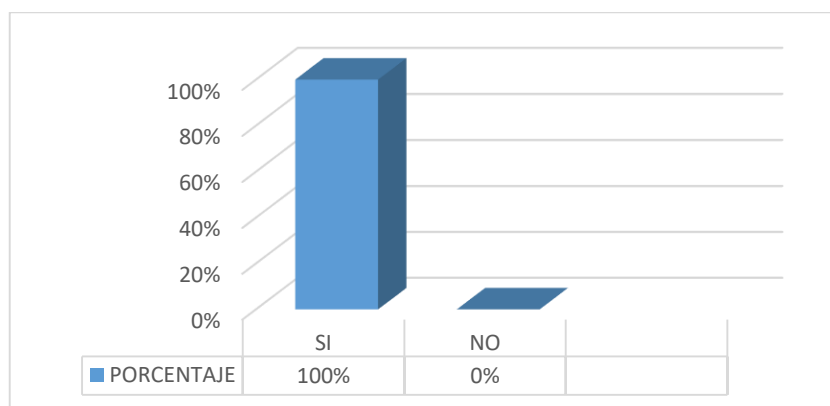


Gráfico 3.1 La música dentro del culto cristiano.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

Elaborado por: Daniel Serrano.

Se pudo constatar que para el cien por ciento de los encuestados es muy necesaria la música dentro de las celebraciones del culto cristiano, esto nos permite inferir que la música cristiana posee un grado de importancia muy alto para los creyentes de esta iglesia. Los encuestados demostraron que a través de la música se puede expresar el agradecimiento a Dios, a través de la alabanza y la adoración, por otra parte afirman que la música es un medio que permite una conexión con Dios y que los acerca más a Él.

CATEGORIAS	FUENTE	PORCENTAJE
A. Aquella que habla acerca de los hechos y prodigios, que Dios realiza a favor de quienes le sirven.	6	30%

B. Es la música, que a través de sus melodías invita a la gente a poseer una actitud de veneración o adoración.	7	35%
C. Es la que posee un testimonio de una vida transformada por Dios.	1	5%
D. Todas las anteriores.	6	30%
TOTAL	20	100%

Tabla 3.2 Criterios de la música cristiana.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

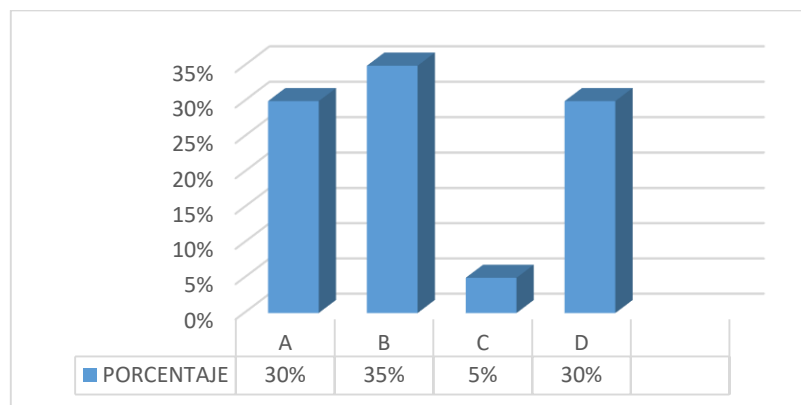


Gráfico 3.2 Criterios de la música cristiana.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

Elaborado por: Daniel Serrano.

En esta pregunta, se dio opción a más de una respuesta, cabe recalcar que todas las opciones respondían a una definición de “música cristiana”. Se pudo constatar que el mayor número de personas, que son el treinta y cinco por ciento, se inclinó por la opción B, la cual manifiesta que música cristiana es la que a través de sus melodías invita a la gente a poseer una actitud de veneración o adoración. El treinta por ciento de los encuestados eligieron la opción A, la misma que indica que música cristiana es aquella que habla acerca de los hechos y prodigios, que Dios realiza a favor de quienes le sirven. El treinta por ciento, eligieron la opción D, que enmarca las definiciones de todas las anteriores. Por último, el cinco por ciento eligió la opción C, que define a la música cristiana como la que posee un testimonio de una vida transformada por Dios.

Se pudo verificar que para los devotos de la iglesia Fraternidad Cristiana, la música cristiana debe tener varias cualidades como es, invitar a la gente a adorar, proclamar los hechos y prodigios de Dios en nuestras vidas y por último esta música debe hablar de un testimonio o vida transformada por Dios, los feligreses manifiestan la importancia de la música cristiana dentro de los cultos religiosos.

CATEGORIAS	FUENTE	PORCENTAJE
RITMOS RÁPIDOS	9	45%
RITMOS LENTOS	11	55%
TOTAL	20	100%

Tabla 3.3 Ritmos de música cristiana.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

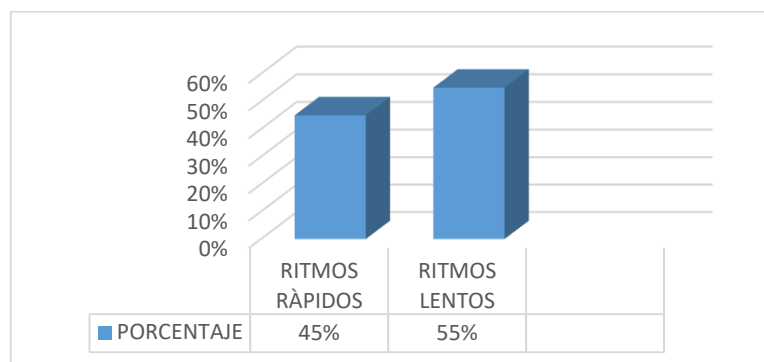


Gráfico 3.3 Ritmos de música cristiana.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

Elaborado por: Daniel Serrano.

El cincuenta y cinco por ciento de los encuestados manifiesta su simpatía por la música de ritmos lentos, puesto que este tipo de música les permite una mejor concentración al momento de orar y adorar, este porcentaje corresponde a personas adultas. El cuarenta y cinco por ciento de los encuestados restantes, corresponde en su mayoría a jóvenes, quienes indican que optarían por música de ritmos rápidos, ya que esta música ayuda al momento de alabar a Dios, permitiendo hacerlo de una forma dinámica y en movimiento.

CATEGORIAS	FUENTE	PORCENTAJE
SI	0	0%
NO	20	100%
TOTAL	20	100%

Tabla 3.4 Actividad coral.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016

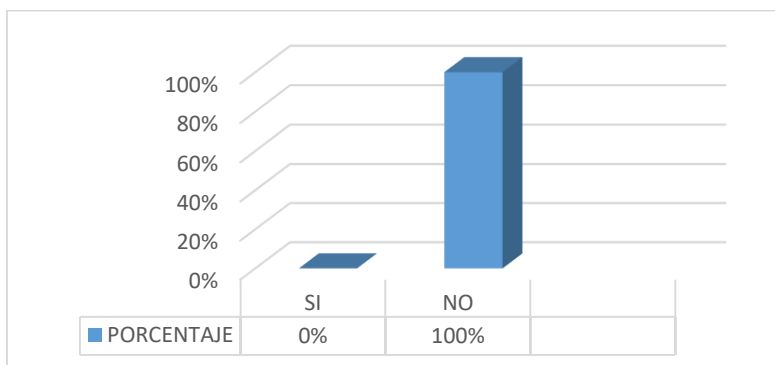


Gráfico 3.4 Actividad coral.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016

Elaborado por: Daniel Serrano

La totalidad de los encuestados afirman que la actividad coral en la iglesia Fraternidad Cristiana Chordeleg es completamente nula, se manifestó que nunca se ha emprendido esta labor en la iglesia, de ser posible formar un coro sería muy gratificante para ellos. De esta manera se constató la aprobación hacia el proyecto coral, por parte de los integrantes de la iglesia.

CATEGORIAS	FUENTE	PORCENTAJE
SI	20	100%
NO	0	0%
TOTAL	20	100%

Tabla 3.5 Actividad musical.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

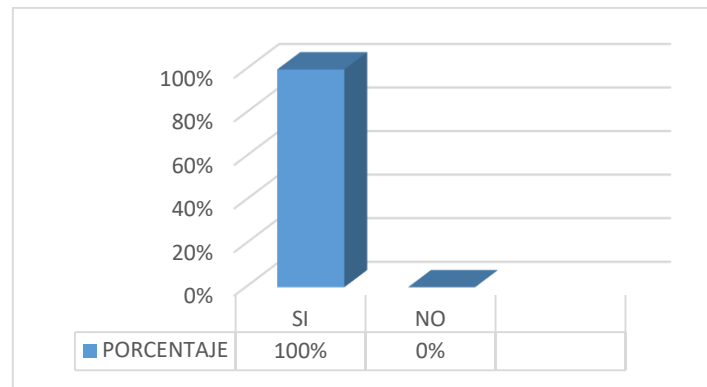


Gráfico 3.5 Actividad musical.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

Elaborado por: Daniel Serrano.

El cien por ciento de los encuestados, confirman la presencia de actividad musical en la iglesia, dando a conocer la existencia de una agrupación o banda musical, conformada por jóvenes, los mismos que asisten a ensayos unas dos veces a la semana y ponen en escena sus conocimientos, dentro de las celebraciones del culto cristiano que se realiza los días sábados.

CATEGORIAS	FUENTE	PORCENTAJE
SI	20	100%
NO	0	0%
TOTAL	20	100%

Tabla 3.6 Aprobación a la formación coral en la iglesia.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

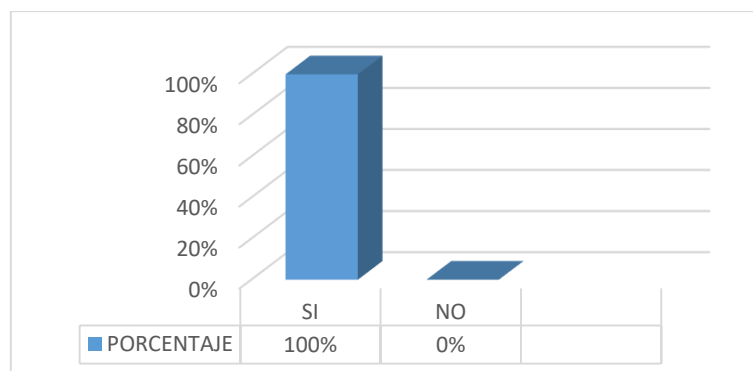


Gráfico 3.6 Aprobación a la formación coral en la iglesia.

Fuente: Iglesia “Fraternidad Cristiana Chordeleg” 18 de Abril del 2016.

Elaborado por: Daniel Serrano.



El cien por ciento, exhibió su apoyo para la formación de un conjunto coral dentro de la iglesia, porque para ellos un coro incentivaría a las personas, a participar en la práctica de la adoración y alabanza a Dios. Además un coro ayudaría a mejorar el área musical de dicha organización, esto permitiría generar el interés de nuevas personas.

Conclusión.- La aplicación de esta encuesta permite analizar las posibilidades de repertorios, ritmos, necesidades de formación coral, además, gracias a la misma se ha constatado la factibilidad de conformar un conjunto coral en la iglesia Fraternidad Cristiana. Los resultados han sido de gran ayuda para una planificación adecuada en relación a los intereses de la iglesia, siendo esto un punto de partida para la selección de obras que fueron ensambladas en el conjunto coral.

3.3 Criterios de selección coral.

El presente proyecto fue expuesto a los dirigentes de la iglesia Fraternidad Cristiana del cantón Chordeleg y posteriormente a la iglesia Vida Abundante perteneciente al cantón Gualaceo, el mismo ha tenido gran apoyo por parte de quienes están a cargo de estas dos iglesias. Posterior a esto, se realizó una invitación a los jóvenes, manifestándoles la oportunidad de conformar un conjunto coral. De esta manera, se fijó una fecha de reunión con los posibles integrantes del coro en cada iglesia y puestos de acuerdo con los jóvenes, se determinaron los horarios, para dar inicio a las clases.

En un principio se entablaron conversaciones con los participantes, con el fin de verificar el estado de su actividad musical, dando como resultado una población sin conocimientos musicales previos. Posteriormente, se efectuaron pruebas de aptitudes musicales que incluían, la evaluación de capacidades rítmicas y reproducción de melodías, para verificar afinación. Las mismas se realizaron individualmente a cada aspirante para constatar las habilidades musicales.

La muestra de jóvenes que conforman el conjunto coral comprende, entre edades de 13 a 24 años. El mismo, lo integran hombres y mujeres en un porcentaje equitativo, permitiendo así la formación de un coro mixto. Dada la particularidad de ser jóvenes sin conocimientos musicales previos, en los seis meses de formación coral se ha logrado realizar un coro de dos voces.



3.4 Selección de un repertorio conformado por ocho obras.

Tomando en cuenta los resultados de la encuesta y analizando el registro de voz de los participantes, se ha seleccionado un repertorio musical constituido por ocho canciones cristianas, pertenecientes a autores de diferentes países, que poseen gran acogida en las iglesias antes mencionadas.

3.4.1 Criterios de selección del repertorio.

a. Resultados de la encuesta.

La aplicación de la encuesta, permitió obtener datos acordes a los requerimientos musicales de los feligreses de la iglesia, de esta manera, se seleccionaron obras de ritmos rápidos y lentos, siendo este último de mayor acogida como se puede constatar en la pregunta tres de la encuesta. Las canciones comprenden en sus letras, lo referente a la exaltación a Dios, condición muy importante y necesaria dentro del culto cristiano, por tales razones se examinó y tomó en consideración obras de diversos autores.

b. Temas auditivamente conocidos a nivel eclesiástico.

En la actualidad no existe una pauta en común, que rige el orden y selección de un repertorio musical en la organización del culto de la iglesia “Fraternidad Cristiana” y la iglesia “Vida Abundante”, sin embargo a través de diversos eventos que se han compartido entre estas dos iglesias, se ha podido analizar y seleccionar obras auditivamente conocidas, que han sido difundidas en estas iglesias y otras pertenecientes a la población protestante.

c. Registro Melódico de las canciones.

El repertorio musical seleccionado, posee un registro cómodo para las voces que conforman el coro, las voces masculinas se encuentran en un rango entre el La1 y Mi3, las voces femeninas se comprenden entre el Si2 a Mi4. Por esto, se han realizado arreglos cuidando los rangos de las voces de los coristas. Es así, que las líneas melódicas de los hombres y mujeres se han establecido a la capacidad del coro.

Las voces masculinas del conjunto coral, poseen una tesitura equivalente a la voz de un tenor, por otra parte las voces femeninas se encuentran en una tesitura acorde a la

voz de mezzosoprano. Los registros de las voces del coro, han permitido tener en consideración los tonos graves y agudos del repertorio seleccionado.

d. Complejidad de los temas.

Se han seleccionado obras, que se caracterizan por poseer motivos rítmicos y melódicos muy simétricos, que permiten una rápida memorización, de esa manera, se pudo facilitar el proceso de aprendizaje. Las canciones poseen un nivel de complejidad medio, en el área vocal, debido a que la aplicación se ha realizado en un coro amateur.

3.4.2 Temas seleccionados.

El repertorio ha sido conformado por ocho obras de música cristiana, pertenecientes al género musical rock, pop y balada. A continuación se presenta un cuadro de las obras que han sido consideradas para el concierto final.

OBRA	COMPOSITOR	AÑO DE LANZAMIENTO	GÉNERO MUSICAL
Yo te busco	David Bell	2003	Rock-pop
Tu fidelidad	Miguel Cassina	1989	Balada
Agnus Dei	Michael W. Smith	2001	Balada
Lo mejor vendrá	Conexión Vertical (Banda)	2013	Rock-pop
Digno eres de Gloria	Lisette Acosta	2008	Balada
Eres mi respirar (Breathe)	Michael W. Smith	2001	Balada
Haznos Uno	Marcia Nisly	2009	Rock-pop
Por ti	Matt Crocker	2011	Rock-pop

Tabla 3.7 Repertorio seleccionado. (Fuente: Daniel Serrano)

Las obras seleccionadas fueron adaptadas y arregladas considerando las especificaciones morfológicas de los coristas, es decir las líneas melódicas poseen una tesitura cómoda de acuerdo a sus registros de voz. De igual manera la armonía que se aplicó a las voces, constituyen melodías al unísono en su mayoría, puesto que en intentos previos resultó dificultoso ensamblar líneas melódicas con diferentes intervalos, dado a que se trabajó con coristas sin conocimientos musicales previos.

1. Yo te busco – David Bell

Balada escrita en compás de 4/4, tonalidad Re Mayor, está compuesta en una forma binaria (A-B), con una repetición de ambas partes. La armonía utiliza los principales grados tonales I – IV – V. El registro melódico de las voces femeninas, abarca desde un Si₂ a La₃ y el registro de las voces masculinas parte desde un Re₂ a Mi₃.

Forma	A	B	A'	B'
	Introducción y estrofa	Coro e interludio	Estrofa	Coro y outro
Compases	c 1-25	c 26-50	c 51-66	c 67-90
Grados Tonales	I – IV – I	IV – VI – V – I, IV – II – I	I – IV – I	IV – VI – V – I, IV – II – I

Tabla 3.8 Yo te busco, estructura formal. (Fuente: Daniel Serrano)

Es una canción de carácter melancólico y lento, con estrecha relación al texto, el mismo que evoca esa necesidad del encuentro con la divinidad. (Ver anexo 7, video VTS_02_1.VOB)

Score

Yo te busco

David Bell

Adagio ♩ = 62



Gráfico 3.7 Yo te busco, fragmento musical. (Fuente: Daniel Serrano)

2. Tu fidelidad – Miguel Cassina

Balada en compás de 4/4, tonalidad en Re Mayor. Su forma está compuesta por una sola parte, la misma que modula a Mib Mayor, Mi Mayor, Fa Mayor y Sol Mayor progresivamente, como desarrollo de la obra. Las voces se mueven al unísono con una distancia de una octava. La armonía emplea principalmente los grados I – II – V – VI. El registro melódico de las voces femeninas, abarca desde un Do#3 a Mi4 y el registro de las voces masculinas parte desde un Do#2 a Mi3.

Forma	A
	Estrofa
Compases	c 1-8
Grados Tonales	I – VI – II – V – I

Tabla 3.9 Tu fidelidad, estructura formal. (Fuente: Daniel Serrano)

Es una canción de carácter melancólico y lento, que conjuntamente a la letra, busca crear un ambiente de exaltación y veneración a la divinidad. (Ver anexo 7, video VTS_03_1.VOB)

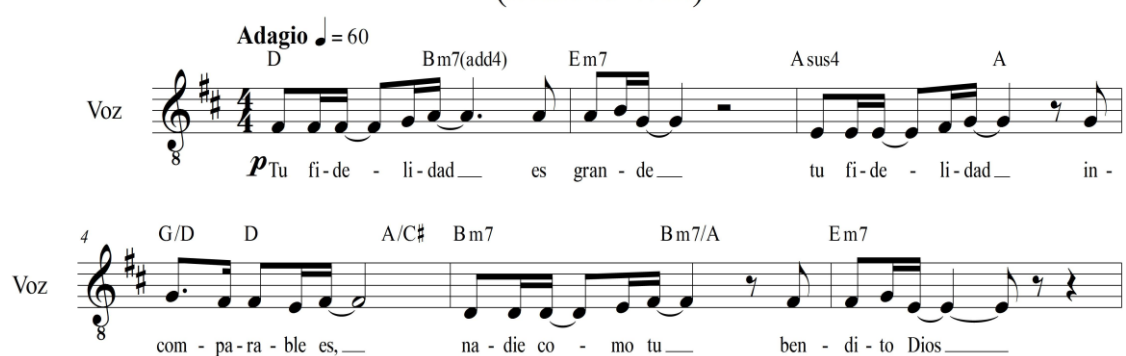
Score

Tu Fidelidad

(Marcos Witt) Miguel Cassina

Adagio ♩ = 60

Voz



com - pa-ra - ble es, na - die co - mo tu ben - di - to Dios

Gráfico 3.8 Tu fidelidad, fragmento musical. (Fuente: Daniel Serrano)

3. Agnus Dei – Michael W. Smith

Balada en compás de 4/4 con cambios a compás de 2/4 en los compases 11, 13, 18, 38, 43 y 74. Está compuesta en tonalidad de La Mayor, en una estructura binaria (A-B), con una repetición de ambas partes. La armonía utiliza los principales grados tonales I – IV – V. El registro melódico de las voces femeninas, abarca desde un Do#3 a Do#4 y el registro de las voces masculinas parte desde un Do#2 a Re#3.

Forma	A	B	A'	B'
	Introducción y estrofa	Coro	Estrofa	Coro
Compases	c 1-23	c 24-36	c 37-48	c 49-76
Grados Tonales	I – IV – I	I – V – I, I – VI – V – IV – I	I – IV – I	I – V – I, I – VI – V – IV – I

Tabla 3.10 Agnus Dei, estructura formal. (Fuente: Daniel Serrano)

Es una canción de carácter melancólico y lento, que busca crear un ambiente de adoración y veneración a la divinidad. (Ver anexo 7, video VTS_04_1.VOB)

Score

Agnus Dei

Michael W. Smith

INTRODUCCIÓN

Adagietto ♩ = 68

Piano

A PIANO Y PAD

A

D

Pno

A

A

D

Gráfico 3.9 Agnus Dei, fragmento musical. (Fuente: Daniel Serrano)

4. Lo mejor vendrá – Conexión Vertical

Canción de género rock-pop, escrita en compás de 4/4, tonalidad Do Mayor, posee una estructura binaria (A-B), con dos repeticiones de ambas partes. La armonía emplea principalmente los grados I – IV – VI. El registro melódico de las voces femeninas, abarca desde un La2 a Re4 y el registro de las voces masculinas parte desde un La1 a Re3.

Forma	A	B	A'	B'
	Introducción, coro y estrofa	Pre-coro	Coro	Pre-coro
Compases	c 1-21	c 22-25	c 26-33	c 34-76
Grados Tonales	I – VI – I – IV – I	VI – I – IV – I	I – VI – I – IV – I	VI – I – IV – I

Tabla 3.11 Lo mejor vendrá, estructura formal. (Fuente: Daniel Serrano)

Es una canción de carácter alegre y rápido, que busca crear un ambiente de júbilo y gozo, para la exaltación de la divinidad. (Ver anexo 7, video VTS_05_1.VOB)

Score

Lo mejor vendrá

Conexión Vertical

Moderato ♩ = 90



The musical score is for the song 'Lo mejor vendrá' in 4/4 time, marked Moderato (♩ = 90). It features two vocal parts, Voz 1 and Voz 2. The lyrics are: 'Da^un pa - so^al fren-te, sin ver a - trás Pues tu^a - yer hoy muer - to^es - tá,'. The chords are: C, Am7, C, F, C. The score includes a 'Conexión Vertical' section and a 'CORO' section. The tempo is marked Moderato (♩ = 90). The key signature is one sharp (F#).

Gráfico 3.10 Lo mejor vendrá, fragmento musical. (Fuente: Daniel Serrano)

5. Digno eres de gloria – Lissette Acosta

Balada en compás de 4/4 con cambios a compás de 2/4 en los compases 11 y 29. Está compuesta en la tonalidad de Sol Mayor y posteriormente modula a La Mayor en el compás 40, posee una estructura binaria (A-B) y repetición de ambas partes. La armonía emplea principalmente los grados I – IV – V – VI. El registro melódico de las voces femeninas, abarca desde un Sol2 a Si3 y el registro de las voces masculinas parte desde un Mi2 a Re3.

Forma	A	B	A'	B'
	Introducción y estrofa	Coro	Estrofa	Coro
Compases	c 1-11	c 12-20	c 21-29	c 30-39
Grados Tonales	I – VI – IV – V – I	I – VI – IV – II IV – V – I	I – VI – IV – V – I	I – VI – IV – II IV – V – I

Tabla 3.12 Digno eres de gloria, estructura formal. (Fuente: Daniel Serrano)

Es una canción de carácter melancólico y lento, con estrecha relación al texto, el mismo que busca crear un ambiente de adoración a la divinidad. (Ver anexo 7, video VTS_06_1.VOB)

Score

Digno eres de Gloria

Lissette Acosta

Adagio ♩ = 62

G Em7 C Dsus4 D Dsus4 D G ESTROFA I Em7

Voz 1

8

mp Dig-no^e-res de glo-ria y ho-nor le-van-

Voz 2

8

8 C Am7 C D C D

1. 2.

ta-mos nues-tras ma-nos e-xal-tan-do-te Se-ñor Dig-no^e-res de tan-do-te Se-ñor

Voz 1

8

Voz 2

8

2/4

Gráfico 3.11 Digno eres de gloria, fragmento musical. (Fuente: Daniel Serrano)

6. Eres mi respirar – Michael W. Smith

Balada en compás de 4/4, tonalidad en Solb Mayor con modulación a Lab Mayor en el compás 32, está compuesta en una estructura binaria (A-B), con repetición de ambas partes en Lab Mayor. La armonía emplea principalmente los grados I – IV – V – VI. El registro melódico de las voces femeninas, abarca desde un Sib2 a Sib3 y el registro de las voces masculinas parte desde un Do2 a Mib3.

Forma	A	B	A'	B'
	Introducción y estrofa	Coro	Estrofa	Coro y outro
Compases	c 1-23	c 24-31	c 32-47	c 48-67
Grados Tonales	I – Isus4 – I, I – V – VI – V – IV – V – I	I – V – VI – V IV – VI – V – I	I – Isus4 – I, I – V – VI – V – IV – V – I	I – V – VI – V IV – VI – V – I

Tabla 3.13 Eres mi respirar, estructura formal. (Fuente: Daniel Serrano)

Es una canción de carácter melancólico y lento, con estrecha relación al texto, el mismo que busca crear un ambiente de adoración y veneración a la divinidad. (Ver anexo 7, video VTS_07_1.VOB)

Score

Eres mi Respirar

Adagio ♩ = 55 Michael W. Smith

G^b G^bsus4 G^b G^bsus4 G^b G^bsus4 G^b

Voz 1

Voz 2

8

G^b G^bsus4 G^b G^bsus4

Voz 1

p E-res mi res - pi-rar, e-res mi res - pi-rar

Voz 2

8

Gráfico 3.12 Eres mi respirar, fragmento musical. (Fuente: Daniel Serrano)

7. Haznos uno – Marcia Nisly

Canción de género rock-pop, escrita en compás de 4/4, tonalidad en Mi mayor con modulación a Fa# Mayor en el compás 82. Está compuesta en una estructura binaria (A-B), con una repetición de ambas partes y modulación de la parte B. La armonía utiliza los principales grados tonales I – IV – V. El registro melódico de las voces femeninas, abarca desde un Si2 a Si3 y el registro de las voces masculinas parte desde un Si1 a Re#3.

Forma	A	B	A'	B'
	Introducción y estrofa	Coro	Estrofa	Coro y solo de guitarra
Compases	c 1-20	c 21-35	c 36-51	c 52-71
Grados Tonales	I – IV – VI – V – I	I – Isus4 – IV – V – I	I – IV – VI – V – I	I – Isus4 – IV – V – I

Tabla 3.14 Haznos uno, estructura formal. (Fuente: Daniel Serrano)

Es una canción de carácter alegre y lento, que conjuntamente a la letra, busca crear un ambiente de alabanza y exaltación a la divinidad. (Ver anexo 7, video VTS_08_1.VOB)

Score

Haznos Uno

Moderato ♩ = 90 Marcia Nisly

INTRODUCCIÓN

Voz 1

Voz 2

Emaj7 A C#m7 B

ESTROFA

Voz 1

Voz 2

mp Co - mo_el pa - dre.y tu Je - sús su hi - jo u - no son, haz - nos u - no.

E A/C# E/A B/A

Gráfico 3.13 Haznos uno, fragmento musical. (Fuente: Daniel Serrano)

8. Por ti – Matt Crocker

Canción de género rock-pop, escrita en compás de 4/4, tonalidad en Si Mayor, posee una estructura ternaria (A-B-C) con repeticiones de las partes A y B, para posteriormente concluir con la parte C. La armonía emplea principalmente los grados I, IV, V, VI. El registro melódico de las voces femeninas, abarca desde un Si₂ a Fa₃ y el registro de las voces masculinas parte desde un Si₁ a Fa₂.

Forma	A	B	C
	Introducción, estrofa y coro	Pre-coro	Clímax/Colisión
Compases	c 1-29	c 30-36	c 88-102
Grados Tonales	I	IV – VI – I, IV – VI – V	II – I – V – IV

Tabla 3.15 Por ti, estructura formal. (Fuente: Daniel Serrano)

Es una canción de carácter alegre y rápido, que busca crear un ambiente de júbilo y gozo, para la exaltación de la divinidad. (Ver anexo 7, video VTS_09_1.VOB)

Score

Por Ti

Matt Crocker

Vivacissimo ♩ = 148

Voz 1

Voz 2

8

13

CORO

To-do lo doy por ti, por ti Quie-ro se-guir - te so - lo, a ti.

B B B B

8

13

To-do lo doy por ti, por ti Quie-ro se-guir - te so - lo, a ti.

Gráfico 3.14 Por ti, fragmento musical. (Fuente: Daniel Serrano)



3.5 Ensamblaje y aplicación del método Rabine en las voces del coro.

Se aplicaron procedimientos inductivos en el proceso de formación coral, partiendo de conocimientos básicos en los temas referentes a ritmo, compás y melodía, con la finalidad de entender aspectos constitutivos de la música, direccionados a la práctica coral y posteriormente profundizar en la interpretación de las obras teniendo en cuenta recursos como el tempo, dinámica, agógica, e intencionalidad de los textos inmersos en el repertorio.

El proceso de ensamble coral, a través de la aplicación del método Rabine, ha brindado resultados muy significativos, entre ellos están el desarrollo de la percepción que posee el corista respecto a su voz y a la de los demás, habilidad para la configuración del tracto vocal durante el canto en los registros altos, medios y bajos. Demostrando así, la eficacia que poseen los recursos y conocimientos propuestos por el profesor Rabine, el cual es manifestado en la consolidación del conjunto coral, conformado por miembros de la iglesia Fraternidad Cristiana y Vida Abundante, el mismo que luego de una práctica constante de aproximadamente seis meses, posee la capacidad de interpretar obras con arreglos de hasta dos voces.

Uno de los problemas más representativos en la práctica coral, ha sido el trabajo de afinación, el mismo que de acuerdo a Rabine se lo ha abordado con énfasis en el conocimiento y percepción de tres tipos de regulaciones en las cuerdas vocales, regulación del cierre, regulación de la tensión y regulación de la masa. Estos tres, inciden directamente en la capacidad de controlar el movimiento de las cuerdas vocales, generando así distintas cualidades en la voz, como es la afinación, el color y el timbre vocal. De esta manera se pudo trabajar con los coristas, entonando registros bajos, medios y agudos, observando detenidamente el movimiento de las cuerdas vocales.

3.6 Proceso metodológico.

La formación de un conjunto coral, se ha desarrollado en un lapso aproximado de seis meses, en el cual se han trabajado aspectos como ejercicios rítmicos, ejercicios de respiración, ejercicios de vocalización, entonación de melodías y afinación.

En la iglesia Fraternidad Cristiana, se pudo planificar un horario para la enseñanza, comprendido en los días jueves y viernes con un tiempo de hora y media cada uno a partir de las 18h00 hasta las 19h30.



Gráfico 3.15 Formación coral, iglesia Fraternidad Cristiana. (Fuente: Daniel Serrano)

En la iglesia Vida Abundante, se trabajó los días miércoles y domingos con un horario de 18h00 hasta 19h30 cada uno.



Gráfico 3.16 Formación coral, iglesia Vida Abundante. (Fuente: Daniel Serrano)

Anexo a las clases de canto coral, se planificó un horario de ensayo con los músicos instrumentistas, en primera instancia se realizaba los días martes de 19:00 horas a 20:30 horas, posteriormente se cambió al día sábado de 11:00 horas a 12:30 horas.

Los ensayos tuvieron una minuciosa planificación semanal, en las que se designó, calentamientos vocales, ejercicios de respiración, ejercicios rítmicos y revisión del repertorio y el proceso de ensamblaje de obras.



Las clases se dividieron de la siguiente manera:

- a) 5 a 10 minutos de calentamiento corporal con ejercicios de estiramiento muscular, partiendo desde la zona baja (pies, ante piernas y piernas), zona media (cintura, tórax y brazos) y zona alta (cuello y cabeza), con el fin de relajar y activar los músculos, generando una correcta postura corporal.
 - En la zona baja se partía con ejercicios de movimientos circulatorios en los pies, los mismos que consistían en posicionar la punta de un pie (dedos) en el piso y girarlo en su eje.
 - Para ejercitar ante piernas y piernas nos centramos en las rodillas, realizando ejercicios de flexión y sentadillas.
 - En la zona media se realizaban movimientos circulares a nivel de cintura.
 - A nivel de tórax aplicamos ejercicios de respiración, en los cuales trabajamos inspiración, retención y espiración del aire, estos movimientos respiratorios estuvieron enmarcados en un determinado periodo de tiempo cada uno.
 - Los brazos eran ejercitados con movimientos verticales y horizontales, en los cuales se tenía en cuenta el movimiento de los codos y hombros.
 - En la zona alta se enfatizaba en la relajación del cuello, en el cual tenemos el área de la laringe, la misma que alberga las cuerdas vocales. Por tanto, con el cuidado requerido se realizaban ejercicios circulares con el cuello, a fin de que el alumno perciba una relajación en el cuello y cabeza.
- b) 10 a 15 minutos de calentamiento vocal, en el cual se realizaba ejercicios de vocalización, que partían de menor a mayor complejidad, mediante secuencias de hasta cinco sonidos, permitiendo a los coristas familiarizarse con la entonación de intervalos y afinación.
 - Partíamos con ejercicios ascendentes y descendentes de intervalos de 2da, 3ra, 4ta y 5ta sucesivamente, en los cuales empleamos la entonación de vocales abiertas y cerradas, de igual manera se trabajó en la correcta pronunciación de las consonantes.
- c) 10 a 15 minutos de explicación del método Rabine, proceso de fonación, respiración, articulación y presentación de los principales órganos y músculos que intervienen en la emisión de la voz, para conocer el instrumento musical que

poseemos y de esa manera corregir la postura corporal, emisión del sonido vocal, respiración, etc.

- d) 45 minutos de estudio del repertorio seleccionado, en donde se daba aplicabilidad a las metodologías del método Rabine en cada una de las canciones, ejercitando afinación e interpretación.

El periodo de enseñanza coral realizado en un lapso de seis meses tuvo un desarrollo progresivo en los ejercicios de calentamiento y estiramiento corporal, respiración, vocalización e interpretación de las obras seleccionadas.

El calentamiento y estiramiento corporal, se ejecutó partiendo de los ejercicios antes descritos en la planificación de las clases, en estos se obtuvo la colaboración de los coristas quienes aportaban con ideas diferentes para realizar el calentamiento y estiramiento corporal, diferente alumno aportaba con un ejercicio para accionar el movimiento de las partes que conforman la zona baja, media y alta del cuerpo, de manera que las clases poseían un ambiente muy dinámico y motivador.

La respiración, se desarrolló con un proceso de inspiración, retención y espiración del aire con acción del músculo diafragma, cada uno estuvo enmarcado en un determinado tiempo de duración.

El primer mes se ejercitó la respiración a través de la nariz con movimientos relajados, permitiendo que los coristas observen la acción de los músculos abdominales, diafragma y costillas.

	Inspiración	Retención	Espiración
Ejecución	Nariz	Cierre de falsas cuerdas vocales	Nariz
Duración	Libre	Libre	Libre

Tabla 3.16 Ejercicio de respiración # 1. (Fuente: Daniel Serrano)

En el segundo y tercer mes se trabajó la inspiración a través de la nariz, retención del aire y espiración por la boca a través de la emisión de la letra “f”, siendo el primero enmarcado en cuatro tiempos, el segundo entre cuatro a seis tiempos y el último se realizó en cuatro tiempos.

	Inspiración	Retención	Espiración
Ejecución	Nariz	Cierre de falsas cuerdas vocales	Boca, con emisión de letra (f)
Duración	4 tiempos	4 tiempos	4 tiempos
Duración	4 tiempos	6 tiempos	4 tiempos

Tabla 3.17 Ejercicio de respiración # 2. (Fuente: Daniel Serrano)

En el cuarto, quinto y sexto mes, se aplicó la inspiración a través de la boca, la misma que aconseja el método Rabine realizar con una apertura considerada del tracto vocal, evitando la filtración de ruido, este primer movimiento respiratorio se realizó con una variación de cuatro a seis tiempos. La retención del aire se trabajó entre seis a ocho tiempos, teniendo en cuenta la acción del cierre de las falsas cuerdas vocales, las mismas que evitan la salida del aire. La espiración la realizamos con la emisión de la letra “s”, con una variación entre seis a ocho tiempos. Permitiendo un entrenamiento controlado en la regulación de la entrada y salida del aire.

	Inspiración	Retención	Espiración
Ejecución	Boca	Cierre de falsas cuerdas vocales	Boca, con emisión de letra (s)
Duración	4 tiempos	6 tiempos	6 tiempos
Duración	6 tiempos	8 tiempos	8 tiempos

Tabla 3.18 Ejercicios de respiración # 3. (Fuente: Daniel Serrano)

El calentamiento vocal, se llevó a cabo a través de ejercicios que ayudaron a ejercitar la afinación y articulación de las consonantes y vocales. En el transcurso de los seis meses de preparación se presentaron ejercicios que partían de menor a mayor dificultad. El método Rabine propone ejercitar el canto de intervalos para desarrollar la afinación del cantante, por tanto se planificó una serie de ejercicios de vocalización para el periodo de formación coral.

Primer mes, se ejercitó la articulación de la vocal “a” con un solo sonido, mediante modulaciones cromáticas ascendentes y descendentes, de esta manera se logró introducir a los cantantes en la apertura adecuada del tracto vocal al momento de la práctica coral.



Gráfico 3.17 Ejercicios de vocalización, mes # 1. (Fuente: Daniel Serrano)

Segundo mes, partiendo del ejercicio anterior se practicó la emisión de la consonante “m” y vocal “a” con uno y dos sonidos en intervalos de 2da mayor. Estos se realizaron en secuencias ascendentes y descendentes hasta registros agudos y graves cómodos para los coristas.



Gráfico 3.18 Ejercicios de vocalización, mes # 2. (Fuente: Daniel Serrano)

Tercer mes, se trabajó en la diferenciación de las vocales, al momento de articular las mismas, los coristas empezaron a percibir los movimientos linguales para la producción de las diferentes vocales. El primer ejercicio emplea las vocales “i” y “u”, el segundo usa las cinco vocales en el orden “i-e-a-o-u”, estos se aplicaron en la misma nota, posteriormente se ejecutaron en intervalos de 2da mayor.



Gráfico 3.19 Ejercicios de vocalización, mes # 3. (Fuente: Daniel Serrano)

Cuarto mes, se ejecutaron ejercicios con intervalos de 2da y 3ra mayor, en el cual se empezó a usar sílabas con vocales abiertas para trabajar la dinámica “piano-forte”. Las sílabas utilizadas son “sa-o-a”, “sa-a-o-a-a”, estas ayudaron a reforzar la práctica de descenso de la laringe al momento del canto, creando amplitud en la voz.

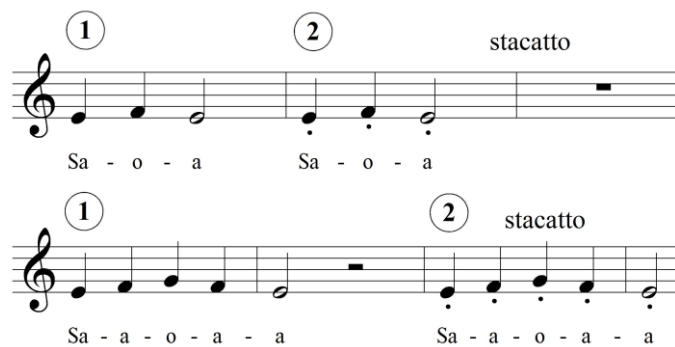


Gráfico 3.20 Ejercicios de vocalización, mes # 4. (Fuente: Daniel Serrano)

Quinto mes, aplicamos ejercicios con intervalos de 2da, 3ra, 4ta y 5ta, debido a la capacidad del coro se utilizaron varios ejercicios, con la finalidad de ejercitar la memorización de melodías e interpretación de frases.

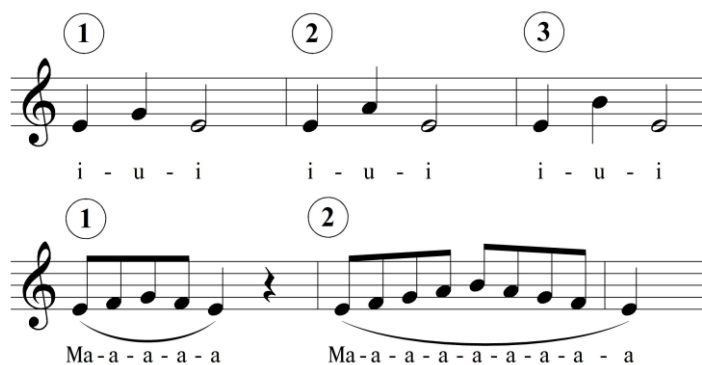


Gráfico 3.21 Ejercicios de vocalización, mes # 5. (Fuente: Daniel Serrano)

Sexto mes, trabajamos con ejercicios vocales que presentan motivos rítmico-melódicos complejos, ayudando a crear seguridad en el canto de los coristas.

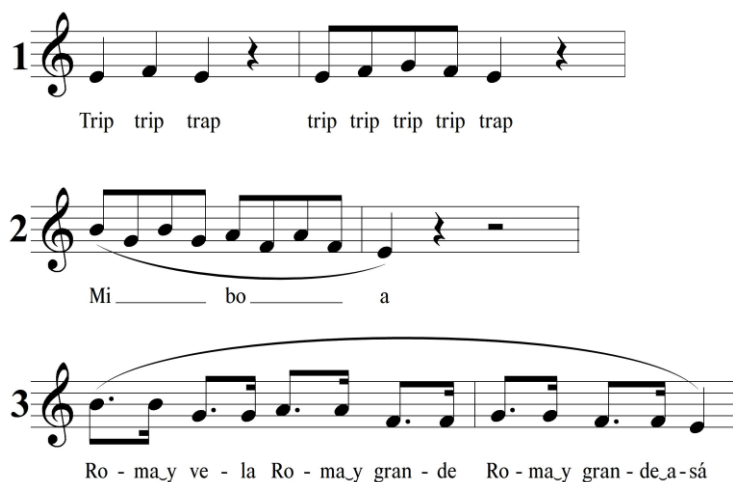


Gráfico 3.22 Ejercicios de vocalización, mes # 5. (Fuente: Daniel Serrano)

3.7 Concierto Final

Para la realización del concierto final, fue necesario tener audiencia con el Lcdo. Juan Diego Bustos, alcalde del cantón Gualaceo, a quién se pudo exponer el presente proyecto y solicitar el permiso de uso del auditorio municipal de dicho cantón, para la realización del concierto final. El sr. Alcalde manifestó sus felicitaciones y su aprobación, es así que la fecha del concierto se fijó para el día jueves 08 de Diciembre del año 2016 con inicio a las 19:00 horas. (Ver Anexo 6 video completo)



Gráfico 3.23 Concierto final. (Fuente: Daniel Serrano)

El programa de ejecución de las obras corales del concierto, se planificó en dos partes. La primera compuesta por los temas:

1. Yo te busco.
2. Tu fidelidad.
3. Agnus Dei.
4. Lo mejor vendrá.

La segunda parte del concierto, conformada por los temas:

5. Digno eres de gloria.
6. Eres mi respirar.
7. Haznos uno.
8. Por ti.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El orden de los temas, fue establecido en consideración a la complejidad de las obras, para evitar molestias en la voz al momento de la presentación. Previo a la realización del concierto, se ejecutó una prueba de sonido con los músicos a las 14h00, posteriormente, a las 17h00 se realizó otra prueba con el coro y músicos simultáneamente.

El montaje del concierto se llevó a cabo con un rider técnico de sonido e instrumentos, que se presentará a continuación, debido a que fue necesario para una correcta amplificación de las voces e instrumentos musicales.

Instrumentos:

- 18 voces coristas
- Un teclado Yamaha Motif XF8
- Dos guitarras eléctricas
- Un bajo Fender jazz
- Un set de batería

Sonido:

- Dos monitores de salida
- Dos subs (bajos) de salida
- Tres monitores de retorno, para batería y coro
- Un mixer de 32 canales
- Tres amplificadores para guitarras y bajo
- 18 micrófonos para las voces del coro
- 18 pedestales para micrófono
- Cables necesarios para las conexiones.

El concierto dio inicio a las 19h15 minutos y tuvo una duración aproximada de una hora, dentro del programa planificado estuvo:

- Introducción a cargo de la magíster Verónica Saula (directora de tesis).
- Breve explicación del método Rabine y el trabajo realizado, por parte del estudiante Daniel Serrano.
- Presentación del recital, primera parte conformada por cuatro obras.
- Palabras a cargo del pastor de la iglesia Fraternidad Cristiana. Ing. Paulo Orellana.



- Presentación del recital, segunda parte conformada por cuatro obras.
- Agradecimientos por parte del estudiante Daniel Serrano y pastor Paulo Orellana.

Como conclusión de la realización del concierto, se puede decir que, fue una gran experiencia para los coristas, los mismos que vivenciaron diversas emociones según manifestaron; por otra parte, hubo el apoyo de miembros de diferentes iglesias del cantón Gualaceo, quienes felicitaron e incentivaron a continuar con este tipo de proyectos musicales.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Posterior a la investigación de campo, respecto a la música cristiana, y el estudio y aplicación del método Rabine que se proyectó en el presente trabajo de titulación, se ha podido arribar a las siguientes conclusiones:

- Se ha podido constatar la importancia que posee la música en las celebraciones religiosas que han servido como veneración a Dios, en los tiempos bíblicos antes de Cristo.
- Desde el comienzo de la era cristiana, la música religiosa enmarca a Jesucristo como el centro de la alabanza y adoración, permitiendo de esta manera el nacimiento de la música cristiana.
- Se ha podido constatar la influencia y evolución que ha sufrido la música cristiana, desde el aparecimiento de los Espirituales Negros y la música Góspel.
- Se constató la presencia de la actividad coral, en los diferentes períodos de la historia.
- Se aplicó los recursos técnicos y metodológicos del método Rabine, para la enseñanza del canto coral en una muestra de jóvenes sin conocimientos musicales previos.
- Se logró capacitar y conformar exitosamente un conjunto coral en la iglesia “Fraternidad Cristiana” y “Vida Abundante”, el mismo que posee la capacidad de interpretar obras de hasta dos voces.
- Se pudo seleccionar un repertorio conformado por ocho obras de música cristiana, basado en los resultados de la aplicación de la encuesta a los miembros de la iglesia “Fraternidad Cristiana”.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Se recomienda el estudio y uso de los diversos métodos musicales aplicados a la enseñanza musical, estos permiten un aprendizaje sistemático y ayudan a mantener la vigencia de la cultura musical.
- Se recomienda la aplicación del método Rabine, para la enseñanza del canto coral. Puesto que, los años de investigación, estudio y experiencias vividas por su autor Eugene Rabine, logran equipar técnicamente dicho método para la enseñanza del canto.
- Se recomienda la formación de coros en las iglesias cristianas, debido a que esta actividad musical es un medio importante, que permite la exaltación a Dios dentro del culto cristiano; además, es un incentivo para el acercamiento de las personas, niños, jóvenes, adultos y ancianos al arte musical.



BIBLIOGRAFÍA

- Almarche, M. (2012). *Proyecto Educamus Métodos*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2014, de Proyecto Educamus Métodos: <http://www.educamus.es/index.php/metodo-ward>
- Arriaga Gamboa, G. (2006). *El tabernáculo de Moises y el templo de Salomón*. Villa Nueva, Guatemala.
- Bartleman, F. (2006). *Azusa Street* (Segunda ed.). Buenos Aires, Argentina: Peniel.
- Bravo, J. (2014). *Arteguias.com*. Obtenido de Arteguias.com: <http://www.arteguias.com/cantogregoriano.htm>
- Bruscia, K. E. (2007). *Musicoterapia, métodos y prácticas*. Pax México Editorial.
- Charpentier, E., & Burnet, R. (s.f.). *Para leer el nuevo testamento*. Verbo Divino.
- Clift, S., & Hancox, G. (2001). *The perceived benefits of singing: findings from preliminary surveys of a university college choral society*. *Journal of the royal society for the promotion of health*, (Vol. 121).
- Colling, A. (1958). *Historia de la música cristiana*. Andorra: Casal I Vall.
- Definicion.de. (2008). *DEFINICIÓN.DE*. Recuperado el 16 de Noviembre de 2014, de DEFINICIÓN.DE: <http://definicion.de/coro/>
- Enríquez, M. A., & Bidot Pérez de Alejo, J. M. (1991). *Historia de la Música I*. La Habana: Pueblo Y Educación .
- Estrada, C. y. (Marzo de 2009). *UNIVERSIA*. Obtenido de UNIVERSIA: http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/metodologia-ense%C3%B1anza-aprendizaje-canto/id/37943852.html
- Fernández, N. S. (2013). *Las agrupaciones corales y su contribucion al bienestar de las personas*. Tesis doctoral, Getafe.
- Figuerola, S. (30 de Marzo de 2011). *Unidos contra la apostasía*. Obtenido de Unidos contra la apostasía: <http://contraaapostasia.com/2011/03/30/un-estudio-exhaustivo-de-la-musica-cristiana/>
- García, J. (2002). *La música étnica: un viaje por las música del mundo*. Madrid: Alianza.
- Guamán Gualli, J. (2010). *EL PROTESTANTISMO EN EL ECUADOR, Tipología y formas institucionales*. Quito.
- Hernández, A. (2005). *Transformaciones Sociales y Cambio Religioso en la Frontera Norte de México*. Madrid.
- Jacobs, C. (2008). *El Manifiesto de la Reforma*. E.U.A: Casa Creación.
- Laus, U. (1980). *La música en las liturgias cristianas*.
- López, J. M. (2011). *Breve Historia de la música*. Madrid.
- Malinowski, B. (1948). *Ciencia, magia y religión* (1 edición ed.). España: Ariel.



- Matanzas. (2000). Dirección Coral, Metodología y Práctica. En Matanzas, *Dirección Coral, Metodología y Práctica*. Habana-Cuba.
- Medina Rosales, M. d., García Martínez, J. F., & Altamirano Castillo, C. (Noviembre de 2008). *Módulo de Psicopedagogía (2008-02)*. Obtenido de Módulo de Psicopedagogía (2008-02): <http://redhuaxyacac.blogspot.com/>
- Montaño, J. (2015). *La música me ministra: la música en la vida religiosa de una comunidad cristiana cuadrangular*. Trabajo de grado para optar por el título de Antropólogo, Medellín.
- Muñoz, J. (2006). *Un curso de Liturgia*. Miami, Florida.
- Música y Liturgia*. (2013). Obtenido de Música y Liturgia: <http://musicaliturgia.wordpress.com/2013/06/29/liturgia-y-comunicacion-6-musica-religiosa-musica-sagrada-y-musica-liturgica/>
- Navas, F. M. (1777). Arte, o Compendio general del canto-llano. Figurado y Organo. En F. M. Navas, *Arte, o Compendio general del canto-llano. Figurado y Organo* (pág. 623).
- Neri, A. (s.f.). *ABOUT.COM*. Obtenido de ABOUT.COM: <http://musicacristiana.about.com/od/G-Eneros-Y-estilos/a/Qu-E-Es-La-M-Usica-Cristiana.htm>
- Netter, F. H. (2015). *Atlas de Anatomía Humana* (Sexta ed.). Barcelona, España: Elsevier Masson.
- Parker Gumucio, C. (2005). América Latina ya no es católica? Pluralismo cultural y religion creciente. *América Latina Hoy*, 36.
- Parussel, R. (1999). *Querido maestro, querido alumno. La educación funcional del cantante. El método Rabine*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones GCC.
- Pérez Mujica, C. (2008). *Laringe y Tráquea*. Universidad de los Andes, Mérida. Recuperado el 26 de Junio de 2016
- Pérez-Aldeguer, S. (2014). *El canto coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical*. Universidad de Zaragoza, Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal., Zaragoza.
- Phillips, R. (1982). *Some perceptions of gospel music. Black perspective in music*, (Vol. 10).
- Pierini, F. (1993). MIL AÑOS DE PENSAMIENTO CRISTIANO. En F. Pierini, *MIL AÑOS DE PENSAMIENTO CRISTIANO* (pág. 231). Santafé de Bogotá D.C. - Colombia.
- Ponce de Leonfuerte, D. D. (2011). *El ministerio de música desde una perspectiva bíblica*. Recuperado el 30 de 11 de 2015, de <http://www.monografias.com/trabajos89/ministerio-musica-perspectiva-biblica/ministerio-musica-perspectiva-biblica.shtml>
- Rabine, E. (2002). *Educación funcional de la voz*. Buenos Aires.
- Rabine, E. (26 de Abril de 2010). *Centro de Trabajo Vocal*. Recuperado el 05 de Abril de 2016, de Centro de Trabajo Vocal: <https://centrodetrabajovocal.wordpress.com/2010/04/26/eugene-rabine-cv/>



- Randel, D. M., & Gago Bádenas, L. C. (2009). *Diccionario Harvard de Música*. Alianza Editorial.
- Real Academia Española. (02 de 07 de 2016). *Diccionario de la lengua española (23.a ed.)*.
Obtenido de <http://www.rae.es/>
- Riera Méndez, F. G., & Orellana Serrano, J. P. (2001). *DIRECTORIO DE IGLESIAS EVANGÉLICAS EN EL ÁREA URBANA DE LA CIUDAD DE CUENCA, ECUADOR*. . UNIVERSIDAD EVANGELICA DE LAS AMERICAS (UNELA-AFLET), Cuenca.
- Rodríguez, J. (2008). *El Espíritu Santo en clave de sol*.
- Rodríguez, J. (2011). *MEDITANDO SOBRE "LA TRINIDAD DE DIOS"*.
- RVR. (1960). *Biblia Reina Valera*.
- Schultz, S. (1960). *Habla el Antiguo Testamento*. Illinois.
- Scott Latourette, K. (1958). *Historia del Cristianismo tomo I*. Santiago, Chile: El Lucero.



ANEXOS

ANEXO 1.

ENCUESTA.

La presente encuesta tiene el fin, de constatar la importancia que posee la música para los devotos dentro del culto cristiano y así determinar una guía adecuada en la enseñanza del canto a través de música cristiana. Además se prevé identificar la actividad musical coral, dentro de la iglesia Fraternidad Cristiana.

1 ¿Es para ud, necesaria la música dentro del culto cristiano?

- Si. ☐
- No. ☐

¿Por qué?

2 ¿Qué considera usted como música cristiana? Elija una respuesta.

- a) Aquella que habla acerca de los hechos y prodigios, que Dios realiza a favor de quienes le sirven.
- b) Es la música, que a través de sus melodías invita a la gente a poseer una actitud de veneración o adoración.
- c) Es la que posee un testimonio de una vida transformada por Dios.
- d) Todas las anteriores.

3 ¿Si pudiera ud, elegir el tipo de música que se escucha dentro de la iglesia, que música seleccionaría?

- Música de ritmos rápidos y movidos ☐
- Música suave, de ritmos lentos. ☐

4 ¿Existen agrupaciones corales dentro de su iglesia?

- Si. ☐
- No. ☐



5 ¿Existe agrupaciones o actividad musical, dentro de su iglesia?

Si. ☐

No. ☐

Especifique cuales.

6 ¿Le gustaría a ud, que se forme un coro dentro de su iglesia?

Si. ☐

No. ☐

¿Por qué?

ANEXO 2.

NÓMINA DE CORISTAS

Nombre	Edad	Nombre	Edad
Doménica Calle	13 años	Gustavo Jara	19 años
Carolina Astudillo	13 años	Jhon Gómez	19 años
Verónica Suárez	13 años	Oscar Gómez	22 años
Leidy Tello	14 años	Fernanda Loja	22 años
Michelle Gómez	14 años	Erika Gómez	23 años
Sebastián Narváez	15 años	Gabriela Gómez	25 años
María Paz Gómez	15 años	Darío Villa	26 años
Diego Jara	16 años	Luis Quito	26 años
Diana Sevillano	19 años	Israel Gómez	26 años

Yo te busco

Puente:
D/F# G Bm7 A D/F# G D/F# Em7 DDsus4 D

Voz 1

Voz 2

Te^an

Te^an

ESTROFA
D Dsus4 D D Dsus4 D D/F# G G D Dsus4 D

Voz 1

Voz 2

f Yo te bus - co, yo te bus - co con fue-go en mi co-ra - zón

f Yo te bus - co, yo te bus - co con fue-go en mi co-ra - zón

58 D D Dsus4 D D Dsus4 D D/F# G G DDsus4 D

Voz 1

Voz 2

Yo te bus - co, yo te bus - co re-ci-be mi a - do-ra - ción *f*Te^an-

Yo te bus - co, yo te bus - co re-ci-be mi a - do-ra - ción *f*Te^an-

67 D/F# G Bm7 A D/F# G D/F# Em7 D Dsus4

Voz 1

Voz 2

he - lo, te ne-ce - si - to Te a - mo, mas que^a mi ser

he - lo, te ne-ce - si - to Te a - mo, mas que^a mi ser

74 D D/F# G Bm7 A D/F# G D/F# Em7 D Dsus4

Voz 1

Voz 2

Te^an - he - lo, te ne-ce - si - to Te a - mo, mas que^a mi ser

Te^an - he - lo, te ne-ce - si - to Te a - mo, mas que^a mi ser

Outro
D/F# G Bm7 A D/F# G D/F# Em7 D Dsus4 D

Voz 1

Voz 2

Te^an

Te^an

Score

Tu Fidelidad

(Marcos Witt)

Miguel Cassina

Adagio ♩ = 60

Voz

p Tu fi-de - li-dad es gran - de tu fi-de - li-dad in -

Voz

com - pa-ra - ble es, na - die co - mo tu ben - di - to Dios

Voz

gran - de^es tu fi-de - li-dad. *mp* Tu fi-de - li-dad es gran - de

Voz

tu fi-de - li-dad in - com - pa-ra - ble es, na - die co - mo tu ben -

Voz

di - to Dios gran - de^es tu fi-de - li-dad.

Voz

mp Tu fi-de - li-dad es gran - de tu fi-de - li-dad in -

Voz

com - pa-ra - ble es, na - die co - mo tu ben - di - to Dios

Voz

gran - de^es tu fi-de - li-dad. *mf* Tu fi-de - li-dad es

Bass & Drums

Tu Fidelidad

Voz

26 *E/F F#m7 B A/E E B/D#*
 8 gran - de___ tu fi - de - li - dad___ in - com - pa - ra - ble es,___

Voz

29 *C#m7 E/B F#m9*
 8 na - die co - mo tu___ ben - di - to Dios___

Voz

31 *A maj7/B A/B E/B B9 E C7*
 8 gran - de^es tu fi - de - li - dad. ___

Voz

33 *F Dm7 Gm7 C Bb/F F C/E*
 8 **f** Tu fi - de - li - dad___ es gran - de___ tu fi - de - li - dad___ in - com - pa - ra - ble es,___

Voz

37 *Dm7 F/G Gm7 C13 C9 Bb/C F C/DD C/D*
 8 na - die co - mo tu___ ben - di - to Dios gran - de^es tu fi - de - li - dad. ___

Voz

41 *G Em7 Am7 C maj7/D D7*
 8 **ff** Tu fi - de - li - dad___ es gran - de___ tu fi - de - li - dad___ in -

Voz

44 *C/G G D/F# Em7 G/A Am7*
 8 com - pa - ra - ble es,___ na - die co - mo tu___ ben - di - to Dios

Voz

47 *C maj7/D C/D D7 G Dsus4 D7 G Em7*
 8 1. gran - de^es tu fi - de - li - dad. ___ 2. gran - de^es tu fi - de - li - dad___
mp

Voz

51 *Am7 D7 G Em7 Am7 D7 Gsus4 G(add2)*
 8 gran - de^es tu fi - de - li - dad. ___ gran - de^es tu fi - de - li - dad. ___ *rit.*

Score

Agnus Dei

Michael W. Smith

Adagietto $\text{♩} = 68$

Voz 1

Voz 2

p A PIANO Y PAD A

6

8

ESTROFA

12

Voz 1

Voz 2

p A - le-lu-ya, A - le-lu - ya rei-nas tu po-de-ro-so Dios

17

Voz 1

Voz 2

A - le-lu-ya, A - le-lu - ya rei-nas tu po-de-ro-so Dios.

22

Voz 1

Voz 2

p A - le-lu - ya, san - to, *mf* san - to El Se -

22

A D E A E/A A

san - to, *mf* san - to El Se -

Agnus Dei

26

Voz 1

ñor Dios po-de-ro - so Dig-no e-res tu, dig-no e-res

26

Voz 2

ñor Dios po-de-ro - so Dig-no e-res tu, dig-no e-res

29

Voz 1

tu Tú^e-res san - to, san - to El Se - ñor Dios po-de-ro - so

29

Voz 2

tu Tú^e-res san - to, san - to El Se - ñor Dios po-de-ro - so

33

Voz 1

Dig-no e-res tu, dig-no e-res tu, A - men.

33

Voz 2

Dig-no e-res tu, dig-no e-res tu, A - men.

37

ESTROFA

Voz 1

mf A - le-lu - ya, A - le-lu - ya rei-nas tu po-de-ro-so Dios

37

Voz 2

mf A - le-lu - ya, A - le-lu - ya rei-nas tu po-de-ro-so Dios

42

Voz 1

A - le-lu - ya, A - le-lu - ya rei-nas tu po-de-ro-so Dios.

42

Voz 2

A - le-lu - ya, A - le-lu - ya rei-nas tu po-de-ro-so Dios.

47

Voz 1

A - le-lu - ya, san - *f*to, san - to El Se -

47

Voz 2

A - le-lu - ya, san - *f*to, san - to El Se -

8

Agnus Dei

51

Voz 1

ñor Dios po-de-ro - so Dig-no e-res tu, dig-no e-res

D/A A F#m7 E Bm C#m D Bm C#m

Voz 2

ñor Dios po-de-ro - so Dig-no e-res tu, dig-no e-res

54

Voz 1

tu Tú^e-res san - to, san - to El Se - ñor Dios po-de-ro - so Dig-no e-res

D A E/A A D/AA F#m E Bm C#m

Voz 2

tu Tú^e-res san - to, san - to El Se - ñor Dios po-de-ro - so Dig-no e-res

59

Voz 1

tu, dig-no e-res tu, Tú^e-res san tu, Tú^e-res san - *mp* to, san -

D Bm C#m D D A E

Voz 2

tu, dig-no e-res tu, Tú^e-res san tu, Tú^e-res san - *mp* to, san -

63

Voz 1

to El Se - ñor Dios po-de-ro - so Dig-no e-res tu, dig-no e-res

A D/A A F#m7 E Bm C#m D Bm C#m

Voz 2

to El Se - ñor Dios po-de-ro - so Dig-no e-res tu, dig-no e-res

67

Voz 1

tu Tú^e-res san - to, san - to El Se - ñor Dios po-de-ro - so

D A E A D/A A F#m

Voz 2

tu Tú^e-res san - to, san - to El Se - ñor Dios po-de-ro - so

71

Voz 1

Dig-no e-res tu, dig-no e-res tu, Tú^e-res san tu, A - men.

E Bm C#m D Bm C#m D Bm E A

Voz 2

Dig-no e-res tu, dig-no e-res tu, Tú^e-res san tu, A - men.

Score

Lo mejor vendrá

Conexión Vertical

Moderato ♩ = 90

Voz 1

Voz 2

CORO

ESTROFA

pa-ra un fu-tu-ro se-gu - ro. Con es-pe - ran-za fir-me^y u - na nue-va vi-da^en ti Te lo

lan-te va - mos sin ver a - trás Se tra - ta - ba de no - so - tros pe - ro ya no más Va - mos

Re - to - ma el fu-tu-ro^el la - zo ro-to^es-tá Lo me - jor ven - drá. Ha - cia^a - de -

Da^un pa - so^al fren-te, sin ver a - trás Pues tu^a - yer hoy muer - to^es - tá,

Ha - cia^a - de -

lan-te va - mos sin ver a - trás Se tra - ta - ba de no - so - tros pe - ro ya no más Va - mos

pa-ra un fu-tu-ro se-gu - ro. Con es-pe - ran-za fir-me^y u - na nue-va vi-da^en ti Te lo

pa-ra un fu-tu-ro se-gu - ro. Con es-pe - ran-za fir-me^y u - na nue-va vi-da^en ti Te lo

2

Lo mejor vendrá

19 Am7 C F C

Voz 1 di - mos to - do y vol - ve - mos a vi - vir Co - mo ^ es - tre - llas pa - ra ti bri - lla - re - mos.

Voz 2 di - mos to - do y vol - ve - mos a vi - vir Co - mo ^ es - tre - llas pa - ra ti bri - lla - re - mos.

22 Am7 C PRE-CORO

Voz 1 *mf* La puer - ta ^ a - bier - ta ^ es - tá, la luz hoy bri - lla - rá

Voz 2 *mf* La puer - ta ^ a - bier - ta ^ es - tá, la luz hoy bri - lla - rá

24 F F

Voz 1 No ^ hay por - que du - dar, no ^ hay por - que ^ es - pe - rar *mf* Va - mos a ^ i - lu - mi - nar Da ^ un

Voz 2 No ^ hay por - que du - dar, no ^ hay por - que ^ es - pe - rar *mf* Va - mos a ^ i - lu - mi - nar Da ^ un

26 C Am7 C F CORO

Voz 1 pa - so ^ al fren - te, sin ver a - trás Pues tu ^ a - yer hoy muer - to ^ es - tá,

Voz 2 *f* pa - so ^ al fren - te, sin ver a - trás Pues tu ^ a - yer hoy muer - to ^ es - tá,

29 C C Am7 C F C

Voz 1 Re - to - ma el fu - tu - ro ^ el la - zo ro - to ^ es - tá Lo me - jor ven - drá.

Voz 2 Re - to - ma el fu - tu - ro ^ el la - zo ro - to ^ es - tá Lo me - jor ven - drá.

Lo mejor vendrá

3

PRE-CORO

34 *Am7* *mf* La puer - ta^a - bier - ta^es - tá, la luz hoy bri - lla - rá

34 *mf* La puer - ta^a - bier - ta^es - tá, la luz hoy bri - lla - rá

36 *F* No^hay por - que du - dar, no^hay por-que^es-pe - rar *mf* Va - mos a^i - lu - mi - nar. Da^un

36 *mf* No^hay por - que du - dar, no^hay por-que^es-pe - rar *mf* Va - mos a^i - lu - mi - nar. Da^un

CORO

38 *C* *f* pa - so^al fren - te, sin ver a - trás Pues tu^a - yer hoy muer - to^es - tá,

38 *f* pa - so^al fren - te, sin ver a - trás Pues tu^a - yer hoy muer - to^es - tá,

41 *C* *C* *Am7* *C* *F* Re - to - ma el fu - tu-ro^el la - zo ro-to^es-tá Lo me - jor ven-drá.

41 *f* Re - to - ma el fu - tu-ro^el la - zo ro-to^es-tá Lo me - jor ven-drá.

PUENTE

45 *C* *Am7* *Am7* *Am7* *Am7* *Am7* *f* Oh oh oh oh oh oh

45 *mf* Lo me-jor ven-drá, lo me -

4

Lo mejor vendrá

51 Am7 Am7 Am7 Am7 Am7

Voz 1

oh oh Da^un

Voz 2

8 jor ven-drá Lo me-jor ven - drá, lo me-jor ven-drá Lo me-jor ven-drá, lo me - jor ven-drá Da^un

f

56 C CORO Am7 C F

Voz 1

f pa - so^al fren - te, sin ver a - trás Pues tu^a - yer hoy muer - to^es - tá,

Solo Voces 1ra vez

Voz 2

f pa - so^al fren - te, sin ver a - trás Pues tu^a - yer hoy muer - to^es - tá,

59 C C Am7 C F

Voz 1

Re - to - ma el fu-tu-ro^el la - zo ro-to^es-tá Lo me-jor ven-drá. Da^un

Voz 2

8 Re - to - ma el fu-tu-ro^el la - zo ro-to^es-tá Lo me-jor ven-drá. Da^un

PUENTE

64 2. Am7 Am7 Am7 Am7

Voz 1

f Oh oh oh oh oh

Voz 2

8 Lo me-jor ven-drá, lo me - jor ven-drá Lo me-jor ven - drá, lo me-jor ven-drá Lo me-jor ven-drá, lo me-

mf **f**

69 Am7 Am7 Am7 Am7

Voz 1

oh oh oh

Voz 2

8 jor ven-drá Lo me-jor ven - drá, lo me-jor ven-drá Lo me-jor ven-drá, lo me - jor ven-drá Lo me-jor ven - drá.

Score

Digno eres de Gloria

Lisette Acosta

Adagio ♩ = 62

G Em7 C Dsus4 D DsusD G ESTROFA I Em7

Voz 1

Voz 2

8

mp Dig-no^e-res de glo-ria y ho-nor le-van-

8

C Am7 C D C D

Voz 1

Voz 2

8

ta-mos nues-tras ma-nos e-xal-tan-do-te Se-ñor Dig-no^e-res de tan-do-te Se-ñor

11

D Bass Drums G D/F# Em7

Voz 1

Voz 2

11

Gran-de^e-res *f* tú gran-des tus mi-la-gros son No hay na-die co-mo tú

Gran-de^e-res *f* tú gran-des tus mi-la-gros son No hay na-die co-mo tú

14

C Am7 C D G D/F#

Voz 1

Voz 2

14

no hay na-die co-mo tú, Gran-de^e-res tú gran-des tus mi-la-gros son

no hay na-die co-mo tú, Gran-de^e-res tú gran-des tus mi-la-gros son

17

Em7 C Am7 Am7 G/B C D G Mute

Voz 1

Voz 2

17

No hay na-die co-mo tú no hay na-die co-mo tú.

No hay na-die co-mo tú no hay na-die co-mo tú *mf* Dig-no^e-res de

2

Digno eres de Gloria

21 G ESTROFA II Em7 C Am7 C D

Voz 1

mf Dig-no^e-res de glo-ria y ho-nor

Voz 2

glo-ria y ho-nor le-van - ta-mos nues-tras ma-nos e-xal - tan-do-te___ Se-ñor Dig-no^e-res de

25 G Em7 C Am7 C D

Voz 1

Dig-no^e-res de glo-ria y ho-nor___

Voz 2

glo-ria y ho-nor le-van - ta-mos nues-tras ma-nos e-xal - tan-do-te___ Se-ñor

29 D CORO G D/F# Em7

Voz 1

Gran-de^e-res *f* tú gran-des tus mi-la-gros son___ No hay na-die co-mo tú

Voz 2

Gran-de^e-res *f* tú gran-des tus mi-la-gros son___ No hay na-die co-mo tú

32 C Am7 C D G D/F#

Voz 1

no hay na-die co-mo tú, Gran-de^e-res tú gran-des tus mi-la-gros son

Voz 2

no hay na-die co-mo tú, Gran-de^e-res tú gran-des tus mi-la-gros son

35 Em7 C Am7 Am7 G/B C D

Voz 1

No hay na-die co-mo tú___ no hay na-die co-mo

Voz 2

No hay na-die co-mo tú___ no hay na-die co-mo

38 Em7 D E7 A E/G#

Voz 1

1. tú Gran-de^e-res tú Gran-de^e-res *f* tú gran-des tus mi-la-gros son

Voz 2

1. tú Gran-de^e-res tú Gran-de^e-res *f* tú gran-des tus mi-la-gros son

38 Em7 D E7 A E/G#

Voz 1

2. tú Gran-de^e-res tú Gran-de^e-res *f* tú gran-des tus mi-la-gros son

Voz 2

2. tú Gran-de^e-res tú Gran-de^e-res *f* tú gran-des tus mi-la-gros son

38 Em7 D E7 A E/G#

Voz 1

3ra vez solo voces

Voz 2

3ra vez solo voces

Digno eres de Gloria

3

41 *F#m7* *D* *Bm7* *D* *E*

Voz 1

8 — No hay na - die co - mo tú — no hay na - die co - mo tú, Gran-de^e - res

Voz 2

8 — No hay na - die co - mo tú — no hay na - die co - mo tú, Gran-de^e - res

44 *A* *E/G#* *F#m7* *D* *Bm7* *Bm7 A/C# D* *E*

Voz 1

8 tú gran-des tus mi-la-gros son — No hay na-die co - mo tú — no hay na - die co - mo

Voz 2

8 tú gran-des tus mi-la-gros son — No hay na-die co - mo tú — no hay na - die co - mo

48 *A* *E* *A* *E/G#* *F#m7* *D* *Bm7*

Voz 1

8 tú Gran-de^e - res tú gran-des tus mi-la-gros son — No hay na-die co - mo tú — no hay

Voz 2

8 tú Gran-de^e - res tú gran-des tus mi-la-gros son — No hay na-die co - mo tú — no hay

52 *D* *E* *A* *E/G#* *F#m7*

Voz 1

8 na - die co - mo tú Gran-de^e - res tú gran-des tus mi-la-gros son — No hay na-die co - mo tú

Voz 2

8 na - die co - mo tú Gran-de^e - res tú gran-des tus mi-la-gros son — No hay na-die co - mo tú

55 *D* *Bm7* *Bm7 A/C# D E* *A* *E* *F#m7*

Voz 1

8 — no hay na - die co - mo tú Gran-de^e - res tú No hay

Voz 2

8 — no hay na - die co - mo tú Gran-de^e - res tú No hay

59 *Bm7 A/C# D E* *F#m7* *Bm7 A/C# D E* *F#m7* *Bm7 A/C# D E* *A*

Voz 1

8 na - die co - mo tú no hay na - die co - mo tú no hay *rit.* na - die co - mo tú

Voz 2

8 na - die co - mo tú no hay na - die co - mo tú no hay na - die co - mo tú

Score

Eres mi Respirar

Michael W. Smith

Adagio ♩ = 55

Chords: G \flat G \flat sus4 G \flat G \flat sus4 G \flat G \flat sus4 G \flat

Voz 1

Voz 2

8

p E-res mi res - pi-rar, e-res mi res - pi-rar

12

Dios tu pre-sen - cia vi - ve en mi

16

mp E-res mi pan Se-ñor, e-res mi pan Se-ñor

20

Dios tus pa - la - bras son pa-ra mi *f* Y yo

24

te[^]an-he-lo Se - ñor Es - toy

te[^]an-he-lo³ Se - ñor Es - toy

©

2 Eres mi Respirar

28 G \flat D \flat /F E \flat D \flat 3 B E \flat D \flat

Voz 1 per - di - do sin ti

Voz 2 per - di - do sin ti

32 A \flat A \flat sus4 A \flat A \flat sus4

Voz 1 *mf* E-res mi res - pi-rar, e-res mi res - pi-rar

Voz 2 *mf* E-res mi res - pi-rar, e-res mi res - pi-rar

36 A \flat E \flat /G Fm E \flat D \flat Fm E \flat

Voz 1 Dios tu pre-sen - cia vi - ve en mi

Voz 2 Dios tu pre-sen - cia vi - ve en mi

40 A \flat A \flat sus4 A \flat A \flat sus4

Voz 1 *mf* E-res mi pan Se-ñor, e-res mi pan Se-ñor

Voz 2 *mf* E-res mi pan Se-ñor, e-res mi pan Se-ñor

44 A \flat E \flat /G Fm E \flat D \flat Fm E \flat

Voz 1 Dios tus pa - la - bras son pa - ra mi *f* Y yo

Voz 2 Dios tus pa - la - bras son pa - ra mi *f* Y yo



Eres mi Respirar

3

48 A^b E^b/G Fm E^b 3 D^b Fm E^b

Voz 1 $te^{\wedge}an-he-lo$ $Se - ñor$ $Es - toy$

48 $te^{\wedge}an-he-lo$ $Se - ñor$ $Es - toy$

52 A^b E^b/G Fm E^b 3 D^b Fm E^b

Voz 1 $per - di-do$ $sin ti$ $Y yo$

52 $per - di-do$ $sin ti$ $Y yo$

56 A^b E^b/G Fm E^b 3 D^b Fm E^b

Voz 1 $te^{\wedge}an-he-lo$ $Se - ñor$ $Es - toy$

56 $te^{\wedge}an-he-lo$ $Se - ñor$ $Es - toy$

60 A^b E^b/G Fm E^b 3 D^b Fm E^b

Voz 1 $per - di-do$ $sin ti$ $Y yo$

60 $per - di-do$ $sin ti$ $Y yo$

64 D^b Fm E^b D^b Fm E^b

Voz 1

64

Voz 2



Score

Haznos Uno

Marcia Nisly

Moderato ♩ = 90

INTRODUCCIÓN

Voz 1

Voz 2

8

E maj7 A C#m7 B

ESTROFA

5

Voz 1

mp Co - mo_el pa - dre_y tu Je - sús su hi - jo u - no son, haz-nos u - no.

5

Voz 2

8

E A/C# E/A B/A

9

Voz 1

Tu pa - sión Je - sús ver - nos u - ni - dos en a - mor, haz-nos u - no.

9

Voz 2

8

E A C#m7 B

13

Voz 1

mp Co - mo_el pa - dre_y tu Je - sús su hi - jo u - no son, haz-nos u - no.

13

Voz 2

8

mp Co - mo_el pa - dre_y tu Je - sús su hi - jo u - no son, haz-nos u - no.

17

Voz 1

Tu pa - sión Je - sús ver - nos u - ni - dos en a - mor, haz-nos u - no.

17

Voz 2

8

Tu pa - sión Je - sús ver - nos u - ni - dos en a - mor, haz-nos u - no.

21

CORO

Voz 1

mf Pa - dre, haz - nos u - no en ti —

21

Voz 2

8

mf Pa - dre, haz - nos u - no en ti —

Esus4 E Esus4 E A A maj7

©

Haznos Uno

24

Voz 1
en es - pí - ri - tu y en a - mor, u - no.

Voz 2
en es - pí - ri - tu y en a - mor, u - no.

27

Voz 1
Pa - dre, haz - nos u - no en ti

Voz 2
Pa - dre, haz - nos u - no en ti

30

PUENTE

Voz 1
en el cuer - po y en la fe, haz - nos u - no.

Voz 2
en el cuer - po y en la fe, haz - nos u - no.

36

ESTROFA

Voz 1
mf Co - mo el pa - dre y tu Je - sús su hi - jo u - no son, haz - nos u - no.

Voz 2
mf Co - mo el pa - dre y tu Je - sús su hi - jo u - no son, haz - nos u - no.

40

Voz 1
Tu pa - sión Je - sús ver - nos u - ni - dos en a - mor, haz - nos u - no.

Voz 2
Tu pa - sión Je - sús ver - nos u - ni - dos en a - mor, haz - nos u - no.

44

Voz 1
Co - mo el pa - dre y tu Je - sús su hi - jo u - no son, haz - nos u - no.

Voz 2
mp Co - mo el pa - dre y tu Je - sús su hi - jo u - no son, haz - nos u - no.



Hazos Uno

3

48

Voz 1

Tu pa - sión Je - sús ver - nos u - ni - dos en a - mor, haz - nos u - no.

48

Voz 2

Tu pa - sión Je - sús ver - nos u - ni - dos en a - mor, haz - nos u - no.

52

CORO

Voz 1

mf - dre, haz - nos u - no en ti

52

Voz 2

Pa - dre, haz - nos u - no en ti

55

Voz 1

en es - pí - ri - tu y en a - mor, u - no.

55

Voz 2

en es - pí - ri - tu y en a - mor, u - no.

58

Voz 1

Pa - dre, haz - nos u - no en ti

58

Voz 2

Pa - dre, haz - nos u - no en ti

61

Voz 1

en el cuer - po y en la fe, haz - nos

61

Voz 2

en el cuer - po y en la fe, haz - nos

64

SOLO DE GUITARRA

Voz 1

u - no.

64

Voz 2

u - no.

E/G# A/C# C#m7 B A E/G# A/C# C#m7 B A

Harnos Uno

4
72

Voz 1
mf - dre, haz - nos u - no en ti, ___ haz - nos u - no.

Voz 2
8 Pa - dre, haz - nos u - no en ti, ___

72
Esus4 E Esus4 E A A maj7 C#m7 B

76
1.

Voz 1
mf - dre, haz - nos u - no en ti, ___

Voz 2
8 Pa - dre, haz - nos u - no en ti, ___ haz - nos u - no.

76
Esus4 E Esus4 E A A maj7 C#m7 B

80
2.

Voz 1
en ti, ___ haz - nos u - no.

Voz 2
8 en ti, ___ haz - nos u - no.

80
A A maj7 B7sus4 C#sus4 C#

82
CORO

Voz 1
mf - dre, haz - nos u - no en ti, ___

Voz 2
8 Pa - dre, haz - nos u - no en ti, ___

82
F#sus4 F# F#sus4 F# B B maj7

85

Voz 1
en es - pí - ri - tu y en a - mor, ___ u - no.

Voz 2
8 en es - pí - ri - tu y en a - mor, ___ u - no.

85
B B maj7 B C#sus4 C#

88

Voz 1
Pa - dre, haz - nos u - no en ti, ___

Voz 2
8 Pa - dre, haz - nos u - no en ti, ___

88
F#sus4 F# F#sus4 F# B B maj7



Hazos Uno

5

91

Voz 1

en el cuer - po y en la fe, _____

91

B B maj7 B

Voz 2

8 en el cuer - po y en la fe, _____

93

OUTRO

Voz 1

haz - nos u - no. _____

93

C#sus4 C# F#

Voz 2

8 haz - nos u - no. _____

96

Voz 1

haz - nos u _____ no.

96

B B/D# C#/F F#

Voz 2

8 haz - nos u _____ no.

Score

Por Ti

Matt Crocker

Vivacissimo ♩ = 148

Voz 1

Voz 2

8

13

CORO

To-do lo doy por ti, por ti Quie-ro se-guir - te so - lo_a ti.

B B B B

13

To-do lo doy por ti, por ti Quie-ro se-guir - te so - lo_a ti.

B B B B

21

ESTROFA

En el Pa-dre so-mos li-bres La_es-pe-ran-za se_en-cuen-tra_en su nom-bre

B B

21

En el Pa-dre so-mos li-bres La_es-pe-ran-za se_en-cuen-tralen su nom-bre

26

En-tre-ga - mos nues-tras vi - das En su_a-mor vi - vi - re - mos por siem - pre

B B

26

En-tre-ga - mos nues-tras vi - das En su_a-mor vi - vi - re - mos por siem - pre

30

PRE-CORO

En ti la vi-da_es-tá, en-cuen-tro li-ber-tad Mi vi - da no se-rá i-gual.

E G#m B E G#m F#

30

En ti la vi-da_es-tá, en-cuen-tro li-ber-tad Mi vi - da no se-rá i-gual.

37

CORO

To - do lo doy por ti, por ti.

B B

37

To - do lo doy por ti, por ti.

©

2
41 Por Ti

Voz 1
41 Quie-ro se-guir - te so - lo_a ti, can - ta - re - mos.
B B

Voz 2
8 Quie-ro se-guir - te so - lo_a ti, can - ta - re - mos.

46 PUENTE ESTROFA

Voz 1
46 Con mi vi-da hoy te sir-vo To-do lo que yo soy a ti rin-do
B E F# B E F# B B

Voz 2
8 Con mi vi-da hoy te sir-vo To-do lo que yo soy a ti rin-do

54

Voz 1
54 Mis de-se - os quie-ro dar - te Y por siem - pre po - der re - fle - jar - te.
B B

Voz 2
8 Mis de-se - os quie-ro dar - te Y por siem - pre po - der re - fle - jar - te.

58 PRE-CORO

Voz 1
58 En ti la vi-da_es-tá, en-cuen-tro li-ber-tad Mi vi - da no se-rá i-gual.
E G#m B E G#m F#

Voz 2
8 En ti la vi-da_es-tá, en-cuen-tro li-ber-tad Mi vi - da no se-rá i-gual.

65 CORO

Voz 1
65 To - do lo doy por ti, por ti.
CORO B B

Voz 2
8 To - do lo doy por ti, por ti.

69 1. 2. ⊕

Voz 1
69 Quie-ro se-guir - te so - lo_a ti, can - ta - re - mos.
E G#m E E

Voz 2
8 Quie-ro se-guir - te so - lo_a ti, can - ta - re - mos.

Por Ti

3

75 PUENTE

Voz 1

75 O - le, o - le, o - le, o - le, Je - sús, Je - sús O -

B E F# B E F# B

Voz 2

75 O - le, o - le, o - le, o - le, Je - sús, Je - sús O -

83 1. 2.

Voz 1

83 le, o - le, o - le, o - le, Je - sús, Je - sús O sús

B B

Voz 2

83 le, o - le, o - le, o - le, Je - sús, Je - sús O sús

88 COLISIÓN

Voz 1

88 A - bris - te mis o - jos, pue - do ver, la ven - da qui - tas - te

C#m B F#

Voz 2

88 A - bris - te mis o - jos, pue - do ver, la ven - da qui - tas - te

92

Voz 1

92 Me dis - te tu vi - da y tu ver - dad

C#m B F#

Voz 2

92 Me dis - te tu vi - da y tu ver - dad

96

Voz 1

96 Tu fa - ma que - re - mos pro - cla - mar En ti so - mos li - bres,

C#m B F#

Voz 2

96 Tu fa - ma que - re - mos pro - cla - mar En ti so - mos li - bres,

100 D.S. al Coda

Voz 1

100 en ti so - mos li - bres.

E E

Voz 2

100 en ti so - mos li - bres.

B E F# B E F# B

ANEXO 4.

FOTOGRAFÍAS DE LA ACTIVIDAD CORAL



Iglesia Fraternidad Cristiana



Iglesia Vida Abundante



Ensayos corales colectivos



Ensayo con los músicos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 5.

PROGRAMA DE CONCIERTO





UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES

REPERTORIO

- YO TE BUSCO
(DAVID BELL)
- TU FIDELIDAD
(MIGUEL CASSINA)
- AGNUS DEI
(MICHAEL W. SMITH)
- LO MEJOR VENDRÁ
(BANDA CONEXIÓN VERTICAL)
- DIGNO ERES DE GLORIA
(LISSETTE ACOSTA)
- ERES MI RESPIRAR
(MICHAEL W. SMITH)
- HAZNOS UNO
(MARCIA NISLY)
- POR TI
(MATT CROCKER)

LUGAR:
Auditorio Municipal del cantón Gualaceo

FECHA:
08 de diciembre del 2016

HORA:
19H00