

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO  
MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Fabián Orlando Pulido Jerez

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Licenciatura en Música  
Bogotá D.C.  
2020

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO  
MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO  
MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Música

Fabián Orlando Pulido Jerez

Código: 2014275026

Francisco Abelardo Jaimes Carvajal  
Asesor

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C.

2020

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### Resumen

Este trabajo de grado que hace parte del proceso de la Licenciatura en Música y está inserto en la línea de Investigación-Creación, consiste en la documentación del proceso creativo de un repertorio de tres canciones cristianas de alabanza y adoración, en las cuales se identifican los parámetros musicales, técnicos y pedagógicos necesarios para la creación de un repertorio para un grupo de alabanza en formación, con formato de “*Worship Band*”.

Para realizar la composición del repertorio, se identificaron los elementos necesarios y se clasificaron en tres categorías: recursos de carácter musical, recursos compositivos, y recursos pedagógicos. Estos recursos fueron encontrados a partir del análisis de varias fuentes de información: La entrevista hecha a Juan Botello, productor de música cristiana; el video documental *Guitar in Modern Worship*, de Chris Rocha, y el análisis musical de un repertorio conformado por dos canciones representativas de la música cristiana contemporánea latinoamericana, en el estilo *pop-rock*.

Para establecer la gradación del repertorio, se tuvieron en cuenta los “*niveles estructurales de gradación*” del maestro Victoriano Valencia. Aunque el modelo de Valencia es implementado en las composiciones de música bandística, se tomó como referencia para la gradación del repertorio en el formato y el estilo escogido por el autor del presente trabajo.

Las canciones del repertorio poseen elementos musicales que atraen la atención del oyente; adicionalmente, el repertorio reúne las características y el lenguaje propio de los tiempos de alabanza y adoración que se practican en la iglesia Cruzada Estudiantil y Profesional de Colombia (CEPC).

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO  
MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

A mi Padre Dios,  
dueño de mi vida, digno de toda gloria,  
honra y alabanza por siempre.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### **Agradecimientos**

El proceso de creación de cualquier texto, es en principio arduo y complejo ya que involucra no solamente el proceso cognitivo de creación, sino también la disciplina y pasión necesarias para lograrlo, es aquí dónde por más talentoso o conocedor que sea el autor, necesita del esfuerzo y empeño de las personas que lo acompañan. Es por esto que en todo este proceso agradezco a mi madre por apoyarme en la decisión de formarme como licenciado en música y por acompañarme en cada paso; a mi mejor amiga, mi bendición, mi voz de aliento y mi amor, Lorena, que siempre creyó en mí y me apoyó en cada cosa, a pesar de las dificultades encontradas en el camino; a Juan Botello, gran compositor y amigo, al que admiro y considero como mi ejemplo a seguir, no solamente por todos sus conocimientos como músico y compositor, sino por su entrega completa a Dios; a mi líder espiritual que siempre estuvo animándome y orientándome en el proceso de creación; a los maestros: Francisco Avellaneda, Mauricio Sichacá y Andrés Leiva, de quienes obtuve los conocimientos necesarios para el ensamble de un grupo musical, conocimientos que fueron imprescindibles para el desarrollo de este trabajo.

Existen muchas personas más a quienes podría nombrar que hicieron parte de este proceso, por sus palabras de aliento e incluso su ejemplo; a todas ellas gracias.

*Y sabemos que a los que aman a Dios, todas las cosas les ayudan a bien, esto es, a los que conforme a su propósito son llamados.*

Romanos 8: 28

# COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

## Tabla de contenido

Resumen .....	3
Introducción .....	9
Selección del repertorio representativo.	10
Gradación del repertorio.	10
Extensión de la composición.	11
Pregunta de investigación .....	11
Objetivos .....	11
Objetivo general .....	11
Objetivos específicos .....	11
Referentes conceptuales .....	12
La música cristiana: género o corriente musical .....	12
El Góspel	12
Música Cristiana Contemporánea.	13
Canciones de Alabanza y Adoración.	14
Canciones de Súplica.	15
Música Cristiana Contemporánea y el Estilo <i>Pop-Rock</i>	16
Worship Band .....	16
El papel del músico	18
Gradación de repertorio y composición .....	18
Nivel tímbrico	20
Nivel ritmo-métrico	20
Nivel melódico	20
Nivel armónico	20
Nivel textural y orquestal	20
Nivel técnico-expresivo	21
Nivel formal	21
Ruta metodológica.....	21
Procesamiento y Análisis de Datos .....	23
Formación musical .....	23
El papel del músico .....	25
Roles instrumentales .....	25
Metodología de composición .....	27

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Escritura del texto musical .....	28
Técnicas compositivas, orquestales e instrumentales .....	30
Análisis musical del repertorio representativo .....	34
Análisis de la canción “Dije Adiós” .....	34
Autor .....	34
Álbum .....	34
Productora .....	34
Sonido. ....	36
Armonía. ....	40
Melodía. ....	44
Ritmo. ....	49
Crecimiento musical. ....	51
Análisis del Texto. ....	52
Análisis de la canción “Bendito Jesús” .....	55
Autor .....	55
Álbum .....	55
Productora .....	55
Sonido. ....	57
Armonía. ....	60
Melodía. ....	62
Ritmo. ....	66
Crecimiento musical. ....	68
Análisis del Texto. ....	70
Identificación y clasificación de los recursos encontrados .....	72
Recursos Musicales .....	72
Recursos Compositivos .....	72
Recursos Pedagógicos .....	73
Resultados del proceso compositivo .....	74
Canción: Salmo 143 (grado I) .....	76
Construcción del discurso musical. ....	76
Proceso de instrumentación de la canción. ....	81
Conformación del primer grado de dificultad. ....	89
Canción: Cantaré, Danzaré (grado II) .....	91

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Construcción del discurso musical.	91
Proceso de instrumentación de la canción.	95
Conformación del segundo grado de dificultad.	107
Canción: Creo en Ti (grado III) .....	109
Construcción del discurso musical.	109
Proceso de instrumentación de la canción.	114
Conformación del tercer grado de dificultad.	126
Conclusiones .....	128
Referencias .....	130
Anexos.....	132

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### Introducción

El trabajo consiste en la documentación del proceso creativo de un repertorio de tres canciones cristianas de alabanza y adoración, en las cuales se identifican los parámetros musicales, técnicos y pedagógicos necesarios para la creación del repertorio para un grupo de alabanza en formación, con formato de “*Worship Band*”. La composición reúne los elementos estudiados y los recursos identificados a partir de la exploración y análisis de un repertorio conformado por dos canciones representativas de la música cristiana contemporánea latinoamericana, en el estilo *pop-rock*.

El objetivo del trabajo es identificar los recursos musicales y las habilidades compositivas que se requieren para la creación de música cristiana para la formación instrumental del grupo de alabanza pertenecientes a la iglesia Cruzada Estudiantil y Profesional de Colombia, en adelante mencionada como CEPC.

El trabajo se proyecta hacia la composición de repertorio musical cristiano que responda los intereses y necesidades de las iglesias cristianas en Latinoamérica.

La intención de componer un repertorio propio para la iglesia CEPC, en lugar de organizar un repertorio a partir de canciones conocidas de artistas de otras iglesias, se basa en dos intereses:

- Transmitir el mensaje del evangelio, que corresponda a la doctrina y a la visión que se maneja en la CEPC. El mensaje debe generar recordación en la mente del feligrés, esto es posible gracias al uso de la repetición como recurso musical, entre otros elementos.
- Llamar la atención de las personas jóvenes a través de la música, para que se fortalezcan los ministerios de jóvenes, universitarios y profesionales y así la iglesia continúe creciendo. La música debe ser agradable de escuchar y de cantar. El mensaje debe ser atractivo y singular para que el público se identifique con él y le haga sentir que la CEPC tiene un valor agregado en comparación con cualquier otra iglesia.

El trabajo tiene un enfoque cualitativo, el cual se centra en el análisis musical con el fin de determinar los elementos necesarios para componer un repertorio de música de alabanza y adoración que contenga los recursos pedagógico - musicales adecuados para la formación musical de los jóvenes pertenecientes al grupo de alabanza de la iglesia CEPC.

Existen varios factores que pueden afectar favorable y/o desfavorablemente el proceso de composición para un repertorio de este tipo. Algunos de estos factores importantes son:

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### **Selección del repertorio representativo.**

Debido a la gran variedad de estilos que abarca la música cristiana latinoamericana (entre ellos el *pop-rock*, la balada, el *blues*, la salsa, el merengue, la bachata, el *hip-hop* y el reguetón), se decidió que el repertorio se trabajaría sobre el estilo *pop-rock*, debido a que es el que posee una mayor difusión dentro de la música cristiana contemporánea (Bacchiocchi, 2000).

Adicionalmente, se escogió el *pop-rock* porque es un estilo sencillo de ejecutar rítmica y armónicamente: se hace uso de compases simples (principalmente 4/4), se evita el uso de síncopas y se mantiene dentro del sistema tonal, empleando pocos acordes (y algunos intercambios modales sencillos) (Burns & Fast, 2000, pág. 272) (Kramarz, 2007, pág. 61)

Se seleccionaron dos canciones de este estilo musical, con el fin de someterlas a un análisis que revela los elementos musicales correspondientes al tipo de música empleada en los tiempos de alabanza y adoración en las reuniones de la CEPC.

Se escogieron las canciones: *Dije Adiós* (del artista Alex Campos) y *Bendito Jesús* (de Danilo Montero) porque son canciones cristianas de éxito, y son ampliamente utilizadas por la comunidad de la iglesia CEPC para cantar durante los tiempos de comunión con Dios.

### **Gradación del repertorio.**

Se realizó una reflexión sobre las posibles formas de organizar el repertorio, para que los recursos técnicos sean abordados de forma gradual y así se favorezca la formación musical del grupo en el cual se va a realizar el proceso. Se decidió utilizar una clasificación de tres grados de dificultad. Estos grados son abordados desde siete niveles considerados por Valencia en su texto *Grados de desarrollo bandístico, El contexto latinoamericano* (2014) para la organización de un repertorio, los cuales son: tímbrico, ritmo-métrico, melódico, armónico, textural y orquestal, técnico-expresivo y formal. (pág. 2).

Cada uno de estos niveles contienen a su vez distintos parámetros musicales como lo son: el formato del grupo, el registro, las características métricas, figuración, tempo y agógica, la interválica melódica, la relación escala-acorde, la extensión melódica, el sistema armónico, el tipo de acordes y funcionalidad, los roles orquestales, la densidad armónica y tímbrica, las dinámicas, las articulaciones, los efectos y mecanismos de emisión, la estructura y duración de la pieza. (Valencia, 2014, pág. 2).

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### **Extensión de la composición.**

A partir de los elementos encontrados durante el análisis, se determinó que el repertorio compuesto sería de una canción por cada grado, para un total de tres canciones; cada una de las canciones presenta los parámetros musicales definidos para los diferentes grados de dificultad.

### **Pregunta de investigación**

¿Qué elementos pedagógico-musicales sustentan la composición de un repertorio de tres canciones para la formación instrumental de un grupo de alabanza tipo “*Worship Band*”?

## **Objetivos**

### **Objetivo general**

Determinar los elementos que permiten estructurar una experiencia de pedagogía musical, consistente en la creación de un repertorio de tres canciones para la formación musical del grupo de alabanza de la iglesia CEPC.

### **Objetivos específicos**

- Identificar los elementos representativos que configuran la música cristiana contemporánea latinoamericana, relacionados al estilo *pop-rock*.
- Elaborar el análisis musical del repertorio representativo que evidencie los recursos musicales empleados en este tipo de música.
- Identificar los recursos musicales, compositivos y pedagógicos que fueron requeridos para la composición del repertorio.
- Realizar la composición de tres canciones, con los respectivos arreglos instrumentales para un grupo en formato “*Worship Band*”, que contengan los recursos musicales propios de la música cristiana para la alabanza y la adoración; que transmitan un mensaje acorde a la doctrina de la iglesia CEPC, y que sean llamativas, para captar la atención de los feligreses.
- Establecer el modelo de gradación que sea pertinente para la organización del repertorio, que le permita al grupo adquirir las habilidades de forma progresiva, para la ejecución del repertorio en sus distintos niveles.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

- Hacer el registro del proceso creativo de la composición del repertorio, donde se haga cuenta de los elementos usados durante el proceso.

### Referentes conceptuales

#### La música cristiana: género o corriente musical

El trabajo está enmarcado en la música empleada durante los servicios de las iglesias cristianas latinoamericanas. A este tipo de música se le reconoce actualmente con el nombre de “*música cristiana contemporánea*” que corresponde a la corriente que se ha adoptado desde diferentes estilos, cuya característica principal es que el contenido de sus letras y la sonoridad de las canciones transmiten un mensaje espiritual acorde a las creencias de la fe cristiana.

La música cristiana que se escucha en la actualidad se ha alimentado de diferentes estilos, tales como el *gospel*, el *pop-rock*, la balada, el *blues*, e incluso de ritmos latinos y recientes como la salsa, el merengue, la bachata, el *hip-hop*, el reguetón, entre otros. En la cultura latinoamericana, la música cristiana suele denominarse sencillamente como *gospel*. Sin embargo, el uso de este término es ambiguo.

El término *gospel* suele emplearse como género que incluye todo tipo de música cristiana o evangelística, pero el *gospel* es un estilo musical delimitado, con características propias organológicas, melódicas, armónicas, y rítmicas. Hablar de *gospel* como un género que enmarca toda la música cristiana puede producir confusión. Es por esto que en este trabajo se definen los conceptos de *gospel* y música cristiana contemporánea de forma separada.

#### El *Gospel*

El *gospel* es uno de los géneros precursores de la música cristiana contemporánea, pero este género fue evolucionando hasta convertirse en un estilo propio que actualmente se puede escuchar en las iglesias afroamericanas de los Estados Unidos.

Su historia remonta a principios del siglo XVII, entre los esclavos afroamericanos que fueron siendo cristianizados, principalmente al Sur de los Estados Unidos. En la mayoría de las iglesias se utilizaba el aplauso y el pisoteo como acompañamiento rítmico, evocando la tradición musical africana. Se cantaba sin acompañamiento armónico, y se hacía uso del recurso de pregunta y respuesta entre el cantante y los miembros de la iglesia. De acuerdo con Jackson (1995), actualmente se destacan los coros numerosos; el uso del pandero y del órgano es característico

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

dentro del formato; además se le da un tratamiento importante a la armonía y se resalta el carácter alegre del ritmo, en el cual se acentúan los pulsos 2 y 4 con las palmas. (The Changing Nature of Gospel Music: A Southern Case Study, pág. 185)

La historia y cronología del *gospel* ha sido estudiada ampliamente, de manera que la University of Southern California ha creado un archivo histórico del género, llamado Gospel Music History Archive (GMHA) (Gospel Music History Archive, s.f.). En este archivo se encuentran todos los documentos y grabaciones importantes que se han podido recuperar sobre este tipo de música, y los principales hechos que han contribuido a su transformación y difusión.

### **Música Cristiana Contemporánea.**

Como ya se mencionó anteriormente, la *música cristiana contemporánea* no se puede definir como un estilo musical específico, ya que contiene una cantidad diversa de estilos musicales de los cuales se “alimenta”, como el *rock*, el *pop* y el *gospel* negro. (Bacchiocchi, 2000, págs. 13 – 15). La *música cristiana contemporánea* se refiere a las diversas formas de expresión musical que tienen lugar en los nichos cristianos de la sociedad actual.

Diversos autores cristianos de habla inglesa, como Bacchiocchi y Sheer, suelen utilizar términos como “*contemporary christian music*” (música cristiana contemporánea), o “*contemporary worship music*” (música de adoración contemporánea), respectivamente.

Bacchiocchi (2000) resalta la influencia que el *rock* ha tenido en la música cristiana desde los años 60 hasta la actualidad. Existe una gran cantidad de música cristiana que ha tomado importancia en la industria musical. Es una música comercial, pero contiene un mensaje cristiano. De acuerdo con su investigación, se estima entre el 80 y 90% de la música cristiana está hecha en una amplia variedad de subgéneros de *Rock*. “*La diferencia entre el rock secular y la música cristiana contemporánea es relativa en la mayoría de casos, porque la música es la misma, solo cambian las palabras*”. (pág. 15).

En su trabajo, Bacchiocchi (2000) resalta que en la música cristiana contemporánea se utilizan ampliamente los patrones rítmicos característicos del *rock*, junto con las formas armónicas y melódicas que se presentan en el género. También toman parte otros elementos, como la forma, las dinámicas, el texto y la forma en la que se realizan las presentaciones musicales.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

El autor realiza una crítica al manejo de los tiempos de alabanza que se está haciendo dentro de las iglesias contemporáneas. Hoy en día tanto la música como el sermón deben ser entretenidos, con efectos de luces y puestas en escena elaboradas, porque los asistentes a las iglesias están buscando ese tipo de shows musicales, y si no lo hacen así, corren el riesgo de que sus feligreses se vayan a otra iglesia donde sí lo hagan. Este ha sido uno de los motivos que ha impulsado a que los grupos de alabanza utilicen una música más llamativa y cercana a los géneros seculares más populares.

Por otra parte, Greg Sheer (2006) define la música de adoración contemporánea como “*un estilo musical que se origina en la cultura popular contemporánea más que en la cultura de la iglesia*” (pág. 12). El autor resalta en su trabajo que el uso de la palabra *adoración* depende del contexto. La verdadera adoración consiste en ofrecer nuestras vidas a Dios, diariamente y en todo momento. Otro uso de la palabra *adorar* está en la expresión “*worship service*” (servicio de adoración), que consiste en el tiempo en el cual la iglesia se reúne para realizar actos específicos de adoración, como cantar a Dios, orar y estudiar las Escrituras; pero el uso más reciente (para los anglo-parlantes) de la palabra “*worship*” es el que se refiere a la “parte musical durante el servicio de adoración”. Aquella parte en la que la “*Worship Band*” (banda de adoración) dirige los tiempos musicales en oración, y con devoción a Dios. (págs. 9-16).

Esta definición que nos brinda el autor no es muy precisa para los hispanohablantes. En el español, se usa el término “*alabanza*” para hablar tanto de los tiempos musicales durante el culto, como de las canciones que se cantan a Dios.

### **Canciones de Alabanza y Adoración.**

Para Scheer (2006), el concepto de “*Alabanza y Adoración*” proviene de la idea que la alabanza conduce a la adoración. (pág. 13). Según lo que se enseña en los seminarios de alabanza de la iglesia CEPC, el término “*alabar*” consiste en reconocer lo que Dios ha hecho: sus milagros, portentos y prodigios, además de la obra de Cristo en la cruz: el plan de salvación para la humanidad. Por otra parte, la palabra “*adorar*” consiste en amar a Dios por lo que Él es; es decir, reconocerle como padre, declarando su deidad y soberanía.

Según el Diccionario de Lengua Española (Real Academia Española, 2017), la palabra alabar consiste en “manifestar el aprecio o la admiración por algo o por alguien, poniendo de relieve sus

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

calidades o méritos”, mientras que algunos significados de la palabra adorar son “reverenciar o rendir culto a un ser que se considera de naturaleza divina”, y “amar con extremo”.

En la Biblia, la palabra alabanza está asociada con la acción de cantar:

*Canten al Señor con alegría, ustedes los justos;  
es propio de los íntegros alabar al Señor.*

*Alaben al Señor al son del arpa;*

*entonen alabanzas con el decacordio.* (Salmos 33:1 – 2 Nueva Versión Internacional).

Alabar consiste en cantar en medio de la multitud, relatando a través de los cánticos las cosas que Dios ha hecho, para que las personas le escuchen y crean también en Él. (Salmos 9: 1, Salmos 22: 22, 25 – 27, Salmos 35: 18, Salmos 109: 30 Reina-Valera 1960).

La palabra adorar tiene un enfoque más íntimo, implica una relación más profunda entre el creyente y el Creador. En la Biblia, la palabra adorar consistía en la acción de inclinarse para orar y mostrar reverencia hacia Dios (Génesis 24: 26, Éxodo 34: 8), o en algunas ocasiones apartarse (generalmente a un monte) para ofrecer holocaustos y sacrificios a Dios (Génesis 22: 3 – 5, S. Juan 4: 20). Jesús por su parte, enseñó que no importa el lugar físico donde se adore, la verdadera adoración debe nacer desde el interior: “Los verdaderos adoradores adorarán al Padre en espíritu y en verdad.” (S. Juan 4: 23 – 24).

En la iglesia CEPC, el uso de estos términos (*adoración* y *alabanza*) se ha ido transformando. Actualmente, la distinción que se hace entre una canción de adoración y una de alabanza se debe principalmente al *tempo* de la canción y a su funcionalidad dentro de los tiempos musicales en la iglesia. Aunque el uso no es del todo correcto, los feligreses suelen denominar como “*canción de adoración*” a aquellas canciones cristianas que son suaves o lentas, con un carácter que puede ser triste o tranquilo, y que son apropiadas para cantar durante un tiempo de oración y reflexión, porque contribuyen con el ambiente de intimidad y amor hacia Dios. Por otro lado, para un momento de danza, de alegría y euforia, se usan canciones de tempo rápido; este tipo de canciones más alegres y movidas, donde se puede cantar en alta voz, saltar o dar las palmas al ritmo de la música se les suele llamar “*canciones de alabanza*”.

### **Canciones de Súplica.**

En la música cristiana contemporánea podemos encontrar canciones denominadas “*canciones de súplica*”. Aunque suelen clasificarse entre los feligreses como de “adoración” o de “alabanza”,

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

en realidad estas canciones no se ajustan a dicha clasificación porque su contenido temático es diferente. En las canciones de súplica se canta a Dios con el objetivo de hacer un ruego o una petición especial, con sumisión y reverencia. El tipo de súplica puede ser variado, pero ruegos los más comunes suelen ser: Por el perdón de los pecados, por la presencia de Dios, por la llenura o la guía del Espíritu Santo, por la sanidad de las enfermedades, entre otros.

Es importante reconocer y diferenciar las canciones de súplica ya que pueden llegar a tener un espacio importante dentro de la reunión; por ejemplo, la canción inicial puede ser una oración en la cual se pide por la presencia de Dios para que habite en medio de su congregación, o también se puede cantar una canción de súplica durante un tiempo de oración por sanidad o por perdón.

En resumen, existen tres tipos de canciones dentro de la música cristiana contemporánea:

- Las *canciones de alabanza* son aquellas que hablan del poder, los milagros y las maravillas de Dios con su pueblo; generalmente son de carácter alegre porque debe haber gozo en la iglesia a causa del poder de Dios y de las obras que ha hecho, incluyendo la obra redentora de Cristo.
- Las *canciones de adoración* son las que expresan sentimientos de amor, de entrega o de devoción a Dios. Estas suelen ser de tempos lentos porque así se complementa el ambiente tranquilo que debe haber en la comunión con Dios.
- Las *canciones de súplica*, en las cuales se hace una oración para que Dios obre de manera especial, por una petición específica.

### **Música Cristiana Contemporánea y el Estilo *Pop-Rock***

La música cristiana no se presenta como género musical, sino que corresponde a una corriente que abarca varios estilos; pero es el estilo que se emplea de forma predominante entre los grupos de alabanza y adoración es el de *pop-rock*, principalmente por el formato y los arreglos que se usan en las iglesias cristianas de Latinoamérica.

### **Worship Band**

La música *pop* es el lenguaje común del mundo musical actual. Dado que la música cristiana contemporánea está influenciada en gran medida por el *pop* y el *pop-rock*, la mayoría de las iglesias cristianas actuales utilizan grupos de alabanza y adoración, en adelante mencionados

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

como *Worship Bands*<sup>1</sup>, conformados por músicos que hacen uso de instrumentos eléctricos, característicos del *pop-rock*. El formato de este grupo suele estar conformado de la siguiente forma:

- Un cantante principal o dúo; masculino, femenino o mixto.
- Entre una y tres voces secundarias, masculinas, femeninas o mixtas, con número variable de ejecutantes para cada una de ellas.
- Uno o dos teclados, que pueden ser usados con sonido de piano, órgano, o sintetizador de efectos.
- Entre una y tres guitarras eléctricas, con un uso amplio de efectos como *overdrives*, *delays* y *reverbs*, entre otros.
- Una o dos guitarras electroacústicas acompañantes. En algunos casos este instrumento se omite.
- Un bajo eléctrico.
- Una batería.

En otros casos también se adicionan instrumentos de viento como flautas, trompetas, saxofones, o trombones; en otros se puede añadir percusión menor, o instrumentos de cuerda frotada; sin embargo, esta práctica es menos común.

En la mayoría de iglesias cristianas en el mundo se suelen utilizar secuencias. Las secuencias son grabaciones prefabricadas de instrumentos o de efectos creados por computadora, que al tocar en vivo se reproducen junto con el metrónomo para adicionar a la textura de la canción algunos efectos o fragmentos instrumentales que los músicos no pueden tocar, debido a la falta de músicos en vivo (Catacolí, 2016). En estos casos se aísla el sonido del metrónomo para que solo los músicos puedan escucharlo, así la audiencia solamente escucha los efectos e instrumentos adicionales, junto con el resto de la banda. Esta es una práctica común no sólo en la música cristiana, sino entre artistas populares de diversos géneros musicales.

---

<sup>1</sup> En países angloparlantes, el grupo de alabanza y adoración de la iglesia se denomina *Worship Band*, o *Worship Team* (banda/equipo de adoración).

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### **El papel del músico**

Los integrantes del grupo de alabanza no solamente son considerados músicos, sino líderes de la iglesia, que tengan conocimientos bíblicos y estén capacitados para servir y para guiar al pueblo a adorar a Dios, y no para comportarse como artistas de *rock*. (Witt, 1995, págs. 23 – 29).

El rol más importante dentro de los grupos de alabanza es el papel del líder, o director de alabanza. Es un papel destacado, ya que se encargará de dirigir espiritualmente las reuniones, así mismo como de fomentar la unión y solidez del grupo de alabanza. De acuerdo con Witt (1995), y tomando los ejemplos de Moisés y de David, personajes bíblicos, el director de la alabanza debe ser alguien con un buen testimonio de vida, con posición de liderazgo en medio de su congregación, capaz de enseñar al pueblo la forma como se adora a Dios. En algunas iglesias el líder suele ser incluso el compositor de las canciones de alabanza y adoración interpretadas en su congregación. (págs. 34 – 36).

Witt (1995) también señala que el líder es el encargado de escoger a las personas que van a servir en el grupo de alabanza. En la Biblia se narra que el rey David (1° Crónicas 23:5) escogió a cuatro mil hombres, entre los levitas (sacerdotes) que servían en el tabernáculo, para que se dedicaran a “tributar alabanzas” con los instrumentos que el rey diseñó.

Finalmente, en el primer libro de Crónicas (25:7), se menciona que los hombres escogidos para tocar instrumentos y alabar a Dios eran “instruidos en el canto para Jehová”, es decir que necesitaban pasar por un proceso pedagógico para potenciar las habilidades musicales con el enfoque adecuado, que es el de glorificar a Dios a través de los talentos y habilidades. (Witt, 1995, págs. 39 – 40).

### **Gradación de repertorio y composición**

Durante el trabajo se realizó una indagación sobre la forma en la que se realiza la gradación de los repertorios para la formación de una agrupación, pero se encontró que no existe una sistematización de la gradación de repertorio para la formación de un grupo con el formato de *pop-rock* o formato *Worship Band*. El formato que posee una sistematización (en cuanto a la clasificación de repertorio) más amplia y aceptada es el de una banda de vientos. Por lo tanto, se decidió indagar acerca de los parámetros presentados por los autores de obras de este tipo, y tomar los recursos que sean pertinentes para aplicarlos a la formación musical en el formato del grupo de alabanza “*Worship Band*”.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Budiansky y Foley (2005), expresan que los directores de una banda de vientos para formación suelen utilizar un repertorio gradado para alcanzar unos objetivos pedagógicos que son importantes, como el de “motivar a los estudiantes con piezas que produzcan un resultado gratificante de acuerdo con su nivel de habilidad”, o “proveyendo ejercicios prácticos y progresivos para desarrollar la técnica de forma balanceada junto con los otros instrumentistas en todas las secciones de instrumentos.” (pág. 6).

Es necesario motivar a los estudiantes a que toquen la mejor música existente, para favorecer el desarrollo del pensamiento y del buen gusto musical. El estudiante no solamente se puede conformar con tocar las obras que le ayuden a mejorar su técnica en el instrumento. Existen compositores que en sus inicios crearon algunas piezas sencillas, pero con mucha riqueza expresiva y emocional. Es necesario que esta música seleccionada para los repertorios de formación contenga esta riqueza musical que ayude a adquirir la habilidad de entender la música e interpretarla apropiadamente. (Budiansky & Foley, 2005, pág. 7).

Estos objetivos, que se consiguen en una banda de vientos a través del repertorio gradado, se pueden alcanzar también en una banda de cualquier otro formato, extrapolando el uso de un repertorio por grados de formación. Los repertorios no solamente deben ser de carácter técnico, sino que deben contener el componente emotivo y expresivo que motive a los estudiantes a comprender la música de mejor forma. Además, estos repertorios deben tener la capacidad de permitir a un músico en formación realizar el proceso de inserción a un colectivo ya conformado.

Aunque existen diversas publicaciones de obras desde un grado de formación inicial (0,5) hasta un grado avanzado (5.0), no hay una literatura que exprese específicamente cuál es el criterio de gradación por parte de las editoriales que publican estas obras. Las editoriales suelen pedir a los compositores que escriban una obra de algún grado específico, solicitando ciertas características que debe tener la composición, pero no enseñan toda la paleta de posibilidades que se pueden presentar en una obra de cierto grado, de acuerdo con el criterio de publicación. (Valencia, 2018). Por esta razón, Valencia realizó un estudio exhaustivo de las obras publicadas en las distintas editoriales, con el cual pudo sintetizar cuáles son los parámetros que se tienen en cuenta al momento publicar los repertorios, y determinar los grados de dificultad. El estudio quedó registrado en el documento llamado: Grados de desarrollo bandístico, El contexto latinoamericano. (2014).

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

De acuerdo con Valencia (2014), “*los grados de dificultad hacen referencia a un conjunto de consideraciones en distintos niveles de estructuración musical que permiten identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios dentro de un proceso de formación bandística favoreciendo el desarrollo técnico e interpretativo de la agrupación.*”

En ese estudio, Valencia determinó cuales son las consideraciones técnicas y musicales al momento de decidir el grado de dificultad para cada una de sus obras. Para esto, propuso un sistema dividido en siete categorías (o *niveles estructurales*, como él los llama) que permiten identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios dentro de un proceso de formación, favoreciendo el desarrollo técnico e interpretativo de la agrupación. Los niveles estructurales son:

### **Nivel tímbrico**

- Formato: conformación instrumental de la banda.
- Registro: sonidos disponibles o empleados en un rango determinado.

### **Nivel ritmo-métrico**

- Características métricas: relaciones en la estructura métrica al nivel del pulso y sus divisiones y en la estructura enfática de compases y otras agrupaciones de elementos.
- Figuración: disposiciones de sonidos y silencios en la estructura métrica.
- Tempo y agógica: velocidad, flujo de los eventos sonoros en el tiempo.

### **Nivel melódico**

- Interválica: movimiento de los sonidos en una sucesión melódica.
- Relación escala-acorde: relaciones entre los sonidos de la melodía con la estructura armónica de base o acórdica subyacente.
- Extensión: rango de la melodía dado por los extremos de su contorno.

### **Nivel armónico**

- Sistema: lógica ordenadora de las alturas (tonal, modal, atonal...).
- Acórdica: organizaciones de sonidos a nivel vertical (triadas, acordes de séptima, clusters...).
- Funcionalidad: principios armónicos de organización de los elementos en la forma.

### **Nivel textural y orquestal**

- Roles: funciones instrumentales en la textura musical.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

- Densidad armónica (o lineal): la densidad armónica hace referencia al número de voces o sonidos distintos en un momento determinado; la lineal hace referencia al número de ideas musicales distintas o roles.
- Densidad tímbrica: disposiciones y combinaciones orquestales en la textura.

### **Nivel técnico-expresivo**

- Dinámicas: grados de intensidad en la producción y propagación del sonido.
- Articulaciones: formas de producción del sonido en los instrumentos, ataques.
- Efectos de emisión y mecanismos: los efectos de emisión hacen referencia a maneras alternativas de producción de sonido (frulato, multifónicos...) y los de mecanismos a desarrollos técnicos de ejecución instrumental (trinos, trémolos...).

### **Nivel formal**

- Estructura: disposición de las ideas musicales por segmentos constitutivos (secciones, frases, semifrases).
- Duración: extensión temporal de la obra musical.

### **Ruta metodológica**

Dado que el trabajo consiste en la producción de un repertorio de música que contenga los recursos adecuados para la formación de una “*Worship Band*” a partir de la exploración de los criterios de gradación junto con el análisis del repertorio representativo; se construye a partir de un enfoque cualitativo, ya que predomina la observación del fenómeno (en este caso, del proceso de Investigación-Creación), al de un estudio comparativo (Cerdá, 1993).

El análisis del estilo está configurado por dos elementos que incluyen:

- El bagaje acumulado como intérprete de música cristiana.
- El uso de recursos investigativos que permiten profundizar en la caracterización del estilo, tales como:
  - Entrevista con Juan David Botello, productor del disco “*Lenguaje de Amor*” del artista colombiano Alex Campos, ganador de Grammy Latino por mejor álbum cristiano en español (por el álbum *Lenguaje de Amor*). La entrevista está centrada en la producción de música cristiana.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

- Análisis del vídeo documental “*Guitar in Modern Worship*” del guitarrista cristiano Chris Rocha, para encontrar recursos interpretativos propios de esta música.
- Transcripción y análisis musical de las canciones “*Dije Adiós*” de Alex Campos y “*Bendito Jesús*” de Danilo Montero. Se escogieron estos dos temas porque son canciones exitosas, y son ampliamente empleadas por la comunidad cristiana para cantar durante los tiempos de comunión con Dios.

Al haber realizado el análisis del estilo, se identificaron los elementos que configuran este tipo de música, y los recursos compositivos, pedagógicos e interpretativos necesarios para la construcción de un repertorio nuevo. Se construyeron los grados de dificultad que se implementarían, y se distribuyeron los elementos interpretativos que se desean implementar en el repertorio, de forma gradual.

Con base en esto se escribieron las canciones nuevas que serían parte del repertorio gradado, teniendo en cuenta toda la información obtenida durante el desarrollo de la investigación, y llevando el registro del proceso creativo a través de un diario de campo.

De este modo, se configura la ruta metodológica paso por paso:

1. Identificar desde lo musical el estilo de *pop-rock* y la forma como se utiliza en la música cristiana.
2. Transcripción del repertorio seleccionado para caracterizar el estilo: Las canciones “Dije Adiós” de Alex Campos y “Bendito Jesús” de Danilo Montero.
3. Análisis musical basado en las categorías propuestas por Jan LaRue.
4. Entrevista con Juan David Botello, sobre la producción de música cristiana.
5. Análisis de datos de la entrevista con Juan Botello y del video documental *Guitar in modern Worship* de Chris Rocha.
6. Identificación y clasificación de los recursos encontrados en el análisis.
7. Composición del repertorio, teniendo en cuenta toda la información obtenida durante el desarrollo de la investigación, llevando el registro del proceso creativo.
8. Elaboración de los grados de dificultad con base en los niveles de gradación de Valencia.
9. Escribir el documento final con las conclusiones obtenidas durante el proceso.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

10. Edición de texto, partituras, corrección de estilo, y ajustes finales al documento final y los anexos.

### Procesamiento y Análisis de Datos

A continuación, se expone el proceso de análisis realizado para caracterizar el estilo y categorizar las herramientas necesarias para la composición de un repertorio de música cristiana en el estilo *pop-rock*.

A partir de la entrevista realizada a Juan David Botello sobre la producción de música cristiana, y del video documental *Guitar in Modern Worship* de Chris Rocha, se elaboró una matriz descriptiva de la información obtenida, y se desarrolló el análisis de datos, en el cual se determinaron las siguientes categorías:

- Formación musical
- El papel del músico
- Roles instrumentales
- Metodología de composición
- Escritura del texto musical
- Técnicas compositivas, orquestales e instrumentales

### Formación musical

Juan David Botello	<p>“Yo estudié en la Universidad Autónoma de Bucaramanga y estudié maestro en música con énfasis en teoría y composición. [...] Mi experiencia arranca desde la universidad con varios proyectos, [...] empezar a tocar en lugares como cafés familiares, o bares, así arranca... [...] con algunos amigos de la Universidad [...] también tocaba en la iglesia y eso también pues hizo parte de mi formación musical y de mi carrera musical porque fue otra escuela diferente a lo que había aprendido en la Universidad, en la Universidad había aprendido cosas muy técnicas, pero en la iglesia y en los bares podía aplicar y aprender cosas que no encontraba en la Universidad, [...] me mudé aquí, a Bogotá, y surgió una oportunidad para empezar a tocar y a viajar con un artista Colombiano cristiano que se llama Alex Campos. [...]”</p> <p>“[...] Ahí tuve la oportunidad de desarrollarme en dos áreas y que son las áreas en las que me muevo, [...] que son: haciendo discos en el estudio de grabación, grabando, produciendo y la otra pues es como viajando y pues tocando en vivo [...]”</p>
--------------------	---

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

	<p>“[...] se me dio la oportunidad en el disco <i>Cuidaré de Ti</i> de Alex Campos, de empezar a ayudarlo a él en la etapa de preproducción de su disco [...] meses después de que sale el disco <i>Cuidaré de Ti</i>, Alex me invita a tocar en vivo con él y empezar a girar y ahí pues como que se complementa la otra parte en la cual también me había venido preparando durante años en la Universidad, en la iglesia, en los bares [...]”</p> <p>“[...] Me di cuenta de algo muy importante en esto, que es las relaciones, empecé a conseguir... sí, a conocer a muchas personas del gremio de la música cristiana, artistas, músicos importantes que aportaron mucho a mi carrera de los cuales fui aprendiendo de cada uno, empecé a conocer nuevos salmistas, nuevos artistas, [...] haciendo para algunos canciones, haciendo discos y ya llevo pues ya casi 15 años de carrera musical, aprendiendo todos los días de cada uno de las personas con las que me topo en el camino; más o menos eso es un resumen de lo que es mi carrera. [...]”</p>
Chris Rocha	<p>“[...] He estado tocando guitarra desde la edad de siete años. Mi papá comenzó a enseñarme desde que era un niño, él sentía pasión por la música y comenzó una banda y empezó a enseñarme algunos coros y las cosas básicas, me puso en la banda que formó, así que tuve la oportunidad de viajar con él y aprender. [...] fue a la edad de nueve años donde empecé a tocar en la iglesia y formé parte de la adoración allí. [...]”</p> <p>“[...] hubo un tiempo en donde aprendí a tocar, podía tocar algunos acordes y sonaban bien [...] fue hasta la edad de 20 años que comencé a trabajar tiempo completo en una iglesia y allí tenía más tiempo libre. Estaba allí durante el día y luego regresaba a casa, [...] y no conocía a mucha gente. Luego recuerdo cómo fue que mi cuñado cuando niño me enseñó algunos ejercicios [...]”</p> <p>“[...] Debido a que estoy envuelto en tres iglesias diferentes estoy aprendiendo nuevas canciones siempre [...]”</p>

De acuerdo Botello y Rocha, la formación del músico comienza de manera individual, pero se aprovecha y se potencia en el momento de tener contacto con grupos musicales y hacer parte del grupo musical de su respectiva iglesia.

Para Botello, el contexto en el que se ha desarrollado artísticamente ha sido primordial. Al tener contacto con artistas reconocidos ha tenido la oportunidad de desempeñarse como músico

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

en vivo y de grabar discos como músico de sesión y como productor. Botello resalta la importancia de las relaciones humanas para crecer y obtener reconocimiento dentro del “gremio” de la música cristiana.

Por su parte, Rocha resalta la importancia del tiempo de estudio individual, y actualmente, de servir en iglesias diferentes para mantener un ritmo de aprendizaje continuo.

### El papel del músico

Chris Rocha	“[...] Así que eso básicamente tomó el control de mi vida, apoyar y ser parte del equipo de mi iglesia local... así que los animo a todos ustedes, guitarristas y otros músicos que apoyen a su iglesia local. [...] ¿Cuál será nuestro rol, chicos?, creo que como hablaba hace un rato es muy importante servir en una iglesia local, [...] sean parte de su iglesia, apoyen a su iglesia. No porque yo haya hecho tanto por la iglesia, sino más bien por todo lo que Dios ha hecho por mí. [...]”
-------------	---

Rocha insta a los músicos cristianos sirvan a Dios por medio de la música y que apoyen a su iglesia, a manera de agradecimiento por lo que Dios ha hecho en sus vidas. Esto complementa el papel que debe tener el músico de una *Worship Band*: como líder y como servidor de Dios. (Witt, 1995, págs. 23 – 29).

### Roles instrumentales

Juan David Botello	<p><i>¿Cuál es el formato básico que debe tener un grupo de alabanza para ministrar en su iglesia?</i></p> <p>“[...] Batería, bajo, guitarra eléctrica, piano y voz. [...]”</p> <p><i>¿Cuál es el manejo que se le da a la armonía, y a los roles instrumentales en una canción cristiana?</i></p> <p>“[...] hoy en día la guitarra eléctrica pues tiene un rol muy melódico, hace unos años en la música cristiana el rol melódico lo tenía el saxofón, hoy en día la guitarra eléctrica tiene el rol melódico, sin embargo, ese “rol melódico” yo lo pondría entre comillas, porque los guitarristas cristianos de hoy en día [...] le dicen melodía a notas comunes, pero bueno el rol es ese.”</p>
--------------------	--

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

	<p>“El otro rol importante para mí en la música es el bombo de la batería con el bajo, [...] Ellos hacen la base rítmica y son como el piso de la canción.</p> <p>Otro rol importante para mí es el teclado, que es el que para mí da también el colchón armónico y tiene que estar en mucha comunicación también con el bajo [...]”</p> <p>“[...] para mí el rol más importante es el de la voz porque en la música cristiana lo más importante es el mensaje que se da, así que todos tienen que estar en función de que la voz se entienda y se pueda dar el mensaje. [...]”</p>
Chris Rocha	<p>“[...] es muy importante que prestemos atención a lo que está sucediendo, [...] preguntarnos ¿Qué es lo que necesita esta canción? ¿Qué le hace falta a este momento? Muchas veces cuando estas tocando un acorde y tienes un pianista ya tocando esos acordes, [...] eso es un espacio en donde puedes trabajar con colores, texturas... Quisiera que hicieran acercamiento a cosas como esas, que creen consciencia de eso. [...] no solamente tocar las partes normales, sino hacer algo que le añada valor a la canción y no tocar algo que otro ya está tocando. [...]”</p> <p>“[...] puedo estar en el medio de una canción y el equipo me dice que haga un <i>solo</i> y lo que hago es aprenderme la melodía del coro y comienzo con eso; de ahí puedo improvisar un poco y hacer algo diferente. [...] A veces la melodía más simple es la melodía vocal o algo básico y melodioso [...]”</p> <p>“[...] Muchas veces tienes dos guitarristas diferentes y uno está tocando los acordes, tú puedes comenzar a usar esta técnica de “acordes en caja” (<i>box-chords</i>) que yo uso. [...] si tienes otro guitarrista haciendo los acordes base, tú puedes usar algunos de estos acordes en caja para darle toda una nueva sonoridad [...] este es un sonido moderno que tenemos hoy en la adoración y aún en algunas canciones de <i>rock</i> que están saliendo. [...]”</p>

Botello afirma que el rol más importante es el de la voz, ya que debe transmitir el mensaje que se da a través del texto. La voz debe escucharse claramente para que el proceso de

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

transmisión del mensaje sea efectivo. Como él indica, la formación del grupo musical (*Worship Band*) debe ser: “Batería, bajo, guitarra eléctrica, piano y voz.”

Por otra parte, tanto Botello como Rocha mencionan que uno de los roles de la guitarra eléctrica es el de melodía (en las secciones de la canción donde no se presenta la voz). Cuando Rocha debe tomar el rol melódico (hacer un *solo*) durante una sección instrumental, suele utilizar el recurso melódico disponible: los motivos que aparecen en las secciones de coro para repetirlos o variarlos, y construir a partir de allí un discurso melódico nuevo. Sin embargo, Rocha también indica que la guitarra tiene un rol de acompañamiento importante, y puede utilizar diferentes registros (en caso de que exista más de una guitarra eléctrica en la instrumentación), para que el rango de sonido que cubren las guitarras sea más amplio, aportando a la textura de la canción, en lugar de que ambas guitarras hagan lo mismo.

Botello por su parte afirma que la batería, el bajo y el teclado constituyen la base ritmo-armónica de la canción, por lo cual también son instrumentos importantes para conformar la textura de las canciones cristianas.

Con base en lo anterior, se encuentra que los roles instrumentales están ligados a la textura y la construcción de la trama de la canción.

### Metodología de composición

Juan David Botello	<p><i>¿Cómo fue el proceso de creación de las nuevas canciones de tu nuevo álbum (con la banda Deluz)?</i></p> <p>“[...] la dinámica para la creación de las canciones es que yo arranco las canciones de cero [...] arranco con la melodía, y con la letra y una base, una estructura, puede ser muy completa o incompleta de lo que va a ser la canción; completa puede ser que arranque el verso, entre coro y coro, y el segundo verso lo deje libre para terminarlo de escribir con Javier, o me lanzo a escribir toda la canción de arriba abajo, luego yo se la muestro a Javier, y Javier a algunas canciones dice él “no, no me gustan, creo que no tienen futuro” y otras canciones sí le gustan y entonces ahí arranca el segundo proceso que es recomponer junto con él. [...] a la final yo quiero, o los dos queremos transmitir ese toque personal, impregnárselo a la canción; entonces yo no busco que Javier interprete una canción mía, sino que haga una canción que nazca del corazón de él, porque pues supimos que eso es lo que a la gente le conecta, [...]”</p>
--------------------	---

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

	<p>Él reescribe algunas cosas, algunos párrafos, algunas palabras. Melódicamente pues casi no se cambia nada, pero sí sobre todo la parte de la lírica, sí se reestructuran algunas cosas, con ese objetivo que te acabo de decir y pues ya sigue el proceso de seguir componiendo, tener una gran cantidad de canciones, [...] de ahí hay que seleccionar 10 canciones [...]"</p>
--	--

Botello indica la metodología que lleva a cabo durante el proceso compositivo de sus canciones, que consiste en un proceso de tres pasos:

- **Composición:** Se construye un discurso musical básico, a partir de algunos recursos tales como la elaboración de un diseño melódico, la propuesta de un texto apropiado para la letra de la canción, o la propuesta armónica y estructural del tema.
- **Recomposición:** Consiste en la revisión y corrección de la propuesta junto a Javier Serrano, su compañero de la banda (*Deluz*). Se pulen y se terminan de escribir las canciones, con los arreglos correspondientes. Es posible cambiar la letra de acuerdo con el gusto de ambas partes, para que se apropien de la música que están haciendo.
- **Seguir componiendo:** Consiste en repetir los pasos anteriores para escribir nuevas canciones, y tener un repertorio amplio del cual puedan escoger qué composiciones van a incluir en su siguiente producción discográfica.

### Escritura del texto musical

<p>Juan David Botello</p>	<p>“[...] hay cosas que nos han pasado, vivencias familiares o temáticas las cuales hemos estado discutiendo, quizás por algún tiempo y todas esas cosas las tomo yo y empiezo a escribir acerca de eso [...] hay canciones que han nacido de una manera rápida, o sea yo las he escrito de una manera rápida, se las he mostrado a Javier y cómo que sale y ya. Hay canciones más profundas, tocan temas más profundos y que toca tener mucho cuidado con lo que se va a decir, [...] tratamos de tocar temáticas que no se usan con normalidad y palabras y expresiones que tampoco se usan de pronto con tanta normalidad en la música cristiana, entonces a la hora de escribir una canción que se llama <i>Sigo creyendo en ti</i>, cuando Dios dice que no a una petición de un cristiano, [...] tenemos que tener mucho cuidado, tenemos que leer libros, [...] hablar con nuestros pastores o nuestros líderes y empezar a preguntar, para no ir a decir cosas que no tienen</p>
---------------------------	--

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

	<p>fundamento, entonces ese tipo de canciones sí pueden demorar semanas en escribirse o quizás más. [...]”</p> <p>“[...] Esa canción pues nace de una experiencia personal pero también de una parte de la Biblia que es el <i>Valle de los Huesos Secos</i> [...]”</p> <p>“[...] Pues te lo hablo como productor, y uno como productor lo que tiene que hacer es indagar en la visión de la persona que va a hacer el disco [...] el éxito del disco del Renuevo, por ejemplo, [...] cuando se usaron las palabras [...] de las charlas que se dictaban en las reuniones [...] se lograban captar esas palabras y esas temáticas y se les podía dar forma, musicalidad, melodía y cuando logramos esas cosas sabíamos que para la gente de una vez iba a ser atractivo, porque se iban a sentir identificados de que lo que les estaban enseñando, no solamente se los hablaban, si no que ellos también podían expresar a través de la música eso que estaban aprendiendo en cada reunión, entonces sabíamos que ese era uno de los ganchos que teníamos para este disco y lo tratamos de utilizar al máximo [...]”</p> <p>“[...] he hecho discos para otras iglesias, [...] la visión de ellos es [...] que su música sea una herramienta para muchas más iglesias, entonces ahí el tratamiento de las letras pues tiene que ser diferente porque tiene que ser más general, más global en lo que se puede hablar en otras iglesias y no tan puntual, no tan interno, así que como productor lo que te puedo decir es que depende de la visión del disco. [...]”</p>
--	---

Para la construcción de los textos, Botello se inspira de dos fuentes principales:

- Las experiencias personales y/o familiares, temas de conversación comunes con Javier, su compañero de banda (referentes a la fe, a la vida cristiana o a la comunión con Dios).
- Temáticas profundas, las cuales deben ser tratadas con cuidado para evitar escribir algo que vaya en contra de la doctrina de la fe cristiana. Esto se debe hacer con la ayuda de una interpretación bíblica adecuada, además de la dirección de los líderes o pastores de la iglesia que tienen el conocimiento bíblico, de la lectura de libros cristianos que tratan estos temas, entre otros.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Botello también menciona que al momento de producir música para alguien más (un artista, una iglesia, un grupo), es necesario conocer la visión que tiene el cliente con respecto a la finalidad de su música, y la audiencia que va a escucharla. Esto le permite crear un producto de éxito, que está acorde con el contexto al que se proyecta.

### Técnicas compositivas, orquestales e instrumentales

<p>Juan David Botello</p>	<p>“[...] Los recursos musicales para escribir una canción... pues depende del tipo de canción [...] dos ejemplos [...] la idea era crear con la melodía pues un sentimiento como de esperanza, entonces recordaba yo en las clases de composición los movimientos melódicos que pueden ayudar a crear como sensaciones [...] se genera como una sexta ahí suspendida, entonces cuando yo estaba en el piano y estaba tocando esa secuencia me generaba como ese sentimiento [...] ese es [...] el recurso [...] melódico que utilice para continuar la canción. [...]”</p> <p>“[...] Hay otro [...] el recurso que nosotros usamos es: necesitamos que la canción sea muy repetitiva, para que a la gente le quede muy fácil cantarla, [...] fácil de aprenderse [...] no hay que enseñarla muchas veces, [...] ese recurso que usamos sí fue exitoso para nosotros en ese sentido, lo que queríamos con esta canción.”</p> <p>“[...] el manejo de la armonía en la música cristiana suele ser muy básica. Hay dos círculos armónicos que predominan en la música cristiana que es el I – V – VI – IV o el VI – IV – I – V, así que es muy común que esos círculos armónicos se encuentren en cualquier canción o en la mayoría de las canciones cristianas [...] el manejo que yo le doy a ese tipo de armonías trata de las notas comunes, que también eso le da un sonido muy a música cristiana y pues es saber cuáles son las notas comunes, para mí las notas comunes que más funcionan son el primer grado y el quinto grado, y también el segundo grado cuando las toco, no importa, siempre y cuando el círculo armónico sean los dos que acabo de mencionar. [...]”</p> <p><i>¿Qué recursos musicales (los arreglos, la armonía, etc.) se emplearon durante la producción de la canción Dije Adiós?</i></p>
---------------------------	--

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

	<p>“[...] el proceso fue que Alex tocara la canción con guitarra y cuando él la tocaba con “corcheitas” hacía abajo “<i>chin, chin, chin, chin, chin, chin</i>”, cuando la tocaba así de esa manera, pues la intentamos pues probar con otro ritmo [...] y sentíamos que la canción como que se regaba mucho y se distraía de la voz, así que tomamos ese elemento de las corcheas como elemento rítmico y armónico, este pues, como base de la gran parte de la canción, [...] si te das cuenta la voz es lo que sobresale, [...] Luego hay una intervención musical, un puente, en segundo grado, ahí pues el recurso que usamos fue las terceras paralelas, o sea, en cada acorde, pues utilizar la melodía en la tercera, para generar esa... nos dio como una sensación de libertad. [...] cuando pues hicimos esa propuesta de arreglo fue la sensación que nos dio y era lo que estábamos buscando [...] yo creo que esos son los dos elementos más importantes [...]”</p>
Chris Rocha	<p>“[...] Una de las cosas que creo como guitarrista es tratar de sacar lo mejor de tu instrumento y tratar de mejorar. [...] mi cuñado cuando niño me enseñó algunos ejercicios y me dijo: “Si quieres mejorar tienes que hacer esto(s) (ejercicios)”, no fue entretenido. Los ejercicios no son juegos, pero definitivamente te ayudarán como guitarrista [...] si quieren ser mejores guitarristas, estos les va a ayudar a lograrlo. [...] vas a querer tener manos fuertes para que puedas tocar más limpio. [...] trabaja tus manos y recuerda que vas a sentir ardor en los dedos, pero esa es la buena señal de que estas trabajando tus manos. [...] la mayor parte de los guitarristas, como yo, no trabajamos el dedo meñique mucho así que probablemente es el dedo más débil. Muchas veces me siento y trabajo en ese dedo por mucho tiempo más que los otros. [...] Hago este ejercicio antes de un concierto o un servicio y caliente por algunos 5 minutos antes de tocar [...] voy a sonar totalmente distinto si no caliente. [...] Todos estos ejercicios son muy importantes. Quizás no muy entretenidos, pero importantes. [...]”</p> <p>“[...] <i>Box-chords</i> (acordes en caja). No sé si sea el nombre oficial, pero es como les llamo. Están directamente relacionados al sistema numérico [...] puedes usar algunos de esos acordes en caja para múltiples números (aquí se refiere a grados armónicos) [...] tengo dos diferentes cajas y toda gira alrededor de la nota fundamental del acorde. Si la fundamental de tu acorde está en la cuarta cuerda, vas a tener una serie de acordes de caja. Si la fundamental de tu acorde está en la tercera cuerda, entonces tienes un nuevo set de acordes de caja. [...]</p>

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

	<p>estos van a ser acordes muy básicos, pero ya vas a ver qué bien suenan juntos. [...]</p> <p>“[...] tengo un <i>Love Pedal</i> llamado <i>Eternity Drive Congie Pedal</i> [...] uso ese para la mayoría de partes rítmicas, cuando toco guitarra rítmica uso este pedal. [...] tengo este llamado <i>Hot Cake</i>, [...] es para tocar en los solos, tiene un sonido en los solos muy fuerte. [...] tengo el <i>Holy Grail Verb</i> [...] te da un sonido de ambiente. [...] uso mucho <i>delay</i> en mis solos [...] Este botón enciende el <i>delay</i> y también reacciona como un pedal de <i>sustain</i> [...] para cuando el guitarrista desea hacer un sonido de ambiente en un servicio o durante la adoración [...]</p> <p>“[...] En este segmento quiero hablar sobre algunos <i>licks</i> que estoy acostumbrado a tocar, [...] <i>lick</i> de octava [...] <i>Yngwie Malmsteen</i>, [...] encuentras la nota fundamental de la escala y cuando tocas otra nota, debes regresar a esa nota que es la fundamental. [...] Realmente no hay una forma específica, sólo encuentras la fundamental y sigues pulsándola. Puedes cambiarla un poco si quieres. [...] Otro <i>lick</i> que me gusta hacer es [...] recorrer la escala (por terceras) de forma descendente [...]</p>
--	---

En esta categoría se abordan los recursos y las técnicas empleadas por Botello y Rocha para la creación de los arreglos instrumentales de las canciones cristianas.

Como productor y arreglista, Botello busca que los recursos musicales empleados estén en función de las emociones causadas en el oyente, ya sea a través de un movimiento melódico, una suspensión armónica, o intervalo que produzca una sensación específica; o por medio de la repetición de un motivo o frase que genere recordación.

Botello señala que es posible usar progresiones sencillas dentro de la música cristiana, como la progresión VI – IV – I – V, o una variación de ella, I – V – VI – IV. Esta progresión no solamente se utiliza en la música cristiana, también es ampliamente utilizada en el *pop* y el *rock* (Escribir Canciones, s.f.), por lo cual se definirá como progresión *pop-rock*, para efectos prácticos en este trabajo. De acuerdo con Botello, en esta progresión se pueden utilizar las denominadas *notas comunes* para conseguir la sonoridad característica de la música cristiana. Botello indica que son notas que pueden sonar bien en cualquiera de los cuatro acordes

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

anteriormente mencionados. “Las notas comunes que más funcionan son el primer grado y el quinto grado, y también el segundo grado” (2019). Por ejemplo: en tonalidad de *Do mayor* (C), las notas comunes serán las notas *Do*, *Re* y *Sol*.

Por su parte, Rocha dice que es importante el estudio técnico del instrumento (al igual que el calentamiento previo antes de cada presentación musical), para tener fortaleza en las manos y los dedos, y ejecutar mejor las piezas musicales.

Para Rocha, los *licks*, o movimientos melódicos que acostumbra a hacer en la guitarra eléctrica suelen ser movimientos por *terceras descendentes* dentro de la escala diatónica, o el uso de la tónica que combina con la nota de octava y otras notas comunes o cercanas.

Es importante mencionar lo que Rocha denomina como *box-chords* (acordes en caja). Estos son acordes se construyen sobre la tónica de la tercera o cuarta cuerda, y a su vez, se pulsan entre tres y cuatro cuerdas. Se manejan en un registro medio, lo que permite que otro instrumento ocupe el registro bajo o medio bajo, y así se complementen mutuamente. Una sola posición de estos acordes sirve para diferentes grados diatónicos.

El siguiente es un ejemplo de los *box-chords* sobre la tonalidad de *Do mayor* (C).

Figure 1 illustrates two sets of box-chords for the key of C major. Part (a) shows chords built on the 4th string (10th fret), and part (b) shows chords built on the 3rd string (5th fret). The chords are: C, Dm(7), C/E, F, F(maj7), G, Am(7), G/B, and C. Each chord is represented by a guitar fretboard diagram and a corresponding musical notation on a staff.

Figura 1. *Box-chords* de la tonalidad de *Do* (C), según Chris Rocha (2013). Se observa la caja de acordes construida sobre la tónica en cuarta cuerda (a) y la caja de acordes construida sobre la tónica en tercera cuerda (b).

Por último, Rocha menciona los diferentes efectos de guitarra que usa para la guitarra eléctrica, con los cuales puede darle diferentes sonoridades al instrumento y así aportar colores o texturas diferentes a las canciones:

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

- Usa un pedal de *overdrive* (es decir, una distorsión o saturación de la señal) con poca ganancia, para los acompañamientos rítmicos,
- Un *overdrive* más saturado, para tocar en los *solos* de guitarra,
- Un pedal de *reverb*, que produce un efecto de “*ambiente*” (un sonido parecido al efecto acústico que se da en un salón amplio),
- Un pedal de *delay*, con el que se consigue un efecto de *eco* que produce una sensación de espacialidad, agradable al oído.

### **Análisis musical del repertorio representativo**

Para realizar la descripción musical del repertorio representativo se ha empleado un modelo de análisis mixto, que tiene como referencia las categorías propuestas por Jan LaRue (1989): Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y crecimiento (SAMeRC). (págs. 7-8). Se desarrolló un análisis principalmente de las dimensiones medias y pequeñas, debido a que las dos canciones son obras de corta duración. Un análisis con relación a las grandes dimensiones no es pertinente. Adicionalmente se implementó el uso de la hermenéutica (CEPC, 1999, pág. 165) (Escribir Canciones, s.f.) para analizar el contenido anagógico de las letras musicales.

### **Análisis de la canción “Dije Adiós”**

**Autor/Intérprete:** Alex Campos

**Álbum:** Lenguaje de Amor (2010)

**Productora:** CanZion Records

A continuación, se presenta la instrumentación y la forma musical que el autor empleó para esta obra. Esta información es útil para desarrollar el análisis de cada uno de los elementos musicales presentes en la canción.

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Tabla 1

*Instrumentación implementada en la canción Dije Adiós*

Instrumentación	
1	Voz Principal (tenor)
2	Voces secundarias (tenores)
1	Piano
1	Sintetizador ( <i>Synth pad</i> )
1	Sección de cuerda frotada (a dos voces)
2	Guitarras eléctricas
1	Bajo eléctrico
1	Batería

Tabla 2

*Forma musical de la canción Dije Adiós*

Sección	Descripción	Compases
Introducción	-	1 – 4
A	Estrofa 1	5 – 12
A'	Estrofa 2	13 – 20
B	Coro 1	21 – 28
C	Interludio 1	29 – 34
A'	Estrofa 3	35 – 42
B	Coro 1	43 – 50
B'	Coro 2	51 – 58
C'	Interludio 2	59 – 66
D	Puente	67 – 76
Coda	-	77 – 81

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Esta forma musical presentada en la canción no es muy común, sin embargo, se puede inferir que predomina la *forma binaria* (A, B) (por la extensión de estas secciones), con secciones añadidas como introducción, interludios (C), puente y coda.

### Sonido.

Como se puede observar en la tabla 1, la instrumentación elegida por el compositor permite que la canción tenga una sonoridad muy cercana al estilo de *pop-rock*, ya que estos son los instrumentos habituales usados en el género. La textura predominante en la obra es la de *melodía acompañada*, aunque también se hace uso de la *homofonía* (principalmente en los interludios), lo cual genera contraste entre las secciones. (De acuerdo con LaRue, melodía acompañada y homofonía son texturas diferentes). (LaRue, 1989, pág. 20).

Tabla 3

### Texturas y niveles dinámicos de la canción *Dije Adiós*

Sección	Intro	A	A'	B	C	A'	B	B'	C'	D	Coda
Melodía	Gtr. E. 1	Voz	Voz	Voz	Cuerdas Piano Pad	Voz	Voz V. Sec.	Voz V. Sec.	Gtr. E. 1 Cuerdas Piano Pad	Voz V. Sec.	Voz
Acompañamiento	Gtr. E. 2	Gtr. E. 1	Piano	Piano	Voz	Piano	Piano	Piano	Voz	Piano	Pad
		Gtr. E. 2	Pad	Pad	Gtr. E. 1	Pad	Pad	Pad	Gtr. E. 2	Pad	Gtr. E. 2.
		Pad	Gtr. E. 1	Cuerdas	Gtr. E. 2	Cuerdas	Cuerdas	Cuerdas	Bajo	Cuerdas	Bajo
			1	Gtr. E. 1	Bajo	Gtr. E. 1	Gtr. E. 1	Gtr. E. 1	Batería	Gtr. E. 1	Batería
		Gtr. E. 2	Gtr. E. 2	Batería	Gtr. E. 2	Gtr. E. 2	Gtr. E. 2		Gtr. E. 2		
		2	Bajo		Bajo	Bajo	Bajo		Bajo		
			Batería		Batería	Batería	Batería		Batería		
Dinámica principal	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>mp</i>

Se muestra el uso general de los instrumentos en cada sección. La función melódica principal la presenta el instrumento que encabeza la lista en cada columna. En las secciones como B, B', C, C' y D (coros, interludios y puente), se presentan texturas de carácter homofónico. Por esta razón, el rol melódico es ocupado por más de un instrumento.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

En el principio de la obra (introducción) aparecen las guitarras eléctricas con una dinámica suave, generando la idea de un formato pequeño. Esta sección tiene un carácter ligero comparado con otras secciones, en las cuales la densidad comienza a crecer y aparecen los demás instrumentos hasta llegar a un clímax donde el rango sonoro es mucho más amplio y la dinámica más fuerte.

Durante la introducción, las estrofas (sección A y A’) y la coda se hace uso de un rango medio-grave para la voz y dinámicas entre *pp* y *mp*, sin hacer uso de segundas voces. La batería y el bajo se presentan de forma más sutil. Se encuentra que estas secciones son contrastantes con los coros, los interludios y el puente.

Durante los coros (B y B’), la voz comienza a crecer en rango y dinámica. Se genera el uso de segundas voces que amplían la textura. En estas secciones más fuertes, la sección de cuerdas realiza algunas contramelodías que también refuerzan ese contraste textural. La segunda guitarra eléctrica hace uso de *power chords*<sup>2</sup>, para contribuir con el peso sonoro en esta sección.

Los interludios poseen una característica muy importante, ya que la trama no continúa siendo una melodía acompañada, sino que poseen un carácter homofónico en el cual todos los instrumentos se mueven simultáneamente a través de los acordes de la sección, usando un ritmo muy similar. (LaRue, 1989, pág. 20)

---

<sup>2</sup> *Power chords*, o acordes de quinta, es el nombre que se le da a los acordes de guitarra que carecen de tercera mayor o menor. Es común utilizarlos en los estilos de *blues* y *rock*, entre otros. (Denyer, 1992, pág. 156).

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

**Interludio 1**

The musical score for Interludio 1 (sección C) of the song "Dije Adiós" is presented for a worship band. It features seven staves: Piano (Pno.), Pad, Crds., Gtr. E. 1 (labeled "Old. Gtr."), Gtr. E. 2, Bajo (Bajo), and Bat. (Batería). The score is marked with a forte dynamic (f). The guitar parts include chord changes: Dm, Em, C, Dm, G/B, Am, G, G/B, C. The bass and drums provide a strong rhythmic foundation with accents on each chord change. Vertical lines indicate articulation points: pink lines for all instruments and blue lines for some.

Figura 2. Textura homofónica en el interludio 1 (sección C) de la canción *Dije Adiós*. Se observa que los instrumentos están articulando las notas en los mismos puntos. Las líneas rosadas indican los puntos donde todos los instrumentos producen un sonido, mientras que las líneas azules indican los momentos donde sólo algunos de ellos realizan la articulación del sonido. La batería y el bajo fortalecen la textura con acentos en cada cambio de acorde.

El clímax de la canción ocurre en el puente (D), donde converge la mayor densidad instrumental y textural. En esta sección es donde más fuerte se percibe la dinámica. Se aprovechan los timbres de los instrumentos en un rango amplio y expresivo.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

**Puente**

The musical score for the bridge section of the song "Dije Adiós" is presented for two electric guitars. The first guitar (Gtr. E. 1) is in treble clef and starts at measure 67. It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. A dashed line labeled "8va" indicates the octave for this part. The second guitar (Gtr. E. 2) is also in treble clef and plays power chords. The chord progression is Dm, Em, F, C, G/B, C. The dynamic marking for Gtr. E. 2 is also *f*.

Figura 3. Guitarras eléctricas en el puente (sección D) de la canción *Dije Adiós*. Se ve reflejado el uso de todo el rango de la guitarra, aprovechando bien los agudos y los bajos del instrumento. Nótese que la guitarra eléctrica 1 está escrita a la 8<sup>va</sup>. La nota más aguda que toca la guitarra en esta sección es un C<sub>6</sub>. Por su parte, la guitarra eléctrica 2 hace uso de *power chords*.

La voz principal también llega a su punto más fuerte en la dinámica (*forte*), y viene acompañada por las dos voces secundarias en forma de *voicing*. En las cuerdas, el piano y el *synth pad*, el compositor mantiene la textura homofónica trabajada el interludio 2, pero la convierte en el acompañamiento armónico de la melodía.

Esta relación entre homofonía y melodía acompañada permite que exista una textura más robusta y que se desarrolle ampliamente la idea musical.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

**Puente**

Voz  
Aun-que no\_en-tien - do, yo no te mien - to, mue-ro\_a-quí\_a-den - tro... si no te ten - go.

Coros  
Aun-que no\_en-tien - do, yo no te mien - to, mue-ro\_a-quí\_a-den - tro... si no te ten - go.

Pno.

Pad

Crds.

Figura 4. Melodía y acompañamiento en el puente (sección D) de la canción *Dije Adiós*. Se diferencia el plano melódico del acompañamiento. Aunque los instrumentos continúan con la textura homofónica del interludio 2 (C'), hay un cambio de rol, ya que se convierte en *background* armónico.

La coda es contrastante con el puente debido a que la dinámica que se maneja allí es suave. La dinámica sigue descendiendo gradualmente hasta llegar a *p* en el último compás. También hay un cambio en la densidad instrumental, puesto que la mitad de los instrumentos tocan en la coda.

### Armonía.

La canción se encuentra en la tonalidad de *Do mayor*, y utiliza solamente acordes diatónicos en el transcurso de la pieza.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Tabla 4

### Armonía de la canción *Dije Adiós*

Sección	Armonía												
Introducción	I C	Csus4	∕	V G	Gsus4	∕							
Estrofa 1	I C		∕	V G		∕	VIm Asus2 Am	VIm Am	IV Fsus2	F	IV F		
Estrofa 2	I C		∕	V G		∕	VIm Asus2 Am	VIm Am	IV Fsus2	F	IV F		
Coro 1	I C	Csus4	∕	V G	G	V Gsus4	I C	Csus4	∕	V G	∕		
Interludio 1	IIm Dm	IIIm Em	I C	IIIm Dm	V <sub>6</sub> GB	VIm Am	V G	V <sub>6</sub> GB	I C	IIm Dm	IIIm Em	I C	
Estrofa 3	I C		∕	V G		∕	VIm Asus2 Am	VIm Am	IV Fsus2	F	IV F		
Coro 1	I C		∕	V G		∕	I C	∕	V G		∕		
Coro 2	VIm Am		∕	IV F		∕	I C	∕	V G		∕		
Interludio 2	IIm Dm	IIIm Em	I C	IIIm Dm	V <sub>6</sub> GB	VIm Am	V G	V <sub>6</sub> GB	I C				
Puente	IIm Dm	IIIm Em	IV F	I C	V <sub>6</sub> GB	I C	IIm Dm	IIIm Em	IV F	I C	∕	V G	∕
Coda	I C	Csus4	∕	I C	Csus4	∕	I C						

Con la ayuda de la tabla 4 podemos observar que el ritmo armónico de la canción es, principalmente, de un acorde por cada dos compases. Esta situación se presenta en la introducción, las estrofas, los coros y la coda. Sin embargo, en los interludios y el puente aparecen dos acordes por compás, lo que genera un contraste que ayuda a distinguir las diferentes secciones. (LaRue, 1989, pág. 37). Este contraste armónico es reforzado con el cambio textural en estas secciones, explicado anteriormente en el análisis del sonido.

En la introducción se utilizan los acordes de tónica (I) y de dominante (V). Aunque estos acordes no utilizan el quinto grado, son enriquecidos, colorísticamente, al hacer uso de suspensiones de tipo *sus4*. La progresión resultante se convierte en un motivo armónico

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

característico de la pieza, ya que se continúa utilizando este tipo de suspensiones en el transcurso de la canción.



Figura 5. Armonía de la introducción de la canción *Dije Adiós*.

En las estrofas (A y A') se hace uso de la progresión: I – V – VIm – IV (progresión *pop-rock*), un acorde por cada dos compases. Se infiere que el compositor de la canción recurre a esta “fórmula” debido a que es familiar para el oyente y funciona de forma efectiva para presentar la tonalidad. Sin embargo, el autor aporta un tratamiento distinto a los acordes de esta progresión: En los grados VIm y IV se utilizan acordes *sus2* que resuelven a la triada, lo que genera mayor tensión en las segundas semifrases de las estrofas.



Figura 6. Armonía de las estrofas de la canción *Dije Adiós*. Se hace uso de la progresión *pop-rock*. En color azul la primera semifrase. En la segunda semifrase (verde) se utilizan acordes *sus2*.

El coro 1 (B) es consonante armónicamente con la introducción, ya que esta utiliza las mismas regiones armónicas de primer y quinto grado, y recurre nuevamente a las suspensiones en cuarta (*sus4*) para colorear los acordes.



Figura 7. Armonía del coro 1 de la canción *Dije Adiós*.

El coro 2 (B') utiliza una variación de la progresión *pop-rock* (Botello, 2019, pág. 4): Comienza con el VIm como sustitución de la tónica, luego va a región subdominante (IV), regresa a la tónica (I) y termina en una semicadencia con la dominante (V). Este tratamiento genera novedad en la armonía del coro, y despierta interés en el oyente.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”



Figura 8. Armonía del coro 2 (sección B') de la canción *Dije Adiós*. Hay mayor riqueza armónica en este coro, debido al uso de la progresión *pop-rock*, en lugar de continuar con la progresión I – V, que es más sencilla.

En los interludios (C, C') y el puente (D) hay un tratamiento armónico dinámico. Se genera un ritmo armónico activo, en el cual se ha aumentado el número de acordes por compás. También hay una mayor conducción en el bajo y en cada una de las voces de los acordes, y se desarrollan otros grados que no se presentan en otras secciones, como el IIIm y IIIIm.

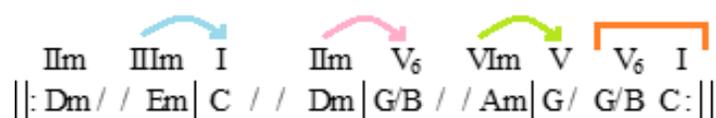


Figura 9. Armonía del interludio 2 (C') de la canción *Dije Adiós*. Es una frase armónica característica de la canción. La sección comienza en un acorde subdominante, luego utiliza el IIIIm como acorde de paso (señalado en azul) para dirigirse a la tónica y posteriormente usa el IIIm de paso (color rosa) para ir a la dominante (V<sub>6</sub>). Se hace uso del VIm de paso (verde) para poder llegar al acorde dominante en fundamental, y finalmente prepara el regreso a la región subdominante con los acordes V<sub>6</sub> y I (en naranja).



Figura 10. Armonía del puente (sección D) de la canción *Dije Adiós*. Esta sección retoma la idea armónica de los interludios (color azul), pero la desarrolla de forma diferente. En el segundo y tercer compás se dirige al IV y I (rojo), lo que genera un contraste con respecto a la sección anterior. Adicionalmente esta sección termina con una cadencia auténtica (verde), la cual resuelve en la tónica de la coda.

Cuando la canción llega a la cadencia conclusiva del puente y resuelve en el acorde de tónica, se genera en el oyente la sensación de haber llegado al final de la pieza. Sin embargo, lo que ocurre realmente es una elisión, es decir, el primer compás de la coda cumple la función tanto de compás de conclusión, como de compás inicial de la coda. (LaRue, 1989, pág. 99)

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

La pieza continúa con la coda de cinco compases que toma los grados I y  $I_{sus4}$ . Estos acordes dan la impresión de ser una cadencia plagal, ya que se genera el efecto armónico que explica Piston (1998): “La cadencia plagal suele utilizarse como un final añadido a un movimiento, apareciendo después de una cadencia auténtica. El subdominante parece tonalmente satisfactorio después del énfasis sobre la dominante y la tónica”. (págs. 170 – 171). En este caso, el  $I_{sus4}$  pareciera cumplir esa función de subdominante mencionada por el autor citado, por lo menos se genera la misma sensación auditivamente.



Figura 11. Armonía de la coda de la canción *Dije Adiós*.

### **Melodía.**

La melodía es el elemento más importante de la canción. A grandes rasgos se observa que la melodía es diatónica, sólo se utiliza un bordado cromático en el transcurso de toda la pieza. Se encuentra que la voz principal es el instrumento que lleva la melodía la mayor parte del tiempo, pero en las secciones donde la voz no está presente, otros instrumentos adquieren el rol melódico (como se puede observar en la Tabla 3, correspondiente a las texturas y niveles dinámicos presentes en la canción). Se infiere que el autor de la canción deseaba mantener la atención del oyente presentando una melodía constante, pero variando el timbre para no convertir este elemento en algo monótono.

Durante la pieza se presentan temas melódicos distintos para cada sección, los cuales se explican a continuación:

En la introducción la primera guitarra cumple la función melódica. Aunque este tema melódico no se desarrolla posteriormente en la canción, se convierte en un factor importante para reconocer la canción, por su carácter anacrúsico y el fraseo que se utiliza. En esta sección se pueden observar tres motivos que conforman una frase completa. El primer motivo (en color verde) establece la tonalidad, presentando melódicamente las notas de los acordes de tónica – dominante – tónica, con una dirección descendente. A continuación, se presentan dos motivos (en azul y rosa) que son idénticos rítmica y estructuralmente, solo difieren en sus notas de llegada. En toda la frase se hace énfasis el tercer pulso (ya que es la nota más aguda en los tres motivos) y se resuelve de forma descendente hasta llegar a una nota larga en primer pulso.

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

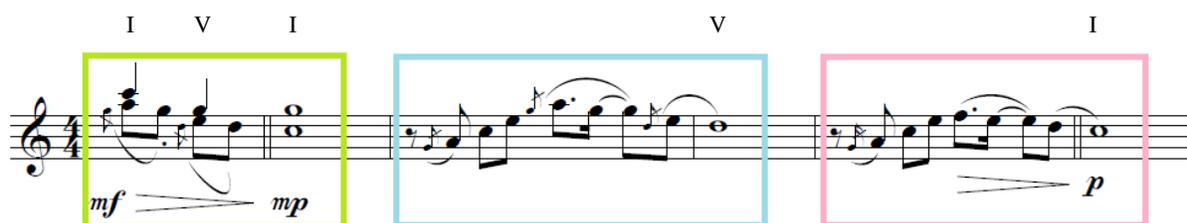


Figura 12. Melodía de la introducción de la canción *Dije Adiós*.

Las estrofas están conformadas por dos motivos melódicos distintos, los cuales son contrastantes entre sí. El primer motivo (en naranja) es uno de los temas melódicos importantes. Los siguientes tres motivos (de color azul) se desarrollan a partir de la variación del material precedente. Al final de la frase aparece un motivo (en verde) que contrasta con el resto de la frase. Se presenta primero de forma ascendente con una tesitura más aguda que en los motivos anteriores, pero se equilibra con una respuesta de forma descendente, volviendo a una tesitura grave.

Figura 13. Melodía de la estrofa 1 (sección A) de la canción *Dije Adiós*.

En los coros se presenta una mayor densidad melódica, por lo que existen menos silencios entre cada frase. Se puede observar que, tanto el primer coro como del segundo, corresponden a la forma de *periodo simple simétrico melódicamente repetitivo*. Se utilizan principalmente grados conjuntos, utiliza notas de paso para llegar a notas estructurales del acorde, y otras notas en forma de bordados diatónicos y cromáticos. Rítmicamente, esta melodía presenta notas rápidas (semicorcheas) además de síncopa que adelanta los acentos del primer y tercer pulso del compás.

Las frases son muy parecidas entre sí, ya que parten del mismo material motivico. Las semifrases constan de un motivo que se repite dos veces. Este motivo toma como material

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

primario el mismo motivo de la estrofa, pero lo desarrolla aumentando la cantidad de notas y evitando hacer notas largas.

### Coro 1

43 La vi-da dis - te tú por mí — cuan-do yo fui — quien te-he-rí, me dis - te a - las pa' vi - vir

46 — y yo in - sis - tí - a en mo - rir. Fue tu si - len - cio de a - mor — el que a mí — me es - tre - me - ció,

49 — fue tu per - dón — que me a - bra - zó — cuan - do per - di - do es - ta - ba yo.

Figura 14. Melodía del coro 1 (sección B) de la canción *Dije Adiós*. Se observa que la primera semifrase (rosa) se repite en la tercera semifrase (amarillo), en un registro un poco más agudo, mientras que la segunda y cuarta semifrase son exactamente iguales (púrpura).

### Coro 2

51 Fue el po-e - ma de a mor — el que a mí — me con - quis - tó, — a - quel la - tir — del co - ra - zón

54 — que por tres dí - as se paró. Me re - cor - das - te - la can - ción — que con su san - gre es - cri - bió,

57 — len - gua - je e - ter - no de a mor, — len - gua - je que — de - se - o yo... —

Figura 15. Melodía del coro 2 (sección B') de la canción *Dije Adiós*. La primera frase (verde) contiene dos semifrases idénticas. La variación se presenta en la segunda frase; se encuentra el registro más agudo para la voz (semifrase marcada en amarillo, se mueve principalmente entre el D<sub>4</sub> y el F<sub>4</sub>), En la última semifrase (púrpura) se utiliza un bordado cromático que le otorga una expresividad característica a la frase.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

En los interludios se desarrolla un motivo distinto que utiliza terceras paralelas (Botello, 2019, pág. 7), y notas largas. Esta melodía comienza en un segundo (II) grado, generando tensión con notas agudas, pero va descendiendo lentamente hasta llegar a un punto donde se equilibra (en el V grado, línea punteada). Sin embargo, la melodía asciende para regresar a la tensión en el segundo grado y repetir el proceso.

Figura 16. Melodía del interludio 1 (sección C) de la canción *Dije Adiós*. Esta melodía es interpretada por la sección de cuerdas frotadas.

En el segundo interludio (C'), la guitarra toma el papel protagónico haciendo la misma melodía que en el interludio 1 era tocada solamente por las cuerdas (sección C).

Figura 17. Melodía del interludio 2 (sección C') de la canción *Dije Adiós*.

En la melodía del puente (D) aparece un nuevo motivo melódico, el cual se mueve por intervalos de tercera, y presenta figuras de corcheas y negras, la síncopa no se hace tan evidente como en los coros, pero aún está presente. El fraseo que se presenta en esta sección y la reiteración del motivo melódico permiten que la música adquiera fuerza y carácter.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Figura 18. Melodía del puente (sección D) de la canción *Dije Adiós*. Cada color representa una variación del motivo presentado en esta sección.

El motivo original (de color celeste) se mueve de forma descendente por intervalos de tercera, las notas de este motivo hacen énfasis principalmente en el tercer y cuarto pulso. Este motivo se desarrolla por medio de la variación de cuatro formas distintas:

- El motivo en azul desciende por intervalo de tercera, pero asciende el mismo intervalo en la última nota (cuarto pulso).
- El motivo en rosa es parecido al azul, pero se liga la última negra con la corchea del primer pulso del siguiente compás, con un movimiento de segunda descendente.
- El motivo en verde utiliza grados conjuntos en forma de bordadura, pero resalta principalmente la bordadura superior en el tercer pulso.
- El motivo púrpura es a su vez una variación del motivo en color verde. Este mantiene la altura en las primeras notas, realiza un bordado superior en el tercer pulso, y vuelve a descender por intervalo de segunda, generando una pequeña síncopa en la última corchea del compás (ya que se adelanta la nota del compás siguiente).

En el puente, la voz asume el papel melódico principal, pero las cuerdas y la guitarra continúan desarrollando el diseño melódico de los interludios, empleando estos motivos como una contramelodía, y permitiendo que la nueva sección sea coherente con el tema musical trabajado (véase la figura 4).

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

### Ritmo.

La canción se encuentra en una métrica de 4/4, a una velocidad *andante* ( $\text{♩} = 90\text{ppm}$ ). Durante el proceso instrumental de la canción se tomaron las corcheas como elemento rítmico característico del acompañamiento. (Botello, 2019, pág. 7).

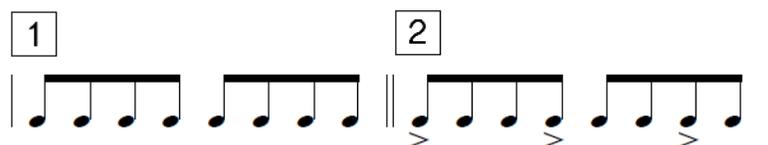


Figura 19. Ritmo del acompañamiento de la canción *Dije Adiós*. El motivo 1 es el que se usa mayoritariamente durante la canción. La batería, el bajo y la guitarra eléctrica lo presentan de forma constante. El motivo 2 es el que se utiliza en el acompañamiento del primer interludio (sección C). Allí se acentúa la primera, cuarta y séptima corchea para generar contraste, en forma de *ostinato rítmico*.

El elemento rítmico que se encuentra en la melodía de la voz corresponde a un motivo principal (*a*) que se varía por el fraseo (*b, c, d*), o por la extensión del motivo (*e, f, g, h*).

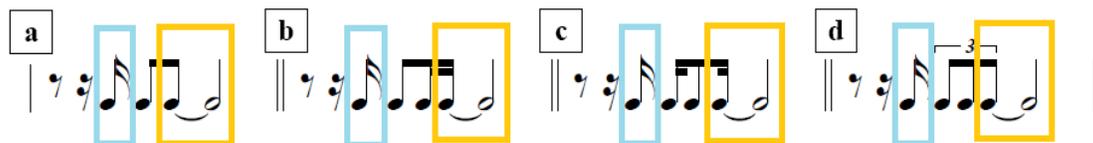


Figura 20. Motivos rítmicos empleados en las estrofas (A, A') de la canción *Dije Adiós*. Durante la pieza, estos cuatro elementos se combinan entre sí para formar las frases correspondientes. Nótese que todos ellos comienzan en la última semicorchea del primer pulso (azul), y se adelanta el tercer pulso por medio de la ligadura, lo que genera la síncope de este pulso (amarillo).

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

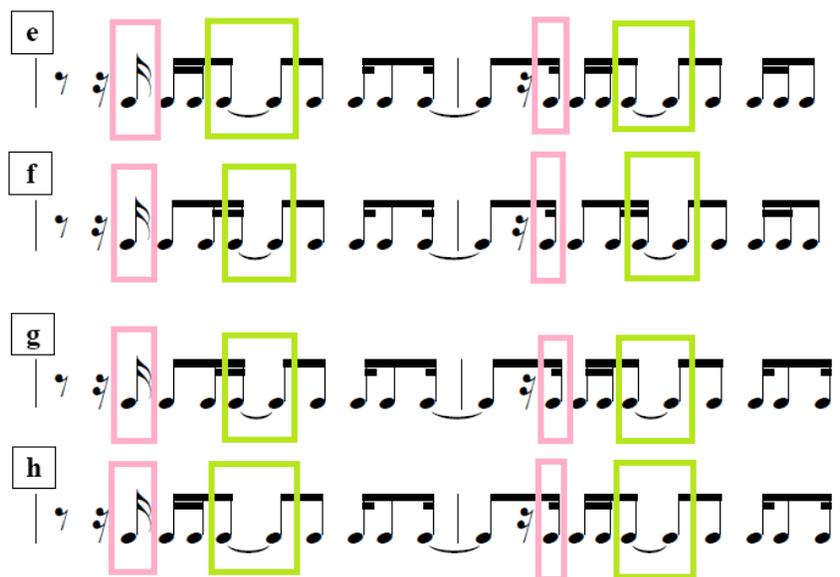


Figura 21. Motivos rítmicos empleados en los coros (B, B') de la canción *Dije Adiós*. Estas semifrases, de dos compases cada una, también son variaciones del motivo original *a* (véase la figura 16). Se puede observar que estas semifrases también empiezan en la última semicorchea del primer pulso (rosa), y se hace síncopa del tercer pulso (en verde).

En los interludios aparece un motivo distinto que utiliza notas largas. El interludio contrasta con las notas cortas ágiles del coro; da un respiro a la música que genera una sensación de libertad, y que concuerda con la temática de la canción. (Botello, 2019, pág. 7).

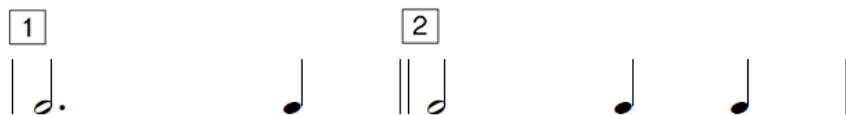


Figura 22. Motivos rítmicos empleados en la melodía, durante los interludios (C, C') de la canción *Dije Adiós*. El motivo 1 es el que más se presenta. El motivo 2 solamente aparece al final de la frase como un elemento transicional, ya sea para repetir el interludio, o para ir hacia otra sección.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

### Crecimiento musical.

La primera guitarra eléctrica es el instrumento que construye el crecimiento musical de la canción, ya que cumple diferentes roles en cada sección, y aporta diferentes sonoridades mediante el uso de efectos (como *overdrive*, *delay*, *wah*). A continuación, se explica el rol instrumental de la guitarra eléctrica 1, relacionando la dinámica, los efectos y la técnica empleada en cada sección.

En la introducción, la guitarra lleva la melodía principal, con el amplificador *limpio* (sin ningún tipo de distorsión) y con efecto de *delay* a tiempo de negra. La guitarra toca con una dinámica suave (*mp*). (véase la figura 12).

En la estrofa 2 y 3 (A'), la guitarra continúa usando el *efecto limpio* y el *delay*, haciendo un *background* melódico con las notas de cada acorde, de forma muy sutil (*pp - p*). Aquí el guitarrista toca de forma que las notas suenan con un ligero acento y de forma separada, pero no se silencian ni se acortan (como ocurre con el *staccato*). Por esto la articulación escrita es la de *tenuto breve*. (Stone, 1980, pág. 5).

The image shows two staves of musical notation for guitar electric 1. The first staff is labeled 'Estrofa 2' and '13'. It contains three measures of music with chord symbols C, C, and G. The second staff is labeled '16' and contains four measures with chord symbols G, Asus2, Am, Fsus2, and F. The notation consists of eighth notes with stems pointing up, indicating a melodic line. The dynamic marking 'pp' is present at the beginning of the first staff.

Figura 23. *Background* melódico ejecutado por la guitarra eléctrica 1, en la estrofa 2 (sección A') de la canción *Dije Adiós*.

La primera vez que aparece el coro 1 (B), la guitarra toca de la misma forma que en las estrofas 2 y 3, pero la segunda vez que se presenta esta sección, la guitarra realiza acordes abiertos (es decir, usando todas las cuerdas) con efecto de *overdrive*, a una dinámica *mf*; aportando a la textura de la sección para que haya un desarrollo musical completo.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

En el interludio 2 (C’), la guitarra toma nuevamente el rol melódico principal a una dinámica fuerte; usando el efecto de *wah*, junto al *overdrive* y al *delay*, para dar un efecto llamativo a los ataques en cada nota. (véase la figura 17).

En el puente, la guitarra toca en su registro agudo, acompañando de forma melódica con dinámica fuerte y con los efectos de *overdrive* y *delay*, lo que permite un sonido más expresivo y climático en la canción.

Dado que los demás instrumentos se comportan como base ritmo-armónica, se evita el cambio de sonoridad en ellos. Por eso se le da un tratamiento distinto a la guitarra 1, convirtiéndose en un instrumento versátil que cambia de rol y de sonoridad dependiendo de lo que requiere el momento musical.

### **Análisis del Texto.**

La canción habla acerca de la necesidad del hombre de recuperar su relación con Dios, y el amor de Dios que perdona y permite que exista esa comunión. De acuerdo con el contenido de la canción, se puede clasificar como una *canción de adoración*.

En la primera y segunda estrofa (A y A’), el mensaje explica cómo se rompe la comunión entre Dios y el creyente, y el deseo del creyente de recuperar esa comunión.

Estrofa 1      *Dije adiós, se me olvidó  
su dulce voz que me cantó  
"Te amo, te amo".*

Estrofa 2      *Qué torpe fui, yo me perdí,  
sin darme cuenta volví a vivir  
y no entiendo, es que no entiendo.*

Durante el coro 1 (B), la idea expresada en el texto se puede traducir como una *antítesis* (CEPC, 1999, pág. 178), en la cual el creyente no entiende por qué Dios se esfuerza en mostrarle su amor, cuando éste le ha rechazado una y otra vez.

Coro 1          *La vida diste tú por mí cuando yo fui quien te herí,  
me diste alas pa' vivir y yo insistía en morir.  
Fue tu silencio de amor el que a mí me estremeció,  
fue tu perdón que me abrazó cuando perdido estaba yo.*

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Después del primer interludio (C), la canción continúa con la tercera estrofa en la cual se habla de forma literal que el creyente ama a Dios, y el desea tener vida en Él. Se infiere, de manera anagógica, que el hombre ha encontrado el sentido de vivir por Dios y para Dios.

Estrofa 3      *No digo adiós a mi vivir,  
y con mi voz declaro yo  
te amo, cuanto te amo.*

En las dos secciones de coro siguientes (B y B’), se continúa hablando de las muestras del amor de Dios hacia el hombre, el sacrificio de Cristo en la cruz y el milagro de la resurrección, detalles de amor que el creyente desea disfrutar.

Coro 1          *La vida diste tú por mí cuando yo fui quien te herí,  
me diste alas pa' vivir y yo insistía en morir.  
Fue tu silencio de amor el que a mí me estremeció,  
fue tu perdón que me abrazó cuando perdido estaba yo.*

Coro 2          *Fue el poema de amor el que a mí me conquistó,  
aquel latir del corazón que por tres días se paró.  
Me recordaste la canción que con su sangre escribió,  
lenguaje eterno de amor, lenguaje que deseo yo.*

En el puente (D), que es la parte donde la canción alcanza el clímax, la letra de la canción contiene una declaración de fe que complementa el mensaje espiritual expuesto durante la canción: El incomprensible sentimiento de muerte que se experimenta cuando se está alejado de Dios; y la necesidad y el deseo del creyente de tener una buena comunión con Dios para vivir plenamente.

Puente          *Aunque no entiendo, yo no te miento,  
muero aquí adentro si no te tengo.  
Si no te tengo soy como un ciego,  
y es que no entiendo, eres tan cierto,  
eres mi aliento, tú lo que quiero.*

Coda            *Dije adiós.*

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

En la coda se hace uso de la misma frase con la que se inicia la primera estrofa (que contiene el nombre de la canción: “*Dije adiós*”), resumiendo y, además, encerrando la idea del mensaje que lleva la canción.

Es importante resaltar el tratamiento que el compositor le da a las frases finales de cada estrofa: Al tomar el final de la primera estrofa (A), se observa que el autor logra plasmar tanto musical como verbalmente la emoción que se transmite al decir la frase “*Te amo*”. Musicalmente, se puede apreciar que en el primer “*te amo*” que aparece de forma ascendente, se incrementa la tensión de forma melódica y armónica. El segundo *te amo* es de forma descendente, y termina melódicamente en la tónica (C<sub>3</sub>). Esto le da una sensación de mayor reposo, aunque el acorde de *Fa* tenga una función subdominante.

7 *mp* G Asus2 Am Fsus2 F  
 su dulce voz que me cantó "Te amo, te amo".

Figura 24. Frase final de la estrofa 1 (A) de la canción *Dije Adiós*.

De forma subjetiva se observa que el compositor deseaba esta sensación de tensión – relajación en este motivo melódico, lo cual corresponde a lo que quiere transmitir la letra: Dios canta dulcemente a su hijo que le ama. El primer “*te amo*” contiene más emoción y da una sensación de inestabilidad, mientras que el segundo reafirma la idea de ese amor y genera mayor seguridad.

El final de la segunda estrofa (A’) es casi idéntico al final de la primera, solo existe una pequeña variación en el texto y (de forma simultánea) en la melodía: “*No entiendo, es que no entiendo*”. De la misma forma que en la primera estrofa, se genera mayor tensión en este punto.

15 *mp* G Asus2 Am Fsus2 F  
 sin darme cuenta volví a vivir y no entiendo, es que no entiendo.

Figura 25. Frase final de la estrofa 2 (A’) de la canción *Dije Adiós*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

La reiteración genera más expectativa hacia el coro, en el cual el creyente recuerda el amor de Dios y el perdón que lo rescata y le permite restablecer la comunión con Él.

Al observar el final de la tercera estrofa (A’), se encuentra que el autor toma elementos del texto de la primera estrofa, pero lo combina con el ritmo de la segunda para hacer una variación distinta y generar mayor tensión.

Figura 26. Frase final de la estrofa 3 (A’) de la canción *Dije Adiós*.

El fraseo rítmico es idéntico entre la segunda y tercera estrofa, las sílabas se articulan en los mismos puntos. También utiliza un texto familiar en este final de frase: “*Te amo, cuánto te amo*”. Sin embargo, el movimiento melódico ha cambiado. En la tercera estrofa ambas semifrases son ascendentes y la dinámica aumenta de *mp* a *f*. Esto produce mayor tensión que la que se genera en los finales de estrofa anteriores.

Se infiere que el compositor utiliza este recurso de tensión y de aumento de dinámica para que el mensaje de la letra se transmita con mayor emoción, aprovechando los recursos expresivos disponibles. Se observa que la frase ya no habla del amor de Dios hacia su hijo. Esta frase es ahora la respuesta del creyente, el cual “declara” que también ama a Dios y lo quiere expresar de forma más fuerte, transmitiendo un sentido tropológico, es decir, la enseñanza de buscar a Dios y corresponder a su amor.

### Análisis de la canción “Bendito Jesús”

**Autor:** Juan Salinas y Emmanuel Espinosa

**Intérprete:** Danilo Montero

**Álbum:** Devoción (2009)

**Productora:** Integrity Records

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

A continuación, se presenta la instrumentación y la forma musical que el autor empleó para esta obra. Esta información es útil para desarrollar el análisis de cada uno de los elementos musicales presentes en la canción.

Tabla 5

### *Instrumentación implementada en la canción Bendito Jesús*

Instrumentación
1 Voz Principal (tenor)
3 Voces secundarias (soprano, alto y tenor)
1 Piano eléctrico
1 Órgano
2 Guitarras eléctricas
1 Bajo eléctrico
1 Batería
1 Pandero

Tabla 6

### *Forma musical de la canción Bendito Jesús*

Sección	Descripción	Compases
Introducción	-	1 – 10
A	Estrofa 1	11 – 28
B	Coro	29 – 48
A'	Estrofa 2	49 – 66
B	Coro	67 – 82
Puente	-	83 – 94
B'	Coro	95 – 110
Coda	-	111 – 118

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

En la tabla anterior se observa que la canción posee una *forma binaria* (A, B), con secciones de introducción, puente y coda.

### Sonido.

En la tabla 5 podemos ver que la instrumentación también se acerca mucho estilo de *pop-rock*, incluyendo el pandero como un elemento de percusión adicional. La textura de la canción es la de *melodía acompañada*. (LaRue, 1989, pág. 20).

Tabla 7

*Texturas y niveles dinámicos de la canción Bendito Jesús*

Sección	Intro	A	B	A'	B	Puente	B'	Coda
Melodía	Gtr. E. 1	Voz	Voz V. Sec.	Voz	Voz V. Sec.	Voz V. Sec. Gtr. E. 1	Voz V. Sec.	Voz V. Sec. Gtr. E. 1
Acompañamiento	Piano E.	Piano E.	Piano E.	Piano E.	Piano E.	Piano E.	Piano E.	Piano E.
	Órgano	Órgano	Órgano	Órgano	Órgano	Órgano	Órgano	Órgano
	Gtr. E. 2	Gtr. E. 1	Gtr. E. 1	Gtr. E. 1	Gtr. E. 1	Gtr. E. 2	Gtr. E. 1	Gtr. E. 2
	Bajo	Gtr. E. 2	Gtr. E. 2	Gtr. E. 2	Gtr. E. 2	Bajo	Gtr. E. 2	Bajo
	Batería	Bajo	Bajo	Bajo	Bajo	Batería	Bajo	Batería
Dinámica principal	Pandero	Batería Pandero	Batería Pandero	Batería Pandero	Batería Pandero	Pandero	Batería Pandero	Pandero
	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mp - mf</i>	<i>f</i>

Se muestra el uso general de los instrumentos en cada sección. La función melódica principal la presenta el instrumento que encabeza la lista en cada columna.

Se puede observar que tanto la dinámica como la textura varían poco en esta canción. La dinámica se percibe entre *mp* y *f*, lo que mantiene esa intención alegre que posee la canción. Por lo general cada instrumento mantiene su rol, con excepción de la primera guitarra eléctrica que toma ambos roles (melódico y de acompañamiento) dependiendo de la sección de la canción.

También se observa que todos los instrumentos están presentes en casi todas las secciones. En consecuencia, el timbre sonoro va a estar determinado no por la densidad instrumental sino por el grado de actividad o pasividad rítmica y las diferentes técnicas de ejecución instrumental.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

La canción comienza con un *riff*<sup>3</sup> de dos compases, hecho por la primera guitarra eléctrica. (Rocha, 2013)(min 58:53). A continuación, se introducen todos los instrumentos, presentando una textura continua y equilibrada con dinámica *mf*.

En las estrofas (A) se maneja una dinámica débil (*mp*). En ellas, la voz principal maneja un registro medio-grave. La primera guitarra realiza la figuración armónica por medio de *arpeggios*, mientras que la segunda guitarra acompaña con la técnica de *palm mute*, lo que resulta en un sonido más apagado y estable.

Los instrumentos acompañantes realizan un *crescendo* en los compases finales de las estrofas, para realizar la transición a los coros (sección B), en los cuales se maneja una dinámica *mf*.

The musical score shows the transition from the end of a verse (sección A) to the chorus (sección B) for the song "Bendito Jesús". The score is written for five instruments: Pno. E., Gtr. E. 1, Gtr. E. 2, Bajo, and Bat. A blue box highlights the transition area, starting at measure 27. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The Pno. E. part shows a *crescendo* from *p* to *mf*. The Gtr. E. 1 part shows a *crescendo* from *p* to *mf*. The Gtr. E. 2 part shows a *crescendo* from *p* to *mf*. The Bajo part shows a *crescendo* from *p* to *mf*. The Bat. part shows a *crescendo* from *mp* to *f*. The score is in the key of D major and 4/4 time. The Pno. E. part has a *let ring* instruction. The Gtr. E. 1 part has a *P.M.* instruction. The Gtr. E. 2 part has a *P.M.* instruction. The Bajo part has a *P.M.* instruction. The Bat. part has a *P.M.* instruction. The score is marked with *mf* and *f* dynamics. The score is marked with *mf* and *f* dynamics. The score is marked with *mf* and *f* dynamics.

Figura 27. Transición del final de la estrofa (sección A) al coro (sección B) de la canción *Bendito Jesús*. Se observa el *crescendo* que realizan los instrumentos para llegar al *mf* del coro.

<sup>3</sup> Un *riff* es una frase musical corta, que corresponde a una figura ritmo-armónica distinguible al oído. En algunas ocasiones se puede repetir varias veces y utilizar como ostinato de acompañamiento.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

En los coros (B) las voces utilizan un registro medio, el cual es más expresivo. La primera guitarra hace uso de *box-chords*<sup>4</sup>, contruidos sobre la nota fundamental en tercera cuerda (Rocha, 2013)(min 59:25 – 59:53). La segunda guitarra acompaña con *power chords*, sin apagar las cuerdas.

El piano y el órgano se mueven a un registro medio, en los que resalta un poco más cada nota. La batería y el bajo también aumentan su intensidad dinámica y aportan a la construcción de la trama en esta sección. Todo esto que permite que el cambio de secciones sea contrastante.

Figura 28. Guitarra eléctrica 1 en el coro (B) de la canción *Dije Adiós*. Se observa el uso de los *box-chords*. En el sistema de acordes en caja (*box-chords*) de Rocha (2013) no se contempla el uso de dominantes secundarias. Por esto, el guitarrista hace uso de una *bend*<sup>5</sup> durante el acorde D#7 como parte del acompañamiento.

El puente y la coda son las secciones climáticas de la canción. En ellas se hace uso de una dinámica más fuerte (*f*). La primera guitarra se une a las voces para reforzar la melodía; los demás instrumentos realizan el acompañamiento acentuando cada cambio de acorde. Esto permite que la textura sonora sea amplia.

<sup>4</sup> En esta sección, los *box-chords* (acordes en caja) permiten que el rango de sonido que cubren ambas guitarras sea más amplio, aportando a la textura de la canción, en lugar de que ambas guitarras hagan lo mismo. (Rocha, 2013)(min 66:51 – 67:18)

<sup>5</sup> Un *bend*, o nota forzada es una técnica utilizada en la guitarra en la que, empujando la cuerda hacia arriba o hacia abajo, se logra elevar un tono o un semitono de una nota. (Denyer, 1992, págs. 142 – 143)

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

### Armonía.

La canción se encuentra en la tonalidad de Si mayor y se utilizan principalmente acordes diatónicos.

Tabla 8

#### Armonía de la canción Bendito Jesús

Sección	Armonía											
Introducción	I B	∕		I B	∕	V <sub>6</sub> F#/A#	∕	VIm G#m	V F#	IV E	IV E //	V F#
Estrofa 1	: I B	∕	V F#	∕	VIm G#m	∕	V F#	IV E	:	I B	V F#	
Coro	: I B	∕	V <sub>6</sub> F#/A#	V <sub>6</sub> V/VI F#/A# D# <sub>7</sub>	VIm G#m	V F#	IV E	∕	:			
	I B	V <sub>6</sub> F#/A#	IV <sub>maj7</sub> E <sub>maj7</sub>	-								
Estrofa 2	: I B	∕	V F#	∕	VIm G#m	∕	V F#	IV E	:	I B	V F#	
Coro	: I B	∕	V <sub>6</sub> F#/A#	V <sub>6</sub> V/VI F#/A# D# <sub>7</sub>	VIm G#m	V F#	IV E	∕	:			
Puente	: VIm G#m	V <sub>6</sub> F#/A#	IIIm <sub>7</sub> C#m <sub>7</sub>	IV E	V : F# :	IV <sub>maj7</sub> E <sub>maj7</sub>	∕	IV <sub>maj7</sub> E <sub>maj7</sub>	-			
Coro	I B	∕	V <sub>6</sub> F#/A#	∕	VIm G#m	V F#	IV E	∕				
	I B	∕	V <sub>6</sub> F#/A#	V/VI D# <sub>7</sub>	VIm G#m	V F#	IV E	∕				
Coda	VIm G#m	V <sub>6</sub> F#/A#	IIIm <sub>7</sub> C#m <sub>7</sub>	IV E	V F#	VIm G#m	V <sub>6</sub> F#/A#	IIIm <sub>7</sub> C#m <sub>7</sub>				

En la tabla 8 se podemos observar que el ritmo armónico de la canción es, principalmente, de un acorde por cada dos compases. En el puente y la coda el ritmo armónico aumenta a uno o dos acordes por compás, lo que genera contraste que ayuda a delimitar fácilmente las diferentes secciones. (LaRue, 1989, pág. 37).

En la introducción se hace uso de la progresión *pop-rock* (Escribir Canciones, s.f.) (Botello, 2019), para presentar la tonalidad de forma que sea familiar para el oyente.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

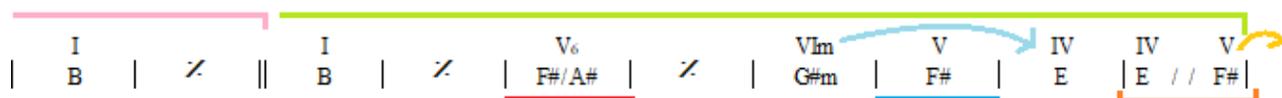


Figura 29. Armonía de la introducción de la canción *Bendito Jesús*.

Como se observa en la figura, el acorde de tónica se presenta en los primeros dos compases (color rosa), tocados en forma de *riff* de guitarra. Posteriormente se muestra la progresión I – V – VIm – IV (color verde), pero con una variación: Aparece el quinto grado en primera inversión (rojo), y como acorde de paso entre los grados VIm y IV (azul), conduciendo de esta manera el bajo.

El quinto grado también aparece en el último compás de la progresión, para completar una cadencia perfecta (naranja) que resuelve hacia la tónica en la siguiente sección. Esto le permite al oyente identificar una idea completa, presentando así el motivo armónico principal que se desarrollará en la canción.

En las estrofas (A) se utiliza nuevamente la progresión *pop-rock* (color naranja), en la que solamente se añade un quinto grado (color azul) para retrasar la llegada al IV. Al final de las estrofas se hace un aumento del periodo en el cual se presenta la tónica y la dominante (verde), lo que permite realizar la transición al coro de la canción.

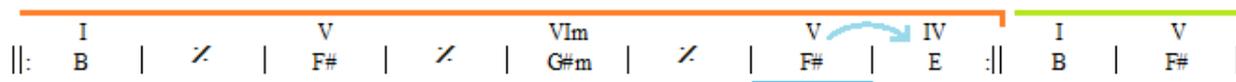


Figura 30. Armonía de las estrofas 1 y 2 (A y A') de la canción *Bendito Jesús*.

El bajo toma importancia en esta sección, ya que realiza algunos adornos usando las triadas y empleando otros grados conjuntos en forma de bordaduras, lo que llama la atención del oyente.

En el coro (B y B'), aparece la progresión empleada en la introducción, pero se varía utilizando una dominante secundaria (D#7) como acorde de paso hacia el VIm (G#m). Esto aumenta la riqueza armónica en esta sección, y despierta interés en el oyente.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

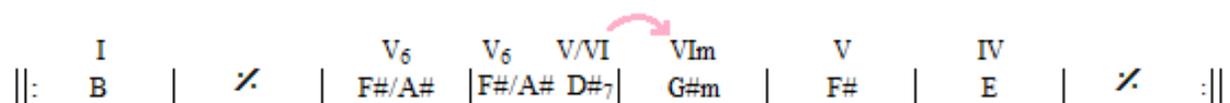


Figura 31. Armonía del coro (sección B) de la canción *Bendito Jesús*.

En el puente se desarrolla un motivo armónico diferente, que genera un contraste de mayor tensión armónica, junto a un ritmo armónico activo, de uno o dos acordes por compás.

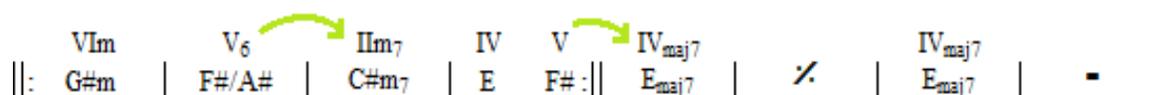


Figura 32. Armonía del puente de la canción *Bendito Jesús*. Se observa que existe una relación inusual entre el V<sub>6</sub> y el IIm<sub>7</sub>, al igual que entre el V y el IV<sub>maj7</sub>. Sin embargo, esta progresión no se escucha desagradable ni abrupta. En todo caso, Piston (1998) dice que este tipo de progresión es inusual en la práctica común, pero no es prohibida por algún tipo de regla que deba seguirse con rigor. (págs. 21, 266-267).

En la coda se utiliza nuevamente la progresión del puente, pero la canción finaliza en el segundo grado (color rosa), dejando la tensión armónica sin resolver.

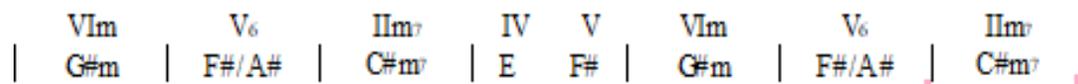


Figura 33. Armonía de la coda de la canción *Bendito Jesús*.

### Melodía.

Se observa que la melodía es principalmente diatónica, pero en los acordes de dominante secundaria que aparecen en la obra, la melodía hace uso de esas alteraciones. La voz principal es el instrumento que lleva la melodía la mayor parte del tiempo; solamente en la introducción, el rol melódico principal es cedido a la guitarra eléctrica. El rango que maneja la melodía durante la sección cantada está en el registro medio del intérprete, lo que le da una sonoridad expresiva y dinámica a la melodía. También se destaca el uso de *portamentos* en la conducción melódica, para dar la sensación de fluidez a las frases cantadas. (Stone, 1980, págs. 296 – 297).

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Durante la pieza se presentan temas melódicos distintos para cada sección, los cuales se explican a continuación:

La melodía de la introducción es tocada por la guitarra eléctrica. Se infiere que el compositor desea que el oyente se familiarice con esta melodía, ya que es la melodía que se utiliza en la sección del coro. Esta frase está conformada por dos motivos melódicos distintos, los cuales son contrastantes entre sí. El primer motivo (en azul) es uno de los temas melódicos importantes, por lo que va a aparecer en varias secciones de la canción. Los siguientes dos motivos (de color verde) se desarrollan a partir de la variación del primer motivo. Al final de la frase aparece un motivo (rosa) que contrasta con el resto de la frase.



Figura 34. Melodía de la introducción de la canción *Bendito Jesús*.

Las estrofas (A) corresponden a un *periodo compuesto melódicamente repetitivo, asimétrico por complemento*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Estrofa 1

*a*

*p*

B F# G#m7

Por ti es mi cla-mor y sin nin-gún te - mor en ti pue-do con - fiar,

*a'*

*mp*

F# E B F#

Ben - di - to Je - sús. Hoy pue - do es - cu-char tu voz de sa - ni - dad

*complemento*

G#m7 F# E B F#

*mf*

res - tau - ran - do mi ser Ben - di - to Je - sús. Yeeh...

Figura 35. Melodía de la estrofa 1 (A) de la canción *Bendito Jesús*. Las frases *a* y *a'* son idénticas.

En esta sección se trabajan dos motivos melódicos: El primer motivo (verde) se presenta de forma recurrente. La primera vez que se expone, maneja un flujo melódico nivelado, pero las siguientes veces se varía, descendiendo para que la nota de llegada corresponda a una nota estructural del acorde. El segundo motivo es a modo de respuesta contrastante y es de forma ascendente (por grados conjuntos). Este motivo es importante porque es el que se va a usar como *gancho*<sup>6</sup> en el resto de la canción. El complemento funciona como un elemento de transición hacia la siguiente sección.

El coro (B) corresponde a un *periodo compuesto melódicamente repetitivo, asimétrico por complemento*. Al igual que en las estrofas, en los coros se desarrollan dos motivos.

<sup>6</sup> Un *gancho* es un motivo melódico o rítmico que se utiliza de forma recurrente con el fin de “cautivar la atención del oyente”. Suele ser el elemento más llamativo en una canción comercial. (Escribir Canciones, s.f.)

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Coro

29  $b$

33  $b'$

41 complemento

29 Mi de-se - o e - res tú, mi mo - men - to de a - mor, la, a - le - gri - a de vi - vir,

33 Ben - di - to Je - sús. E - res mi fuen - te de a - mor, e - res ai - re, y e - res sol,

41 el la - tór - del co - ra - zón, Ben - di - to Je - sús, Ben - di - to, a - mor de mi Se - ñor.

Figura 36. Melodía del coro (B) de la canción *Bendito Jesús*. Las frases  $b$  y  $b'$  son idénticas.

El primer motivo (de color violeta) corresponde a un arpeggio descendente del acorde de tónica (*Si mayor*), vuelve a la nota inicial (D<sub>4</sub>) y termina por un movimiento de grado conjunto descendente; la segunda vez aparece como secuencia del anterior, pero se le añade una nota alterada que corresponde a la sensible del sexto grado (F<sup>\*<sub>3</sub></sup>) lo que le da más expresividad a la melodía. En la tercera vez se varía su dirección melódica, ascendiendo por grados conjuntos y descendiendo con intervalos de tercera.

En el segundo motivo (de color verde) se hace uso nuevamente del *gancho*, con un ritmo casi idéntico al utilizado en la sección de las estrofas. Este motivo comienza en un F<sub>3</sub>, y se mueve ascendientemente utilizando las notas del acorde del cuarto grado (E), y finaliza descendiendo por grado conjunto hasta la tercera del acorde de tónica. Ya en el complemento del periodo (en azul) aparece un motivo diferente, que realiza movimientos por grados conjuntos y se repite de forma secuenciada.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

The image shows two staves of musical notation for the Coda of the song 'Bendito Jesús'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first staff starts at measure 111 with a Gm7 chord. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This phrase is highlighted with a blue box and labeled with a forte 'f' dynamic and an F#/A# chord. The second staff starts at measure 115 with a Gm7 chord. The melody continues with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This phrase is also highlighted with a blue box and labeled with an F#/A# chord. The third staff continues the melody with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This phrase is highlighted with a purple box and labeled with E and F# chords. The lyrics are: 'Ben - di - to\_a - mor de mi Se - ñor... Ooo - ooh...'.

Figura 37. Melodía de la coda de la canción *Bendito Jesús*.

En los coros siguientes no se presenta el complemento, ya que el motivo que utiliza ahora aparece como parte del puente y de la coda (color azul). La respuesta se genera a partir de una variación, con el uso de una nota larga y melismática (púrpura), lo que permite el paso de una semifrase a la otra (azul).

### Ritmo.

La canción se encuentra en una métrica de 4/4, a una velocidad *allegro* ( $\text{♩} = 123\text{ppm}$ ).

El elemento rítmico característico que se observa en el acompañamiento es principalmente de corcheas sucesivas. El motivo 1 es el que se usa mayoritariamente durante la canción; la batería, el bajo y la guitarra eléctrica lo presentan de forma constante. El motivo 2 se utiliza en el acompañamiento del puente y la coda. Allí se acentúa la primera, cuarta y séptima corchea.

The image shows two rhythmic motifs labeled 1 and 2. Motivo 1 consists of a sequence of seven eighth notes: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Motivo 2 consists of a sequence of seven eighth notes: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, with accents (>) under the first, fourth, and seventh notes. Both motifs are shown with a double bar line at the end.

Figura 38. Ritmo del acompañamiento de la canción *Bendito Jesús*.

El elemento rítmico que se encuentra en la melodía de las estrofas (A) corresponde a un motivo principal (*a*) que se varía en el fraseo (*b*, *c*).

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”



Figura 39. Motivos rítmicos empleados en las estrofas (A) de la canción *Bendito Jesús*.

Los motivos *a* y *b* comienzan en la primera corchea del cuarto pulso (azul), y se adelanta el primer y tercer pulso por medio de la ligadura; pero *b* adelanta además el tercer pulso (negro). El motivo *c*, que correspondiente al *gancho* de la canción, comienza en la segunda corchea del cuarto pulso (verde), y enfatiza el tiempo fuerte del siguiente compás (rosa), lo que genera un contraste rítmico en forma de respuesta, aunque contenga elementos de síncopa de los motivos anteriores.

En los coros (B) se observa que el diseño rítmico está conformado por un motivo principal *d*, que comienza con una negra que resalta el tiempo fuerte en este pulso (púrpura), y se hace síncopa solamente del primer pulso (amarillo). El motivo *d* se varía de la forma *e*, en la cual se le añade la síncopa al tercer y cuarto pulso (de colores amarillo y negro). El motivo *f* es una variación del motivo *c*, con la diferencia que comienza en el tiempo fuerte del cuarto pulso (véase la figura 39).



Figura 40. Motivos rítmicos empleados en los coros (B) de la canción *Bendito Jesús*.

En la melodía del complemento del coro (final de la sección B), y del puente y la coda se hace uso del siguiente motivo rítmico, que el cual es contrastante con los ritmos anteriormente mostrados.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”



Figura 41. Frase rítmica empleada en la melodía de las secciones de puente y coda. Está compuesta por un motivo (verde) que se repite dos veces. En la repetición del motivo (azul), la nota final se alarga hasta abarcar un compás completo, generando así un reposo ritmo-melódico.

### **Crecimiento musical.**

En la canción *Bendito Jesús*, el crecimiento se da por las variaciones musicales que se hacen en algunas secciones importantes. Existen dos principalmente.

La primera frase del coro (B') que sigue después del puente, tiene una sonoridad suave (*mp*). Sin embargo, allí ocurre un cambio de *dinámica en pendiente* (Piston, 1998, pág. 20): se genera un *crescendo* durante un espacio de tiempo sustancial, en el cual se van añadiendo instrumentos poco a poco y se va aumentando la intensidad rítmica y sonora, para que la llegada a la segunda frase del coro sea bastante enérgica.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Figura 42. Textura de la primera frase del coro después del puente (B'), de la canción *Bendito Jesús*. Se observa la dinámica en pendiente que realizan los instrumentos hasta la segunda frase del coro. En color verde se encuentran las dinámicas suaves, en amarillo las dinámicas medias y los *crescendos*, y en color naranja/rojo, las dinámicas fuertes. Se aprecia también el aumento de intensidad rítmica en esta sección.

En la segunda frase de este coro (B') también hay una variación armónica que genera contraste, como parte del proceso de crecimiento:

I		V <sub>6</sub>	V/V <sub>I</sub>	V <sub>im</sub>	V	IV	
B	∕	F# / A#	D# <sup>7</sup>	G#m	F#	E	∕

Figura 43. Armonía de la segunda frase del coro (B') (después del puente). La dominante secundaria D#<sup>7</sup>, que en los coros anteriores se ejecutaba durante medio compás, ahora se toma un compás completo. Además, los instrumentos enfatizan este acorde con una dinámica que se percibe un poco más fuerte, haciendo que la tensión producida contribuya con el clímax de la canción. (véase la figura 31).

En las secciones de puente y coda, la batería hace uso de un *ostinato* rítmico, con base en el motivo rítmico 2 (véase la figura 38). En estas secciones, se resaltan los acentos con el uso del

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

*redoblante y platillos*, mientras que *el bombo* y *el ride* resaltan las corcheas restantes. Este *ostinato*, acompañado de una dinámica fuerte (*f*) es el que da el carácter a toda la sección y permite que aumente el clímax de la canción.



Figura 44. *Ostinato* rítmico de la batería, en las secciones de puente y coda de la canción *Bendito Jesús*.

### Análisis del Texto.

La canción habla sobre la necesidad del creyente de tener una relación cercana con Dios y de lo que Dios representa para él, hablándole de una manera personal. De acuerdo con el contenido de la canción, se puede clasificar como una *canción de adoración*.

En la primera estrofa de la canción (A) se expresa el deseo del creyente de adorar a Jesús, por la sensación de seguridad y de sanidad que le trasmite. De manera anagógica se deduce que el creyente reconoce que Dios es poderoso para sanarle y restaurarle, ya sea en el área física o espiritual.

Estrofa 1      *Por ti es mi clamor,*  
                   *y sin ningún temor*  
                   *en ti puedo confiar,*  
                   *bendito Jesús.*  
                   *Hoy puedo escuchar*  
                   *tu voz de sanidad*  
                   *restaurando mi ser,*  
                   *bendito Jesús.*

En el coro (B), se expresa la necesidad y la voluntad del creyente de acercarse a Dios, y el gozo que causa alcanzar la comunión con Él. La canción explica a través del uso de *metáforas* y *símbolos* (CEPC, 1999, págs. 174, 177) lo esencial que resulta para el creyente la existencia de Dios en su vida; comparándole con las necesidades vitales del ser humano como *el aire* para respirar, *el sol* para calentarse y *los latidos del corazón* para seguir viviendo. Al final del coro (en

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

el complemento), el texto profesa una alabanza en forma de agradecimiento, en la cual se declara que *Jesús es bendito*, al igual que *el amor de Jesús* (por el creyente).

Coro            *Mi deseo eres tú,  
mi momento de amor,  
la alegría de vivir,  
bendito Jesús.  
Eres mi fuente de amor,  
eres aire y eres sol,  
el latir del corazón,  
bendito Jesús,  
bendito amor de mi Señor.*

En la segunda estrofa (A’), se continúa desarrollando el mensaje de la primera estrofa. En esta sección se expresa lo que el creyente experimenta dentro de la comunión con Dios, por lo cual el creyente toma la decisión de “*rendir su voluntad a la verdad de Dios*”.

Estrofa 2      *Tu gracia y favor  
conmigo puedo ver  
llenando hoy mi ser,  
bendito Jesús.  
Y hoy mi voluntad  
se rinde a tu verdad,  
tu amor y tu bondad,  
bendito Jesús.*

El complemento del coro, la coda y el puente son líricamente idénticos; en ellos se alaba a Dios en forma de agradecimiento:

Puente/Coda   *bendito amor de mi Señor,  
bendito amor de mi Señor.*

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### Identificación y clasificación de los recursos encontrados

Durante el proceso de análisis se identificaron varios recursos útiles para la composición del repertorio. Se identificaron los siguientes elementos y se clasificaron de acuerdo a su utilidad dentro del proceso compositivo:

#### Recursos Musicales

- Uso de *articulaciones y expresiones* como:
  - *Acento*
  - *Legato*
  - *Staccato*
  - *Tenuto*
  - *Tenuto breve o portato*
  - *Portamento*
  - *Trémolo*
  - *Calderón* (en la *tónica* de la *cadencia final*)
  - *Arpeggios*
  - *Glissandos* (en las *cuerdas pulsadas*)
  - *Palm mute, bends* (en la *guitarra eléctrica*)
- Aplicación de cambios dinámicos entre *pp* y *ff* como *crescendos*, *diminuendos*, o *dinámicas en pendiente*.
- Uso de *power chords* y *box-chords* en la guitarra eléctrica.
- Uso de *efectos* de guitarra (como *wah*, *overdrive*, *delay*, *reverb*) para enriquecer la sonoridad del instrumento.

#### Recursos Compositivos

- La *metodología de composición* propuesta por Botello, que consiste en:
  - La construcción de un discurso musical básico.
  - El proceso de revisión, corrección e instrumentación de la canción.
  - Continuar con el proceso compositivo hasta alcanzar la cantidad de canciones necesarias para incluir en el repertorio.
- Escritura del *texto musical* (letra de la canción), basado en:
  - Experiencias personales y/o familiares referentes a la fe.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

- Temáticas profundas basadas en la Biblia y en la lectura de libros cristianos que tratan estos temas, entre otros.
- Uso de *figuras retóricas* para los textos, como:
  - *Metáforas*
  - *Símbolos*
  - *Símil*
  - *Antítesis*
- Formación básica de una *Worship Band*, como formato instrumental.
- La *melodía acompañada* como textura predominante.
- La *forma binaria* (A, B), con secciones de introducción, puente y coda.
- Uso del *gancho* ritmo-melódico para captar la atención del oyente.
- La progresión *pop-rock*, con la opción de añadir *acordes de paso, dominantes secundarias*, y la *conducción melódica del bajo*.
- Uso de *ostinatos rítmicos* para *secciones climáticas* de la canción.
- *Técnicas de instrumentación* como:
  - *Backgrounds* armónicos.
  - *Variación o Repetición* de los motivos melódicos principales (incluyendo el *gancho*)
  - *Movimientos melódicos* que ayudan a crear *sensaciones específicas*.
  - Uso melódico de *notas comunes* entre los acordes de la progresión.

### Recursos Pedagógicos

- *Niveles estructurales* de Valencia (2014), para el ordenamiento del repertorio dentro del proceso de formación.
- Implementación de ejercicios de carácter técnico dentro de las canciones.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### Resultados del proceso compositivo

Como resultado del anterior análisis se tomaron los elementos necesarios para estructurar la propuesta pedagógica en forma de repertorio musical para la formación del grupo de alabanza de la iglesia CEPC. Se escribieron tres canciones en las cuales se emplearon estos recursos musicales, compositivos y pedagógicos encontrados en la exploración musical.

### Recursos Musicales

Corresponden a los elementos de escritura musical, de expresión o articulación, y a los elementos externos que tienen un efecto importante en la forma de tocar la música.

- Uso de *articulaciones y expresiones*.
- Aplicación de cambios dinámicos.
- Uso de técnicas especiales de ejecución instrumental y de efectos sonoros en los instrumentos.

### Recursos Compositivos

Son aquellos recursos identificados que son útiles para la creación del repertorio musical cristiano para el formato *Worship Band*, en el estilo *pop-rock*.

- *Metodología de composición* propuesta por Botello.
- Escritura del *texto musical* (letra de la canción), basado en experiencias referentes a la fe, y en la lectura bíblica.
- Uso de *figuras retóricas* para los textos musicales.
- *Worship Band*, como formato de instrumentación.
- La *melodía acompañada* como textura predominante.
- La *forma binaria* (A, B), con secciones de introducción, puente y coda.
- Uso del *gancho* ritmo-melódico para captar la atención del oyente.
- La progresión *pop-rock*, junto con *acordes de paso, dominantes secundarias*, y la *conducción melódica del bajo*.
- Uso de *ostinatos rítmicos* para *secciones climáticas* de la canción.
- *Técnicas de instrumentación* diversas.

### Recursos Pedagógicos

- *Niveles estructurales* de Valencia (2014), para el ordenamiento del repertorio dentro del proceso de formación.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

- Implementación de ejercicios de carácter técnico dentro de las canciones.

Los elementos musicales y compositivos se hallaron por medio de la exploración del estilo, que involucró los siguientes aspectos:

1. Análisis musical profundo del repertorio representativo, basado en las categorías de análisis de LaRue (1989).
2. Análisis de la entrevista con Juan Botello, sobre la producción y composición de música cristiana.
3. Análisis del video documental *Guitar in Modern Worship* de Chris Rocha, el cual trata sobre técnicas de acompañamiento instrumental para las canciones cristianas contemporáneas.

A continuación, se presenta el resultado obtenido de la composición. Se decidió emplear la formación sugerida por Botello (2019, pág. 5) para la “*Worship Band*”, pero añadiendo una guitarra acústica y dos voces secundarias, para enriquecer la textura de las obras.

Tabla 9

*Formación de la Worship Band implementada para la composición del repertorio*

<i>Worship Band</i>	
1	Voz Principal (tenor)
2	Voces secundarias (2 altos)
1	Teclado
1	Guitarra eléctrica
1	Guitarra acústica
1	Bajo eléctrico
1	Batería

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Se usó la metodología de composición propuesta por Botello (2019, págs. 2 – 3). Al seguir esta metodología, se desarrolló una reflexión durante la acción de componer. Se encontró que la “*Construcción del discurso musical*” fue el proceso que tomó más tiempo, ya que se hizo un esfuerzo constante para crear música nueva. Algunas ideas musicales (como melodías, armonías, letras y otros arreglos) que se consideraron en un momento inicial se desecharon posteriormente, mientras que se concibieron otras ideas que sí se calificaron aptas según el criterio propio del compositor como intérprete del estilo y como líder de alabanza, así que se pulieron y concretaron en el producto final. Adicionalmente, se tomaron algunos referentes musicales a partir de la experiencia propia.

El “*Proceso de instrumentación*” de cada canción se realizó un poco más rápido, porque ya se había construido una base sobre la cual trabajar, y se tenía a disposición los recursos encontrados en el análisis del estilo. Estos elementos se implementaron de manera progresiva en cada una de las composiciones, para así organizarlas de acuerdo a su dificultad de ejecución.

A continuación, se explica el proceso compositivo que se llevó a cabo para la creación de cada una de las canciones.

### **Canción: Salmo 143 (grado I)**

#### **Construcción del discurso musical.**

El trabajo de composición de este tema comenzó con la escogencia adecuada del *texto musical*, acompañado por *el diseño melódico y la progresión armónica*. Fue indispensable utilizar algunos instrumentos (piano y guitarra) como referentes armónicos para la composición. Para evitar diferencias entre el contenido de la letra y la doctrina cristiana, se decidió usar el texto bíblico que aparece en los Salmos 143: 8 – 10 (Nueva Traducción Viviente), de la manera más fiel posible.

En la estrofa (A), se construyó un *periodo simple simétrico melódicamente repetitivo* a partir de un único motivo de carácter anacrúsico, que se varía para formar las frases melódicas. Esto se hace con el objetivo de que sea muy fácil de aprender, generando recordación en el oyente. Se hace uso de algunos *portamentos* para evitar que la melodía se sienta plana.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

a ----- a'

**Estrofa**

*mp* G C Em / D

8 Quiere-ro\_es-cu-char ca-da ma-ñana - na de tu a - mor i - na-go - ta - ble. En-sé - ña - me

13 G C Em7 D

— hoy tu ca - mi - no, a ti me\_en - tre - go, en ti con - fi - o.

Figura 45. Melodía de la estrofa (A) de la canción *Salmo 143*. Se utiliza un motivo original (verde) y sus variaciones (azul), con los cuales se construye cada frase. Se observa que las dos frases *a* y *a'* son idénticas. Solo cambia el texto de la canción.

El texto que se propuso para esta sección es:

Estrofa *Quiero escuchar cada mañana  
de tu amor inagotable.  
Enséñame hoy tu camino,  
a ti me entrego, en ti confío.*

La letra está basada en el siguiente pasaje bíblico:

*Hazme oír cada mañana acerca de tu amor inagotable,  
porque en ti confío.  
Muéstrame por dónde debo andar,  
porque a ti me entrego. (Salmo 143: 8 NTV)*

El salmo anterior habla de la necesidad del creyente de buscar a Dios de forma espiritual, a partir de la oración durante las horas de la mañana. Para la tradición cristiana, el orar en la mañana refleja intimidad, respeto y prioridad; esa búsqueda diaria lleva al cristiano a adquirir un hábito espiritual y a desarrollar, conforme a su creencia, la sabiduría suficiente para dirigirse hacia sus objetivos personales, dejando todo bajo el control de Dios.

La melodía de la estrofa se construyó sobre la siguiente progresión de cuatro acordes: I – IV – VIm – V en la tonalidad de *Sol mayor* (G). Esta progresión se tomó a partir de una variación de la progresión *pop-rock* anteriormente mencionada en el trabajo.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”



Figura 46. Armonía de la estrofa (A) de la canción *Salmo 143*.

El pre-coro (B) de la canción se escribió como una transición entre la estrofa y el coro. Allí se usó el mismo motivo de la estrofa (púrpura) con muy pocas variaciones, pero se agregó al final un motivo contrastante (verde) que permite el paso hacia el coro.

Figura 47. Melodía del pre-coro (B) de la canción *Salmo 143*.

El pre-coro de la canción (B) contiene el siguiente texto:

Pre-coro      *Quiero estar*  
                   *cerca de ti,*  
                   *quiero habitar*  
                   *en tu Santo Lugar, Uooh.....*

En el antiguo testamento, el *Lugar Santo* era una de las cámaras del tabernáculo donde solamente entraban los levitas a servir a Dios. Era un espacio reducido que incluía algunos elementos: *El candelero*, que simboliza a Dios como la luz que guía, *la mesa de los panes*, que representa la provisión de Dios, y *el altar del incienso* que representa la oración que sube como olor fragante hacia el cielo y agrada a Dios. (Éxodo 26: 31, 30: 1 – 10 RVR60) (CEPC, 2002, págs. 40 – 41).

En el contexto de la canción, el *Santo Lugar* se usa como un *símbolo* que representa la presencia de Dios para ofrecerle adoración. Se expresa de forma anagógica la necesidad del creyente de estar en una relación íntima y continua con Dios.

El pre-coro tiene un ritmo armónico activo, de dos acordes por compás. Además, en la segunda frase se hace uso de los acordes de IV y V grado, para aumentar la tensión armónica que se resolverá en la llegada al coro.



## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

El texto empleado en el coro de la canción (C) es el siguiente:

Coro            *Guárdame en tus brazos hoy, Señor;  
enséñame a hacer tu voluntad;  
porque tú eres mi Dios,  
porque es tu Espíritu el que me guía hacia adelante,  
por tu gran amor.*

Está inspirado en la porción bíblica que se encuentra en los Salmos 143: 9 – 10 (NTV):

*“Rescátame de mis enemigos, Señor;  
corro a ti para que me escondas.  
Enséñame a hacer tu voluntad,  
porque tú eres mi Dios.  
Que tu buen Espíritu me lleve hacia adelante  
con pasos firmes.”*

El texto hace una súplica a Dios, donde se pide por protección, seguridad, y especialmente por la dirección del *Espíritu Santo*, para hacer la voluntad de Dios y no desviarse del plan que Él ha trazado para su vida; ya que, según el apóstol Pablo (Romanos 12: 2), la voluntad de Dios es buena, agradable y perfecta.

La melodía del coro (C) también fue construida sobre una variación de la progresión *pop-rock*. En ambas frases se conduce el bajo de forma melódica (señalado en azul). En la segunda frase (b) se utiliza una dominante secundaria para el VI<sup>m</sup> (rojo), y un V como acorde de paso entre los grados VI<sup>m</sup> y IV (amarillo). Estos elementos fueron claramente inspirados por la armonía del coro de la canción *Bendito Jesús*, anteriormente analizada.

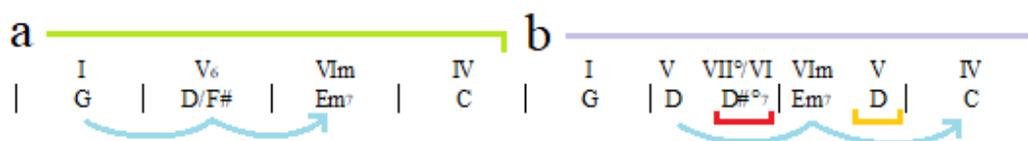


Figura 50. Armonía del coro (C) de la canción *Salmo 143*.

Se prefirió utilizar el VII<sup>°</sup><sub>7</sub> (en lugar del V<sub>7</sub>) del VI<sup>m</sup> para lograr una mayor tensión armónica en este punto y que contribuya con la expresividad que requiere el texto en esta sección, que habla de la necesidad de la guía del *Espíritu Santo*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### Proceso de instrumentación de la canción.

Al concretar la idea melódica y armónica, y acomodar el texto con la melodía, se prosiguió con la orquestación del tema, conformando un *grado de dificultad inicial (grado I)*. Por lo tanto, los arreglos debían ser sencillos de tocar. Se consideró entonces la tonalidad de *Sol mayor (G)*, debido a que el registro melódico resultante es adecuado para un cantante *tenor*. Por otra parte, los acordes en esta tonalidad son fáciles de construir, tanto en la guitarra como en el piano. Esto se explicará de forma detallada más adelante.

Se empleó *forma binaria simple*, con secciones añadidas como introducción y pre-coro. No se añaden secciones adicionales. El tempo de la canción es *adagio* ( $\text{♩} = 70\text{ppm}$ ).

Tabla 10

#### *Forma musical de la canción Salmo 143*

Sección	Descripción	Compases
Introducción	-	1 – 8
A	Estrofa	9 – 16
B	Pre-coro	17 – 20
C	Coro	21 – 29
A	Estrofa	30 – 37
B	Pre-coro	38 – 41
C	Coro	42 – 49
C	Coro	50 – 58

En la introducción, se utiliza la misma progresión armónica usada en la estrofa. No hay un rol melódico definido, pero la guitarra eléctrica acompaña con semicorcheas, en forma de *background* melódico, añadiendo algunas tensiones de los acordes.

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Tabla 11

Armonía de la canción *Salmo 143*

Sección	Armonía											
Introducción	I G	IV C	VIm Em <sub>7</sub>	V D								
Estrofa	: I G	IV C	VIm Em <sub>7</sub>	V D	:							
Pre-coro	IV C	V D	VIm Em <sub>7</sub>	V D	IV C	V/IV D/C	IV <sub>maj7</sub> C <sub>maj7</sub>	V <sub>7</sub> D <sub>7</sub>				
Coro	I G	V <sub>6</sub> D/F#	VIm Em <sub>7</sub>	IV C	I G	V D	VII <sup>o</sup> /VI D# <sup>o</sup> <sub>7</sub>	VIm Em <sub>7</sub>	V D	IV C	∕	
Estrofa	: I G	IV C	VIm Em <sub>7</sub>	V D	:							
Pre-coro	IV C	V D	VIm Em <sub>7</sub>	V D	IV C	V/IV D/C	IV <sub>maj7</sub> C <sub>maj7</sub>	V <sub>7</sub> D <sub>7</sub>				
Coro	: I G	V <sub>6</sub> D/F#	VIm Em <sub>7</sub>	IV C	I G	V D	VII <sup>o</sup> /VI D# <sup>o</sup> <sub>7</sub>	VIm Em <sub>7</sub>	V D	IV C	V :	I G

A continuación, se explican los elementos técnicos y musicales utilizados en cada uno de los instrumentos, que configuran el *primer grado de dificultad*.

**Voces (tenor y alto)**

En la tonalidad escogida (*Sol mayor*), la voz principal (tenor) ocupa el registro medio de la voz, y un rango menor a una octava. Las voces secundarias (alto) alcanzan un rango de una novena, y se utiliza el registro medio-bajo. El rango y registro empleados suponen una complejidad suficiente para el cantante que está en un proceso de aprendizaje en el grado inicial.

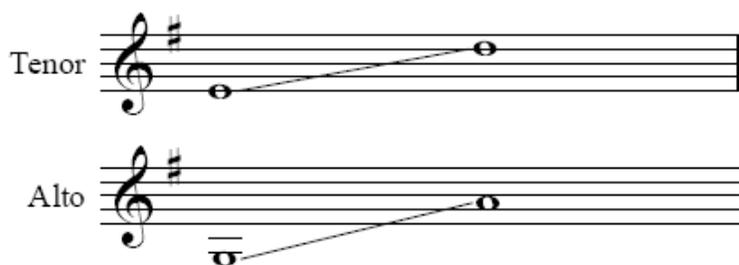


Figura 51. Rango de las voces de la canción *Salmo 143*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Las dinámicas usadas en las voces son: *mp*, *mf* y *f*, con un uso limitado de *crescendos* y *diminuendos*.

Las voces se construyeron de manera *homofónica*. Cada una de ellas se mueve por grados conjuntos y ocasionalmente por saltos de tercera. La complejidad está configurada por el uso de *portamentos* (rojo) y *acciacaturas* (azul), que son importantes para añadirle expresividad a la melodía.



Figura 52. Expresiones y articulaciones usadas las voces de la canción *Salmo 143*.

Rítmicamente se hace uso de la síncopa de corchea (1) y de semicorchea (2) (debido al tempo *adagio* de la canción), pero esto no supone un problema al momento de cantar. En un entorno armónico es sencillo de encajar la melodía con el ritmo, debido a que el oído de los cantantes (aunque esté poco educado auditivamente), está familiarizado con esa sonoridad desde la música *pop-rock*. Se añade complejidad por medio de la entrada en tiempo débil y el uso de tresillos en uno de los motivos del coro de la canción (3):



Figura 53. Síncopa rítmica empleada en las voces de la canción *Salmo 143*.

### **Piano**

En esta canción, el piano se construyó de forma que sea apropiado para un *primer grado de dificultad*. Por ello, en el arreglo se propone un acompañamiento simple, como base armónica. Al usar un teclado eléctrico, se propone combinar el sonido de piano con el efecto de *synth pad*, para contribuir la textura de la canción.

En el teclado, los acordes de la canción se construyen de la siguiente forma:

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

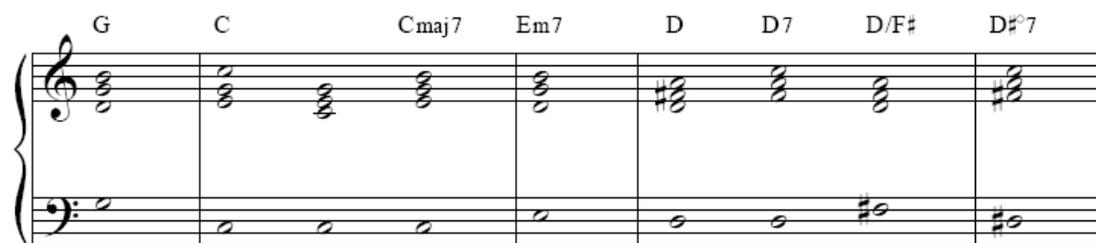


Figura 54. Posiciones de los acordes de la canción *Salmo 143* en el piano.

El uso de acordes como C<sub>maj7</sub>, D<sub>7</sub> y D<sup>°</sup><sub>7</sub> se constituye como una complejidad en sí misma, el pianista debe trabajar para resolver esta dificultad, y utilizar el acorde adecuado en cada sección de la canción. En todo caso, la conducción de los acordes se escribió de tal forma que tuviera un sentido lógico para un aprendiz de piano con conocimientos básicos. Ejemplo:

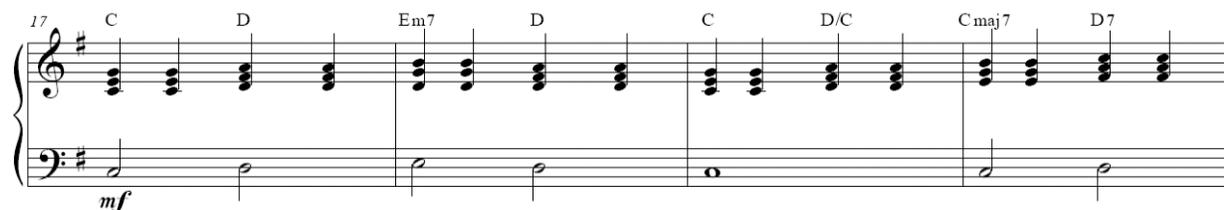


Figura 55. Conducción de acordes en el piano durante el pre-coro (B) de la canción *Salmo 143*. Se observa el flujo armónico de la mano derecha y el ascenso de las triadas para tocar las séptimas de los acordes.

Las dinámicas empleadas en el piano son: *mp*, *mf* y *f*. No se hace uso de reguladores de dinámica.

Los motivos rítmicos usados por el piano son básicos, lo que le permite al pianista concentrarse en tocar los acordes correctamente. En la mano izquierda se hace uso de redondas o blancas, dependiendo del ritmo armónico, mientras que en la mano derecha hace uso de los siguientes patrones rítmicos:



Figura 56. Patrones rítmicos empleados en el piano de la canción *Salmo 143*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Se propone que los acordes que ocupan la unidad de compás se hagan de forma *arpegiada* para contribuir con la expresividad de la interpretación.

### *Guitarra Acústica*

Se propone un acompañamiento sencillo para la guitarra acústica, que sea acorde con un *grado de dificultad inicial*: con pocos movimientos para los cambios de acorde. Las posiciones de los acordes de G, Cadd9, Em7, D y D $\sharp$ 7 no requieren el uso de cejilla, por lo que son más sencillos de ubicar en el diapasón:

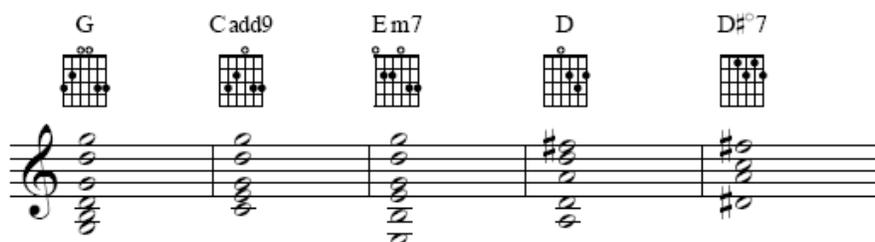


Figura 57. Posiciones de los acordes de la canción *Salmo 143* en la guitarra acústica.

Las dinámicas usadas en la guitarra acústica son: *mp*, *mf* y *f*, con un uso limitado de *crescendos* y *diminuendos*.

La complejidad para la guitarra está dada por el acompañamiento rítmico, que debe ser constante durante la mayor parte de la canción. Se propone el siguiente motivo para el *rasgueo* en la guitarra acústica:



Figura 58. Patrón rítmico empleado en la guitarra acústica de la canción *Salmo 143*.

Los acentos en el pulso dos y cuatro permiten mayor fluidez en el *rasgueo*. En caso de que el ritmo propuesto sea demasiado complejo para el nivel del guitarrista, se le da la opción que haga el acompañamiento tomando solamente el ritmo del primer compás.

También se propone que los acordes que ocupan la unidad de compás se hagan de forma *arpegiada*, para contribuir con la expresividad de la interpretación.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

### Guitarra Eléctrica

Durante la canción, la guitarra eléctrica hace uso de los pedales de *volumen*, *overdrive* y *delay*, para enriquecer la sonoridad de la canción.

En la introducción, las estrofas (A) y el primer coro (C), la guitarra eléctrica realiza un *background* melódico con semicorcheas, de la siguiente forma:

Figura 59. Guitarra eléctrica en la introducción de la canción *Salmo 143*.

Se observa un *crescendo* desde *ppp* hasta *mp*. Este efecto se consigue con el pedal de *volumen*, lo cual facilita la ejecución de este *crescendo*.

A parte de esto, las dinámicas empleadas en la guitarra eléctrica durante la canción son: *p*, *mp*, *mf* y *f*, con uso de *crescendos* y *diminuendos* que son más sencillos de ejecutar controlando el ataque de las cuerdas.

El efecto de *delay* posee un tiempo de semicorchea con puntillo en las secciones anteriormente mencionadas, lo que sumado con la señal original da la sensación auditiva de que la guitarra está tocando fusas, aunque no es así.

Durante estas secciones, la guitarra realiza movimientos por grados conjuntos, lo cual facilita la interpretación del instrumento. La complejidad consiste en mantener el ritmo de las semicorcheas con la articulación indicada: *tenuto breve*, lo que significa que se debe escuchar claramente la separación de las notas, sin necesidad de reducir su tiempo a la mitad (como ocurre con el *staccato*).

En el pre-coro (B) se hace uso de corcheas, con un motivo melódico simple:

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Pre-coro

Delay off=   
 Delay on= 

C D Em7 D C D/C Cmaj7 D7

17



*mp*

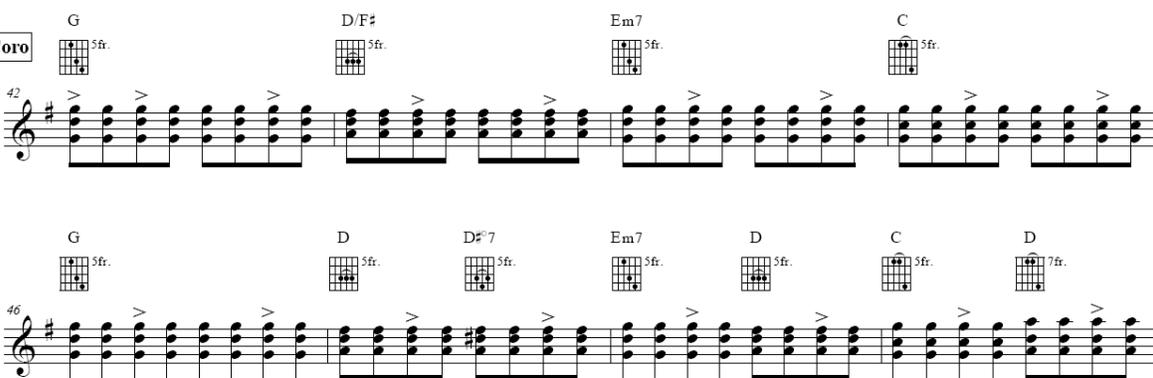
Figura 59. Guitarra eléctrica en el pre-coro (B) de la canción *Salmo 143*. Se observa que se cambia el efecto de *delay*, utilizando el *eco* a tiempo de corcheas.

En los dos coros finales (C) se utilizan acentos en el segundo y cuarto pulso del compás sobre los acordes en caja (*box-chords*) propuestos por Rocha (2013). En este caso, los *box-chords* se construyeron sobre la nota fundamental en cuarta cuerda. Se incluyeron estos acordes para aportar a la textura un color distinto, y añadir dificultad a la guitarra en la mano izquierda.

Coro

G 5fr. D/F# 5fr. Em7 5fr. C 5fr.

42



46

Figura 60. Guitarra eléctrica en el coro (C) de la canción *Salmo 143*.

### Bajo Eléctrico

En la canción *Salmo 143*, el bajo mantiene la nota que está cifrada en la armonía, sin hacer figuras melódicas especiales. El rango que se maneja en este instrumento es de una octava:

Bajo



Figura 61. Rango del bajo de la canción *Salmo 143*.

Las dinámicas empleadas en el bajo son: *mp*, *mf* y *f*, con un uso limitado de *crescendos* y *diminuendos*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

El acompañamiento del bajo posee diferente figuración, dependiendo de la intensidad rítmica que requiere cada sección. Los motivos rítmicos que se usan son los siguientes:



Figura 61. Motivos rítmicos usados en el bajo de la canción *Salmo 143*. La dificultad se presenta principalmente en los motivos 3 y 4, ya que se deben tocar de forma precisa, puesto que el bajo y el *bombo* de la batería son los que generan el *groove* necesario para la canción, y deben ir acoplados.

### **Batería**

En la batería se emplean principalmente las siguientes dinámicas: *p*, *mp*, *mf* y *f*. También se establece la articulación de *trémolo* junto a un *crescendo* en los platillos, desde una dinámica *pp* hasta *mf*, lo que constituye un efecto sonoro que añade una exigencia técnica apropiada para un *primer grado de dificultad*.

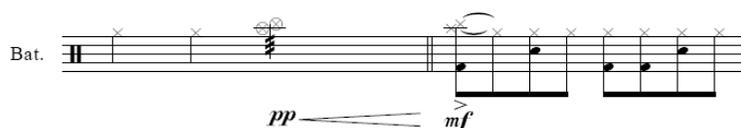


Figura 62. Uso de *trémolo* y *crescendo* en los platillos (batería) de la canción *Salmo 143*.

Los patrones rítmicos presentados en la batería son los siguientes:

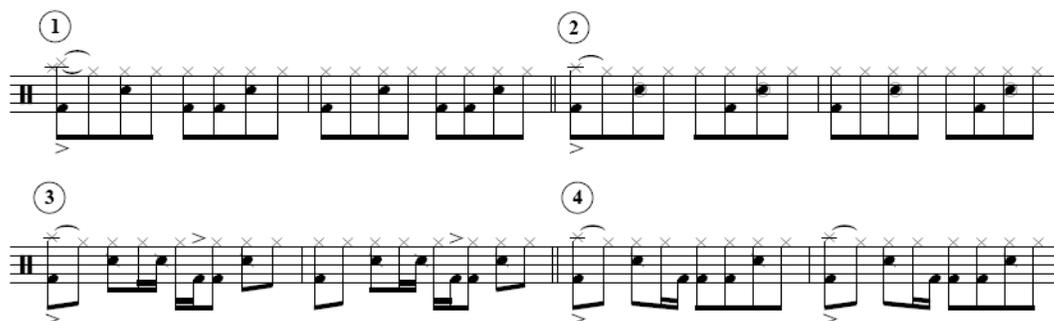


Figura 63. Patrones rítmicos empleados en la batería de la canción *Salmo 143*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

El patrón 1 se establece como base de la canción. Es sencillo de tocar ya que no presenta síncopa. Por otra parte, el patrón 2 presenta una síncopa de corchea en el bombo, lo que genera algo de dificultad. Adicionalmente se hace uso del aro del redoblante, para cambiar la sonoridad en las secciones suaves.

El patrón 3 es el que genera mayor dificultad, debido a la síncopa de semicorchea presentada en el redoblante, y a la figura que hace el bombo. Para un baterista poco experimentado, tocar estos ritmos es complicado porque le obliga a incluir notas entre los espacios de las corcheas.

El patrón 4 es un poco más sencillo que el anterior; sin embargo, también presenta dificultad por la figura de semicorchea en el bombo.

### **Conformación del primer grado de dificultad.**

Durante el proceso creativo se determinó que este tema correspondería al *grado I*, es decir, al *primer grado de dificultad*. Por lo tanto, los elementos como la melodía, el rango, la progresión armónica y la velocidad de la canción son favorables para ejecutar los arreglos instrumentales, promoviendo un acercamiento teórico musical apropiado para un nivel inicial.

En la tabla siguiente se sintetizan los elementos empleados durante la composición de la canción *Salmo 143*, en relación con los *niveles estructurales* propuestos por Valencia (2014). En ella se observa que para cada uno de los niveles estructurales de la obra se presenta un elemento musical sencillo. La combinación de estos elementos es lo que permite clasificar a esta canción en un *primer grado de dificultad*.

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Tabla 12

*Ficha técnica de la canción Salmo 143 (grado I)*

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES GRADO I - CANCIÓN: SALMO 143
TÍMBRICO	Formato	Voz principal (Tenor), Coros (2 Altos), Piano, Guitarra Ac., Guitarra Elect., Bajo, Batería.
	Registros	Tenor: E3-D4; Alto: G3-A4, Piano: C3-C5; Guitarra Ac. E2-G4; Guitarra Elect. G3-C5; Bajo: E1-E2.
RITMO-MÉTRICO	Características métricas	Compás de 4/4.
	Figuración	Unidad de compás, pulso de negra y división en corcheas y semicorcheas. Poca síncopa en instrumentos acompañantes. En la voz se puede presentar síncopa de corcheas y semicorcheas, además de tresillos, por la velocidad de la canción.
	Tempo	Adagio (70 b.p.m.)
MELÓDICO	Interválica	Grados conjuntos y saltos de terceras.
	Relación escala-acorde	Contexto diatónico. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica.
	Extensión	Rango melódico menor a una 8va.
ARMÓNICO	Sistema	Tonalidad mayor con un solo cromatismo.
	Acórdica	Triadas, acordes maj7 y °7 (en algunos instrumentos)
	Funcionalidad	Tonalidad de Sol mayor (G). Variaciones de la progresión pop-rock: I-V-VIm-IV. Adicionalmente aparece una V7 secundaria de VIm.
TEXTURA Y ORQUESTACIÓN	Roles	Melodía, background armónico (incluido bajo) y percusión.
	Densidad armónica	Melodía máximo a tres voces.
	Densidad tímbrica	Roles por grupos instrumentales. No solos.
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	p - mp - mf - f, crescendos y diminuendos.
	Articulaciones	Acentos, tenuto breve (en la guitarra), portamentos (en la voz), calderón.
	Efectos de emisión y mecanismos	En la guitarra eléctrica: uso de pedal de volumen, overdrive y delay. En la batería: efecto de crescendo en los platillos.
FORMAL	Estructura	Forma ternaria simple: Intro - estrofa - precoro - coro - estrofa - precoro - coro.
	Duración	3:25 min

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

### Canción: Cantaré, Danzaré (grado II)

#### Construcción del discurso musical.

El trabajo de composición de este tema comenzó con la propuesta de un *diseño melódico* con base en la escala pentatónica, acompañado por una *progresión armónica* en modo menor. Fue indispensable el uso de la guitarra como referente armónico para la composición. Posteriormente se adaptó un texto con base en la Biblia para el contenido de la letra, de manera que el contenido exprese las creencias de la fe cristiana.

Las estrofas (sección A) corresponden a las dos frases de un *periodo compuesto simétrico melódicamente repetitivo*. Se emplearon dos motivos melódicos: el primero (rosa) se desarrolla por medio de la repetición, para que el oyente se familiarice con él; el segundo motivo (verde) aparece a modo de respuesta, en la primera frase. Estos motivos se valen de la síncopa para dar una sensación de movimiento a la melodía.

**Estrofa 1**

*mp*

Tú es-tás con-mi - go, tú me has re - di-mi - do, ya no ten-dré te-mor; tu - yo soy.

**Estrofa 2**

Er-es el pri-me - ro, er-es el pos-tre - ro, na - da hay fue - ra de ti.

Figura 64. Melodía de las estrofas (A) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

La armonía empleada en esta sección es la siguiente:

||: Im | Bm | / | III | D | / |  $\flat$ VII | A | / | IV<sub>7</sub> | E<sub>7</sub> | / :||

Figura 65. Armonía de las estrofas (A) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

En la canción se evita el uso de la progresión *pop-rock*, con el objetivo de que los músicos trabajen en otras sonoridades. Por esta razón se emplea una progresión en modo menor, pero se evita el acorde V<sub>7</sub>. El rol de dominante lo ocupa el acorde  $\flat$ VII. Adicionalmente se hace uso del IV<sub>7</sub> como intercambio del modo *dórico* para aprovechar la sonoridad que ofrece.

La letra que se propone para las estrofas (A) es la siguiente:

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Estrofa 1      *Tú estás conmigo,  
tú me has redimido,  
ya no tendré temor;  
tuyo soy.*

Estrofa 2      *Eres el primero,  
eres el postrero,  
nada hay fuera de ti.*

La letra fue inspirada en texto bíblico que se encuentra en el libro del profeta Isaías:

*Ahora, así dice Jehová, Creador tuyo, oh Jacob, y Formador tuyo, oh Israel: No temas, porque yo te redimí; te puse nombre, mío eres tú. [...] No temas, porque yo estoy contigo; del oriente traeré tu generación, y del occidente te recogeré. (Isaías 43: 1, 5 RVR 1960)*

*Así dice Jehová Rey de Israel, y su Redentor, Jehová de los ejércitos: Yo soy el primero, y yo soy el postrero, y fuera de mí no hay Dios. (Isaías 44: 6)*

Este texto es una profecía dada al pueblo de Israel por el profeta Isaías, durante la cautividad del pueblo en Babilonia. Dios habla del amor y el cuidado que profesa a su pueblo escogido, buscando que éste pueda experimentar confianza en Dios, dejando atrás el temor de la cautividad.

En la biblia se narra que Dios cambió el nombre de *Jacob* (en hebreo significa: *suplantador*) por *Israel* (que significa: *el que pelea con Dios*). (Génesis 35: 9 – 11). La profecía de Isaías recuerda que Dios fue quien creó a Jacob, y le cambió el nombre. Al hacer esto, lo *redimió* de su pasado y lo escogió para que fuera su siervo. Por esto, Dios (en la profecía de Isaías) se hace cargo de los descendientes de Jacob, y promete que los traerá otra vez a su tierra.

El mensaje que se pretende dar en la primera estrofa (A) es el de recordar y declarar que Dios es redentor, y que junto a él podemos estar confiados ya que nos va a proteger en las circunstancias negativas.

Por otra parte, la profecía de Isaías resalta la existencia de Dios como principio y fin, dándole a conocer al creyente que Dios es eterno. También señala que solamente Dios puede rescatar a su pueblo de su cautividad, porque es *el único Dios verdadero*. Por ello se decidió usar como parte de la segunda estrofa de la canción (A’), en forma de adoración a Dios; ya que en la letra se reconoce que solamente Él es Dios.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Luego de tener el diseño melódico de las estrofas, se escribió la sección de pre-coro (B) que genera contraste, y permite la transición hacia el coro.

Figura 66. Melodía del pre-coro (B) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

En esta sección se emplea un motivo (azul) derivado de la primera estrofa de la canción (figura 64, de color verde), pero se hace un tratamiento armónico distinto, en el que se emplea un acorde subdominante ( $\flat$ VI) y un acorde dominante ( $\flat$ VII). La ausencia de la tónica produce inestabilidad y tensión, junto con el uso de un ritmo armónico activo, de un acorde por compás.

Figura 67. Armonía del pre-coro (B) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

El texto empleado en el pre-coro (B) es el siguiente:

Pre-coro      *No hay Fuerte,  
no hay Dios sino tú.*

Se emplea esta letra, con base en el texto tomado del siguiente pasaje bíblico:

*No temáis, ni os amedrentéis; ¿no te lo hice oír desde la antigüedad, y te lo dije? Luego vosotros sois mis testigos. No hay Dios sino yo. No hay Fuerte; no conozco ninguno. (Isaías 44: 8).*

La letra empleada en esta sección tiene el objetivo de confirmar la adoración expresada en la estrofa 2, en la cual se reconoce al Dios de la Biblia como única deidad suprema.

Los coros (sección C), por su parte, conforman las dos frases de un *periodo compuesto simétrico melódicamente repetitivo*. Los coros poseen mayor densidad ritmo-melódica, para generar fuerza y carácter en estas secciones. Se propuso un tema a partir de dos motivos (naranja

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

y azul), que funciona como *gancho melódico*. El tema se va desarrollando por medio de la variación (púrpura), para conformar la idea musical de esta sección.

The image shows a musical score for two choruses. The first staff is labeled 'Coro 1' and starts at measure 24. It features a melody with lyrics: 'Can-ta-ré, dan-za-ré con mi a-la-ban-za, con-tem-pla-ré tu be-lle-za y tu san-ti-dad; en tu ca-sa yo quie-ro-es-'. The second staff is labeled 'Coro 2' and starts at measure 30. Its lyrics are: 'tar. Can-ta-ré, dan-za-ré en tu pre-sen-cia, no te-me-ré, en tu mo-ra-da me-es-con-de-'. The third staff continues the melody with lyrics: '-rás, y me le-van-ta-rás so-bre tu ro-ca'. The score includes a 'tema' section at the beginning, and various musical motifs are highlighted with colored boxes: orange, blue, purple, and green.

Figura 68. Melodía de los coros (C) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

Al final de la segunda frase del coro (resaltada en verde) se emplea una variación de uno de los motivos del tema (azul), para cerrar con la idea musical de la sección.

La armonía empleada los coros es idéntica a la progresión utilizada en las secciones de estrofa (véase la figura 65). Sin embargo, se emplea el ritmo armónico de un acorde por compás.

:	Im Bm		III D		sVII A		IV <sub>7</sub> E <sub>7</sub>	:
---	----------	--	----------	--	-----------	--	-----------------------------------	---

Figura 69. Armonía de los coros (C) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

La letra que se propone para los coros es la siguiente:

Coro 1      *Cantaré, danzaré*  
               *con mi alabanza,*  
               *contemplaré tu belleza y tu santidad;*  
               *en tu casa yo quiero estar.*

Coro 2      *Cantaré, danzaré*  
               *en tu presencia,*

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

*no temeré, en tu morada me esconderás,  
y me levantarás sobre tu roca.*

Este verso es extraído del texto hallado en los Salmos 27: 4 – 6:

*Una cosa he demandado a Jehová, ésta buscaré;  
Que esté yo en la casa de Jehová todos los días de mi vida,  
Para contemplar la hermosura de Jehová, y para inquirir en su templo.  
Porque él me esconderá en su tabernáculo en el día del mal;  
Me ocultará en lo reservado de su morada;  
Sobre una roca me pondrá en alto.  
Luego levantará mi cabeza sobre mis enemigos que me rodean,  
Y yo sacrificaré en su tabernáculo sacrificios de júbilo;  
Cantaré y entonaré alabanzas a Jehová.*

En este fragmento de la Biblia se expresa el anhelo del Rey David de mantener una relación íntima con Dios, y de experimentar su protección como uno de los beneficios de buscarle en su presencia, que se simboliza a través de *la casa, el templo, el tabernáculo, o la morada* de Dios. (CEPC, 1999, pág. 177).

El salmista menciona además los “*sacrificios de júbilo*”, con lo que se refiere a la acción de alabar a través de cantos y bailes como expresión de gratitud y adoración del creyente. Por ello, en el tema principal, o *gancho* de la canción, se hace uso de la expresión “*cantaré, danzaré*”.

### **Proceso de instrumentación de la canción.**

Luego de ajustar el texto, la melodía y la armonía, se prosiguió con la orquestación de la canción, teniendo en cuenta que los arreglos deben presentar un avance técnico y teórico para el grupo musical (con respecto a la canción anterior) y así conformar el *segundo grado de dificultad*. Se consideró la tonalidad de *Si menor (Bm)*, debido a que el registro melódico resultante presenta algunas dificultades técnicas para los cantantes e instrumentistas.

Se decidió continuar empleando la *forma binaria*, añadiendo las secciones de introducción, pre-coro, interludio y coda. El tempo de la canción empleado es *allegro* (♩= 140ppm).

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Tabla 13

*Forma musical de la canción Cantaré, Danzaré*

Sección	Descripción	Compases
Introducción	-	1 – 8
A	Estrofa 1 y 2	9 – 24
B	Pre-coro	25 – 30
C	Coro 1 y 2	31 – 46
Interludio	-	47 – 50
A	Estrofa 1 y 2	51 – 66
B	Pre-coro	67 – 72
C	Coro 1 y 2	73 – 80
C'	Coro 1 y 2	81 – 104
Coda	-	105 – 107

En la introducción y el interludio se utiliza la progresión armónica empleada en el coro (C). La guitarra eléctrica dibuja la melodía del coro, haciendo uso de corcheas de forma continua. En la coda se emplea el *gancho* de la canción de forma melódica y armónica, para generar el cierre del tema.

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Tabla 14

Armonía de la canción *Cantaré, Danzaré*

Sección	Armonía									
Introducción	Im	III	bVII	IV <sub>7</sub>	:	:	:	:	:	:
	Bm	D	A	E <sub>7</sub>	:	:	:	:	:	:
Estrofa 1 y 2	Im	∕	III	∕	bVII	∕	IV <sub>7</sub>	∕	:	:
	Bm		D		A		E <sub>7</sub>			
Pre-coro	bVI	∕	bVII	∕	bVI	bVII				
	G		A		G	A				
Coro 1 y 2	Im	III	bVII	IV <sub>7</sub>	Im	III	bVII	IV <sub>7</sub>	:	:
	Bm	D	A	E <sub>7</sub>	Bm	D	A	E <sub>7</sub>		
Interludio	Im	III	bVII	IV <sub>7</sub>						
	Bm	D	A	E <sub>7</sub>						
Estrofa 1 y 2	Im	∕	III	∕	bVII	∕	IV <sub>7</sub>	∕	:	:
	Bm		D		A		E <sub>7</sub>			
Pre-coro	bVI	∕	bVII	∕	bVI	bVII				
	G		A		G	A				
Coro 1 y 2	Im	III	bVII	IV <sub>7</sub>	Im	III	bVII	IV <sub>7</sub>	:	:
	Bm	D	A	E <sub>7</sub>	Bm	D	A	E <sub>7</sub>		
Coda	Im	III / bVII <sub>6</sub>	Im	Im	-					
	Bm	D / A	Bm	Bm						

A continuación, se explican los elementos técnicos y musicales utilizados en cada uno de los instrumentos, que configuran el *segundo grado de dificultad*.

### Voces (*tenor y alto*)

En la tonalidad escogida (*Si menor*), la voz principal (tenor) emplea el registro medio y agudo de la voz, y un rango de una décima. Las voces secundarias (alto), alcanzan el rango de décima, y se utiliza principalmente el registro medio. Este aumento del rango el *grado II* supone una mayor exigencia técnica para los cantantes.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

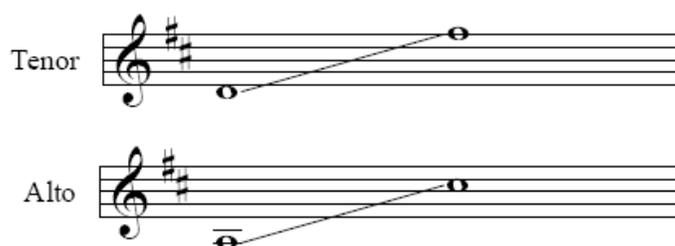


Figura 70. Rango de las voces de la canción *Cantaré, Danzaré*.

El movimiento melódico está dado principalmente por el uso de la escala pentatónica menor. Se presenta una conducción por grados conjuntos y saltos de tercera, y ocasionalmente por saltos de cuarta y quinta. También se añade el sexto grado mayor a la escala menor (♯6) para hacer uso de la sonoridad del modo *dórico*.

Las dinámicas usadas en las voces son: *p*, *mp*, *mf* y *f*, con uso de *crescendos*. Se emplea principalmente una textura *homofónica*, pero hay momentos donde las voces secundarias toman el rol de *background* armónico para enriquecer la textura.

**Estrofa 2**

Figura 71. Expresividad dinámica en las voces de la canción *Cantaré, Danzaré*. El *crescendo* se emplea como elemento expresivo para realizar el *background* armónico.

Se emplean recursos expresivos como *acentos* (señalados en rojo), *staccatos* y *tenutos* (azul), *portamentos* (amarillo) y *glissandos* (verde) para producir mayor expresividad melódica y llamar la atención del oyente:

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

**Coro 1**

Figura 72. Expresiones y articulaciones usadas las voces de la canción *Cantaré, Danzaré*.

En el ritmo se hace uso de la síncopa de corchea, a un tempo *allegro*. Los motivos 1 y 2 se usan en las estrofas (A), los cuales se combinan para formar las frases. El motivo 2 tiene complejidad, debido a que todas las notas están sincopadas, no hay ninguna que caiga en el pulso. Por otra parte, el motivo 3 es el motivo principal empleado en la sección de coro (C), la correcta interpretación del mismo es la clave para que el gancho melódico sea efectivo.

Figura 73. Síncopa rítmica empleada en las voces de la canción *Cantaré, Danzaré*.

### ***Piano***

En esta canción, el piano realiza un acompañamiento más complejo, acorde con una canción de dificultad de grado II, con uso de síncopas, y participa de obligados ritmo-armónicos. Se propone utilizar un efecto de piano eléctrico, para que aporte una sonoridad diferente dentro de la textura.

Las dinámicas empleadas en el piano son: *p*, *mp*, *mf* y *f*. No se hace uso de reguladores de dinámica.

Los acordes de la progresión armónica se construyen de la siguiente forma en el piano:

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”



Figura 74. Disposiciones de los acordes de la canción *Cantaré, Danzaré* en el piano.

El uso de diferentes disposiciones de acordes propone una complejidad que se debe superar. Adicionalmente, los acordes pasan a un registro más agudo en la segunda parte de la canción, lo que genera variación en el acompañamiento.

En las secciones de introducción, interludio y coro (C), se emplea la síncopa de una forma sencilla, pero requieren un acople musical del instrumentista con el grupo.

Coro 1

Figura 75. Piano del coro 1 (sección C) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

En las estrofas (A) se emplean algunas tensiones añadidas a los acordes (séptimas, novenas y sus4). La síncopa es más evidente y llamativa.

Estrofa 2

Figura 76. Piano de la estrofa 2 (A) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

En la sección de pre-coro se hace uso de los arpeggios ascendentes de los acordes, de la siguiente forma:

Figura 77. Piano del pre-coro (B) de la canción *Cantaré, Danzaré*. Este pasaje musical requiere de estudio por parte del músico.

Por último, se proponen algunos obligados que añaden dificultad a la obra, por ejemplo:

Figura 78. Piano de la coda de la canción *Cantaré, danzaré*. Se observa el obligado ritmo-armónico y las articulaciones que realiza el instrumento en esta sección.

### ***Guitarra Acústica***

En este tema, el acompañamiento de la guitarra acústica es más dinámico (comparativamente con la canción del grado I), Se implementa el uso de cejilla y de *power chords*.

Debido a la complejidad técnica para la ejecución de esta obra, se decidió emplear menos cambios dinámicos. Las dinámicas usadas en la guitarra acústica son: *p* y *mf*, con un uso de algunos *crescendos*.

Los acordes empleados en la guitarra acústica se muestran a continuación:

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

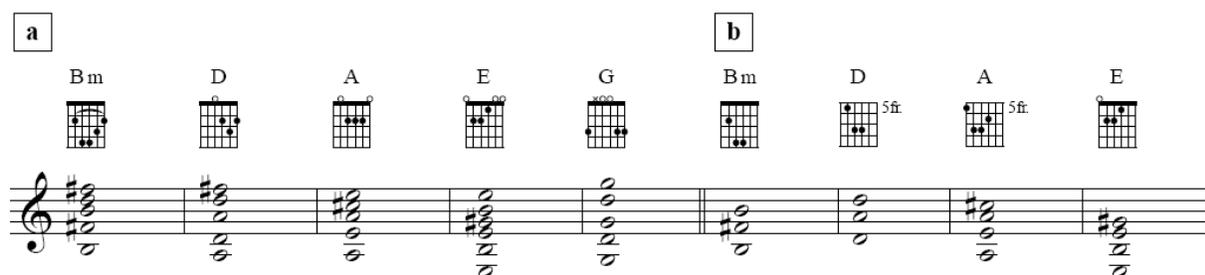


Figura 79. Posiciones de los acordes de la canción *Cantaré, danzaré* en la guitarra acústica.

En las secciones fuertes (introducción, pre-coro, coro, interludio), los acordes son tocados de forma abierta (a); allí se emplea la cejilla en el acorde de *Bm*. En las estrofas (sección A), se emplean *power chords* (b), los cuales se ejecutan con la técnica de *palm mute* para dar un sonido apagado y estable.

Los patrones rítmicos empleados en la guitarra acústica son los siguientes:



Figura 80. Patrones rítmicos empleados en la guitarra acústica de la canción *Cantaré, danzaré*.

El patrón 1 se emplea en las estrofas de la canción (A), la dificultad está en aplicar los acentos de forma adecuada.

El patrón 2 se emplea en las secciones de introducción, coro (C) e interludio; se añade dificultad en la ejecución por la síncopa continua y por el apagado que se requiere en el segundo y cuarto pulso.

El patrón 3 se utiliza en la sección de pre-coro (B), donde hay un cambio de sensación rítmica (un acompañamiento más pausado), pero se debe mantener la métrica de forma constante.

### ***Guitarra Eléctrica***

La guitarra eléctrica hace uso del *efecto limpio*, y de los pedales de *overdrive* y *delay*, para enriquecer la sonoridad de la canción. Las dinámicas empleadas en la guitarra eléctrica durante la canción son: *p*, *mp*, *mf* y *f*, con uso de algunos *crescendos*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Las articulaciones y expresiones utilizadas en la guitarra eléctrica son variadas, entre ellas se destacan los *acentos*, *glissandos*, *staccatos*, *tenutos* y *arpeggios*.

En la introducción y el interludio, la guitarra eléctrica realiza una melodía con corcheas, de la siguiente forma:

Figura 81. Guitarra eléctrica en la introducción de la canción *Cantaré, Danzaré*.

Se emplea la escala pentatónica menor, y se añade el sexto grado mayor (♯6) para evocar la sonoridad del modo *dórico*. También se observa la síncopa producida por los acentos y los cambios de nota en tiempos débiles.

En las estrofas (A) se hace uso de la figuración armónica por medio de *arpeggios*. Se utiliza el efecto *limpio* y se añaden extensiones de los acordes (séptimas), lo que enriquece la textura.

Figura 82. Guitarra eléctrica en la estrofa 1 (A) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

También se emplea un *background* melódico con corcheas, en el cual se utiliza la articulación de *tenuto breve*:

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

**Estrofa 2**

Figura 82. Guitarra eléctrica en la estrofa 2 (A) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

En el pre-coro (B) se emplean acordes abiertos con el efecto de overdrive, y se emplea la técnica del *bend*, con la cual se le da fuerza a la transición hacia el coro.

**Pre-coro**

Figura 83. Guitarra eléctrica en el pre-coro (B) de la canción *Cantaré, Danzaré*. Se observa el uso del *bend con dos cuerdas*, ejecutado a tiempo de corcheas.

En coro de la canción (C) se emplearon los *box-chords* como acompañamiento, de la siguiente forma:

**Coro 1**

Figura 84. Guitarra eléctrica en el coro (C) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

En la coda se ejecuta el *gancho* de la canción de forma melódica, con una dinámica fuerte (*f*).

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”



Figura 85. Guitarra eléctrica en la coda de la canción *Cantaré, Danzaré*.

### **Bajo Eléctrico**

En la canción *Cantaré, Danzaré*, el bajo mantiene la nota que está cifrada en la armonía, pero también realiza algunas figuras melódicas por grados conjuntos, o con notas del acorde. El rango que se maneja en este instrumento es mayor a una octava:

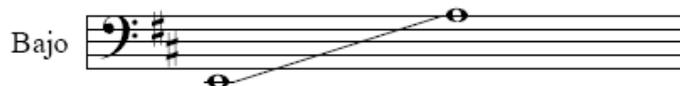


Figura 86. Rango del bajo de la canción *Cantaré, Danzaré*.

Las dinámicas empleadas en el bajo son: *mp*, *mf* y *f*, con uso de algunos *crescendos*. Se añade dificultad por medio de las articulaciones y expresiones empleadas: *acentos*, *glissandos*, *staccatos* y *tenutos*.

En la sección de introducción, coro (C) e interludio, el bajo mantiene un patrón rítmico de corcheas. En los acordes de D y E7, se adelanta el bajo para producir la síncopa armónica que se propone.

Figura 87. Bajo eléctrico en el coro (C) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

En las estrofas (A) se realizan algunos *acentos* y *glissandos* para darle expresividad a las notas ejecutadas en el bajo. También se proponen adornos melódicos con notas del acorde y grados conjuntos, que contribuyen con la textura del acompañamiento.

Figura 88. Bajo eléctrico en las estrofas (A) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

En el pre-coro (B) se hace una figuración armónica empleando la fundamental y la quinta de cada acorde, de la siguiente forma:

Figura 89. Bajo eléctrico en el pre-coro (B) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

### **Batería**

En la batería se emplean las dinámicas *mf* y *f*. También se realizan *crescendos* desde *pp* hasta *f* a ritmo de semicorcheas, para producir un efecto sonoro que llama la atención del oyente en los cambios de secciones.

Figura 90. Uso de *crescendo* en el redoblante (batería) de la canción *Cantaré, Danzaré*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Los patrones rítmicos presentados en la batería son los siguientes:

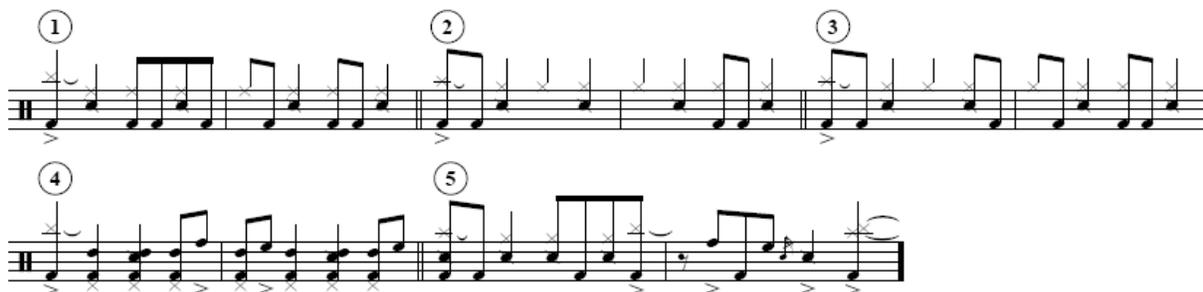


Figura 91. Patrones rítmicos empleados en la batería de la canción *Cantaré, Danzaré*.

El patrón 1 se establece como base de la canción, principalmente en la introducción, coros (C) e interludio. Se presenta la síncopa en el ataque del *bombo*, lo que genera dificultad para el instrumentista.

El patrón 2 y 3 son variaciones del ritmo anterior, pero se omiten algunos ataques en el bombo, para que no suene tan cargado.

El patrón 4, además de la síncopa presentada también involucra el uso de los 3 *toms*, una sonoridad que el baterista puede trabajar.

El patrón 5 corresponde al motivo que se usa como *gancho*, y que se repite en algunas secciones de la canción, especialmente en la coda.

### **Conformación del segundo grado de dificultad.**

Se observan los elementos empleados durante la composición de la canción *Cantaré, Danzaré*, en cada uno de los *niveles estructurales*, conformando el *segundo grado de dificultad*.

Se destacan elementos como: la escala pentatónica menor, el uso de los modos eólico y dórico, y el uso de síncopas, lo que supone un avance teórico para el grupo.

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Tabla 15

*Ficha técnica de la canción Cantaré, Danzaré (grado II)*

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES GRADO II - CANCIÓN: CANTARÉ, DANZARÉ
TÍMBRICO	Formato	Voz principal (Tenor), Coros (2 Altos), Piano, Guitarra Ac., Guitarra Elect., Bajo, Batería.
	Registros	Tenor: D3-F#4; Alto: A3-C#5, Piano: D2-D6; Guitarra Ac. E2-G4; Guitarra Elect. G2-D5; Bajo: E1-A2.
RITMO-MÉTRICO	Características métricas	Compás de 4/4. Cambio de pulso de negra a blanca.
	Figuración	División del pulso en corcheas y semicorcheas. Uso de síncope de corchea en todos los instrumentos. Síncopas consecutivas en una misma frase rítmica.
	Tempo	Allegro (140 ppm)
MELÓDICO	Interválica	Arpeggios, grados conjuntos, saltos de terceras, cuartas y quintas
	Relación escala-acorde	Contexto eólico y dórico. Arpeggios del acorde y melodías con base en la escala pentatónica menor. Uso del sexto grado mayor (♯6).
	Extensión	Rango melódico de 10ma.
ARMÓNICO	Sistema	Tonalidad menor con prestamo del modo dórico.
	Acórdica	Triadas, acordes de 7ma, suspensiones en algunos instrumentos.
	Funcionalidad	Tonalidad de Si menor (Bm). Intercambio modal.
TEXTURA Y ORQUESTACIÓN	Roles	Melodía, contramelodía, background/bajo y percusión
	Densidad armónica	Melodía máximo a tres voces.
	Densidad tímbrica	Roles por grupos instrumentales. Melodía de la guitarra elect. En partes instrumentales.
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	p - mp - mf - f, crescendos y diminuendos.
	Articulaciones	Arpeggios, acentos, staccatos, tenutos, glissandos, tenuto breve (en la guitarra), portamentos (en la voz).
	Efectos de emisión y mecanismos	En la guitarra eléctrica: uso de bends de dos cuerdas, uso de pedal de overdrive y delay. En la guitarra acústica: uso de cejilla y palm mute.
FORMAL	Estructura	Intro - estrofa - precoro - coro - interludio - estrofa - precoro - coro - coda
	Duración	3:05 min

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

### Canción: Creo en Ti (grado III)

#### Construcción del discurso musical.

El diseño musical de esta canción comenzó con una melodía que corresponde a la introducción de la canción. Se le añadió una *progresión armónica* en modo mayor y se propuso una forma básica para las estrofas y el coro. Posteriormente se añadió la letra y melodía del coro, y por último el diseño armónico y melódico de las estrofas. Fue indispensable el uso de la guitarra y teclado como referentes armónicos para la composición y orquestación. Con lo relacionado a la letra de la canción, se trabajó en el mensaje que se deseaba transmitir, a partir de la adaptación de varios pasajes bíblicos.

En la introducción se emplea una melodía que funciona como *gancho* de la canción, por su carácter cantable y repetitivo:

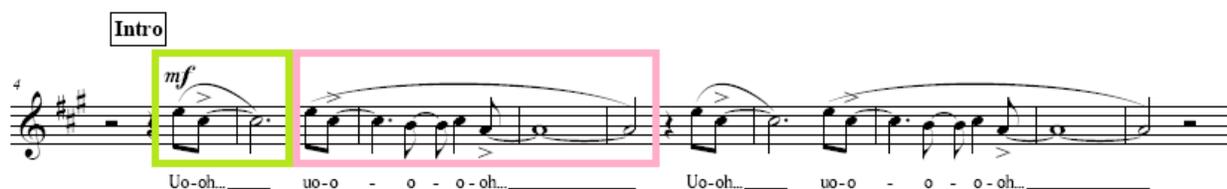


Figura 92. Melodía de la introducción de la canción *Creo en Ti*. Se construyó una frase a partir de un motivo principal (verde), que se varía por medio de la ampliación (rosa), para presentar el tema melódico.

La armonía que se propuso para esta sección contiene solamente acordes de tónica y subdominante, de la siguiente forma:

$$\begin{array}{c} \text{I} \quad \quad \text{II m}_7 \quad \quad \text{IV} \\ \text{||: } \quad \text{A} \quad | \quad \text{Bm}_7 \quad | \quad \text{D} \quad | \quad \text{♯} \quad : \text{||} \end{array}$$

Figura 93. Armonía de la introducción de la canción *Cantaré, Danzaré*.

Las estrofas (sección A) corresponden un *periodo compuesto simétrico melódicamente repetitivo*. Se empleó un motivo melódico que se repite, para construir los versos de cada sección. Cada una de las frases contiene el siguiente diseño melódico:

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

**Estrofa 1**

Hoy me pre-sen - to\_ante ti, Se - ñor; te\_en-tre - go to - do mi co-ra-zón. Te\_a-do - ra-ré con es-ta can-ción.

Figura 94. Melodía de la estrofa 1 (A) de la canción *Creo en Ti*.

Se observa que la frase consiste en la repetición de un único motivo, para generar recordación en el oyente, y que sea fácil de seguir de forma melódica. La recordación también es reforzada con el uso de la progresión *pop-rock* en la armonía, comenzando en el sexto grado:

$$\begin{array}{cccccc}
 \text{VI}m7 & \text{IV} & \text{I} & \text{V} & \text{VI}m7 & \text{IV} & \text{I} & \text{V} \\
 ||: \text{F}\#m7 & \text{D} & | & \text{A} & \text{E} & | & \text{F}\#m7 & \text{D} & | & \text{A} & \text{E} & :||
 \end{array}$$

Figura 95. Armonía de las estrofas (A) de la canción *Creo en Ti*.

El texto que se propuso para las estrofas es el siguiente:

- Estrofa 1      *Hoy me presento ante ti, Señor;*  
                   *te entrego todo mi corazón.*  
                   *Te adoraré con esta canción.*
- Estrofa 2      *En tu presencia me gozaré,*  
                   *porque me llenas con tu poder.*  
                   *A tus promesas has sido fiel.*
- Estrofa 3      *En tus manos tú me sostendrás,*  
                   *y tu camino me enseñarás.*  
                   *Mi pie está firme, no tropezará.*
- Estrofa 4      *Eres mi luz y mi salvación,*  
                   *no temerá mi corazón.*  
                   *Tú estás conmigo y confiado estoy.*

Cada una de las estrofas fueron inspiradas en un texto bíblico. Para la composición de la estrofa 1, se utilizó el pasaje bíblico que se encuentra en los Salmos 5: 3, 7 (RVR 1960):

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

*Oh Jehová, de mañana oirás mi voz;*

*De mañana me presentaré delante de ti, y esperaré. (...)*

*Más yo por la abundancia de tu misericordia entraré en tu casa;*

*Adoraré hacia tu santo templo en tu temor.*

Como expresa el texto bíblico, la oración en la mañana representa la intención de buscar a Dios y ofrecer su adoración, como prioridad y como modo de vida del creyente. En el contexto de la canción, se empleó este versículo para dar una apertura al tema que se trata en la canción; se hace una oración en la cual se dedica a Dios la vida, representada de forma simbólica como *el corazón*.

En la estrofa 2 se plasma el gozo que se experimenta al acercarse a Dios a través de la adoración y la alabanza, y se le alaba por la gratitud del creyente, por las promesas que ha recibido de parte de Dios, y la creencia que Dios cumple todas sus promesas. Este mensaje se sustenta a través de los textos encontrados en Romanos 15: 13,

*Y el Dios de esperanza os llene de todo gozo y paz en el creer, para que abundéis en esperanza por el poder del Espíritu Santo.*

y Josué 21: 45:

*No faltó palabra de todas las buenas promesas que Jehová había hecho a la casa de Israel; todo se cumplió.*

En la estrofa 3 se hace una declaración de fe, con la que se profesa que Dios es quien protege y cuida al creyente de cualquier peligro, además de mostrarle el camino (o el futuro) que Él ha preparado para su siervo. La estrofa se escribió con el objetivo de transmitir de forma precisa el mensaje encontrado en el libro de los Salmos 91: 11 – 12:

*Pues a sus ángeles mandará acerca de ti, Que te guarden en todos tus caminos.*

*En las manos te llevarán, Para que tu pie no tropiece en piedra.*

La estrofa 4 está inspirada en los Salmos 27: 1, 3:

*Jehová es mi luz y mi salvación; ¿de quién temeré?*

*Jehová es la fortaleza de mi vida; ¿de quién he de atemorizarme? (...)*

*Aunque un ejército acampe contra mí,*

*No temerá mi corazón;*

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

*Aunque contra mí se levante guerra,  
Yo estaré confiado.*

En este contexto, se presenta a Dios como la luz y la salvación. Esto implica que Dios es el que guía al creyente, aún en las situaciones más peligrosas o angustiantes. Por ello, a pesar de que un creyente se encontrase en un estado de peligro, no sentiría temor porque tiene la confianza que Dios está con él, de forma física y espiritual, y Dios no va a permitir que le pase nada malo.

La canción tiene una sección de pre-coro (B), que emplea la siguiente melodía:

Pre-coro

28 *mf*

Mi - es - pe - ran - za - y mi - a - lien - to e - res tú.

Figura 96. Melodía del pre-coro (B) de la canción *Creo en Ti*.

Se hace uso de un motivo muy simple, de carácter sincopado (púrpura), que se repite de forma secuenciada (azul) para conformar la frase siguiente:

Pre-coro *Mi esperanza y mi aliento eres tú.*

El texto empleado conecta el mensaje de las estrofas, con la sección de coro (C), Por esto la armonía empleada consiste en un acorde subdominante y un dominante, que se conducen como una cadencia que resuelve en el primer acorde de la sección de coro.

IV		/		V <sub>7sus4</sub>		V <sub>7</sub>	
D		/		E <sub>7sus4</sub>		E <sub>7</sub>	

Figura 97. Armonía del pre-coro (B) de la canción *Creo en Ti*.

La melodía empleada en el coro tiene la forma de *periodo compuesto melódicamente repetitivo*. Las frases se construyen a partir de dos motivos contrastantes: El primero se repite de forma idéntica (verde), lo que genera expectativa por la reiteración del motivo, mientras que el segundo motivo (azul) se desarrolla para producir notas más largas (naranja). Adicionalmente la nota final resuelve en la tónica, causando la sensación de reposo melódico.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

76 **Coro 1**  
 Mi fe es - tá pues - ta en ti, Se - ñor, ya no ten - dré nin - gún te - mor. Tu vo - lun - tad

81 **Coro 2**  
 yo sé que en mí tú ha - rás. Tu vi - da dis - te por mí en la cruz,

87  
 me rin - do an - te ti, Je - sús. Te a - la - ba - ré por siem - pre a ti, mi Rey. Yo cre - o en ti...

Figura 98. Melodía del coro (C) de la canción *Creo en Ti*.

Al final de la segunda frase se añade un pequeño complemento (púrpura), cuya función es permitir la conexión del coro con una sección siguiente.

La armonía que se propuso para el coro es una modificación de la progresión *pop-rock*. Se emplea un ritmo armónico principal de un acorde cada dos compases. Se hace uso del quinto grado como acorde de paso hacia el IV.

I A | / | IV D | / | VIm7 F#m7 | V E | IV D | / |

Figura 99. Armonía del coro (C) de la canción *Creo en Ti*.

El texto utilizado en el coro consta de las dos frases siguientes:

- Coro 1 *Mi fe está puesta en ti, Señor,  
 ya no tendré ningún temor.  
 Tu voluntad yo sé que en mí tú harás.*
- Coro 2 *Tu vida diste por mí en la cruz,  
 me rindo ante ti, Jesús.  
 Te alabaré por siempre a ti, mi Rey.  
 Yo creo en ti.*

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

El mensaje central de la canción está inspirado en las palabras de Dios por medio del profeta Jeremías, al pueblo que estaba cautivo en babilonia:

*Porque yo sé los pensamientos que tengo acerca de vosotros, dice Jehová, pensamientos de paz, y no de mal, para daros el fin que esperáis. (Jeremías 29: 11)*

Dios expresa a través de su Palabra que Él ha trazado un plan para el creyente que trae bienestar, y el plan de Dios es mejor de lo que se alcanza a imaginar humanamente (Isaías 55: 8 – 9), lo que genera confianza en el creyente pues sabe que Dios tiene su futuro asegurado.

### **Proceso de instrumentación de la canción.**

El proceso de acomodar el texto con la melodía presentó algunas complicaciones, porque eran limitadas las palabras que encajaban de forma natural; sin embargo, se trabajó bastante en el texto hasta encontrar las palabras que se acomodaban melódicamente, sin perder de vista el mensaje de la letra que es lo más importante.

Después de este paso se prosiguió con la orquestación del tema, pensando en que los arreglos debían presentar una exigencia técnica más alta en comparación con las dos obras anteriores, para conformar así el *tercer grado de dificultad*. No se añadieron nuevos elementos interpretativos o armonías especiales a la canción, sino que se emplearon los mismos elementos utilizados en las canciones anteriores de una forma más agresiva y exigente. Se consideró la tonalidad de *La mayor* (A), debido a que el registro melódico resultante exige mayor preparación para los cantantes. Por otra parte, los acordes de esta tonalidad son más complejos de construir; tanto en guitarra, por el uso de cejilla (o de acordes abiertos con posiciones extrañas), como en piano, por el uso de más de dos teclas negras en un mismo acorde (por ejemplo, el acorde de F#m, que requiere de las notas F# y C#).

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Tabla 16

*Forma musical de la canción Creo en Ti.*

Sección	Descripción	Compases
Introducción	-	1 – 12
A	Estrofa 1 y 2	13 – 28
B	Pre-coro	29 – 32
C	Coro 1 y 2	33 – 48
Interludio 1	-	49 – 56
A'	Estrofa 3 y 4	57 – 72
B	Pre-coro	73 – 76
C	Coro 1 y 2	77 – 92
Interludio 2	Solo (Gt. Eléct.)	93 – 100
B'	Pre-coro	101 – 104
C'	Coro 1 y 2	105 – 120
Coda	-	121 – 129

La forma empleada en esta composición es derivada de las canciones anteriores. Se decidió mantener la *forma binaria compuesta*, añadiendo las secciones de introducción, pre-coro, interludio, *solo* y coda. El tempo de la canción empleado es *allegro* ( $\text{♩} = 136\text{ppm}$ ).

El interludio 1 corresponde a la melodía y la armonía propuestas para la sección de introducción, mientras que el *solo* de guitarra eléctrica (Interludio 2) posee una armonía contrastante con el resto de las secciones, generando interés en el oyente. Esta se puede observar en la tabla siguiente:

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Tabla 17

Armonía de la canción *Creo en Ti*.

Sección	Armonía										
Introducción	: I A	: II <sub>m7</sub> B <sub>m7</sub>	: IV D	: /	: /						
Estrofa 1 y 2	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: /
Pre-coro	: IV D	: /	: V <sub>7sus4</sub> E <sub>7sus4</sub>	: V <sub>7</sub> E <sub>7</sub>							
Coro 1 y 2	: I A	: /	: IV D	: /	: VI <sub>m7</sub> F# <sub>m7</sub>	: V E	: IV D	: /			
Interludio	: I A	: II <sub>m7</sub> B <sub>m7</sub>	: IV D	: /							
Estrofa 1 y 2	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: VI <sub>m7</sub> IV F# <sub>m7</sub> D	: I V A E	: /
Pre-coro	: IV D	: /	: V <sub>7sus4</sub> E <sub>7sus4</sub>	: V <sub>7</sub> E <sub>7</sub>							
Coro 1 y 2	: I A	: /	: IV D	: /	: VI <sub>m7</sub> F# <sub>m7</sub>	: V E	: IV D	: /			
Interludio (Solo)	: VI <sub>m7</sub> F# <sub>m7</sub>	: V <sub>6</sub> I E/G# A	: IV D	: /							
Pre-coro	: II <sub>m7</sub> B <sub>m7</sub>	: IV D	: V <sub>7sus4</sub> E <sub>7sus4</sub>	: V <sub>7</sub> E <sub>7</sub>							
Coro 1 y 2	: I A	: /	: IV D	: /	: VI <sub>m7</sub> F# <sub>m7</sub>	: V E	: IV D	: /			
Coda	: I A	: II <sub>m7</sub> B <sub>m7</sub>	: IV D	: /	: I A						

A continuación, se explican los elementos técnicos y musicales utilizados en cada uno de los instrumentos, que configuran el *tercer grado de dificultad*.

### Voces (tenor y alto)

En la tonalidad escogida (*La mayor*), la voz principal emplea el registro medio-agudo y agudo de la voz, con rango de una décima. Las voces secundarias (alto), superan el rango de décima, y se utiliza el registro medio y agudo. Las notas más altas exigen una preparación técnica óptima

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

para cada uno de los cantantes, debido a que el registro empleado no es muy frecuente para este tipo de voces (en el estilo escogido). Por este motivo, la mayor complejidad está en la afinación de las notas altas, cantadas con una técnica apropiada para evitar lesiones en las cuerdas vocales.

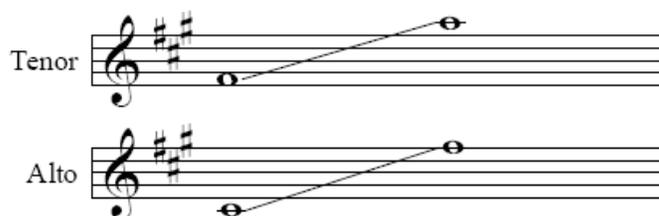


Figura 100. Rango de las voces de la canción *Creo en Ti*.

El movimiento melódico está dado por el uso de la escala diatónica de *La mayor* y pentatónica de *Fa# menor*. Se presenta una conducción por grados conjuntos y saltos de tercera, cuarta y quinta.

Las dinámicas usadas en las voces son: *p*, *mp*, *mf* y *f*, con uso de *crescendos* y *diminuendos* de forma especialmente expresiva, exigiendo a los cantantes un mayor control en la emisión de la voz. Entre las voces se emplea una textura *homofónica* de forma predominante, pero en algunas secciones, las voces secundarias toman el rol de *background*.

Figura 101. Expresividad dinámica en las voces de la canción *Creo en Ti*. Se observan las diferentes dinámicas que se emplean en una misma frase. Estos cambios suponen un proceso cuidadoso de ensamble coral.

Se emplean recursos expresivos como *acentos*, *tenutos*, *portamentos* y *glissandos*, entre otros, de modo que estos elementos estén al servicio del mensaje que se pretende transmitir a través de la música.

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

The image shows a musical score for the song "Creo en Ti". It features two staves: "Voz" (Vocal) and "Coros" (Chorus). Both staves are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The vocal line starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *f*. The chorus line also starts with *mf* and ends with *f*. The lyrics are: "Mi pie es - tá fir - me, no tro - pe - za - rá." The score includes accents (>) over the notes for "fir" and "ra" in both parts, and a strong accent (>) over the note for "no" in the chorus part. The notes for "no" in both parts are enclosed in purple boxes.

Figura 102. Tratamiento de los acentos empleados en la melodía de la canción *Creo en Ti*.

Los acentos señalados hacen un énfasis no solamente en el acento prosódico del texto, sino también para añadir expresividad a lo que intenta expresar la letra. Por esta razón, en la frase: “*Mi pie está firme, no tropezará*”, la palabra “no” se enfatiza para transmitir el mensaje con mayor claridad.

En el ritmo se hace uso de la síncopa de corchea, a un tempo *allegro*.

The image displays six rhythmic motifs, numbered 1 through 6, in a 4/4 time signature. Motif 1 consists of a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. Motif 2 is a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. Motif 3 is a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. Motif 4 is a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. Motif 5 is a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. Motif 6 is a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note.

Figura 103. Motivos rítmicos empleados en las voces de la canción *Creo en Ti*.

El motivo 1 se utiliza en la introducción, el interludio y la coda. Este es el que funciona como gancho de la canción. El motivo 2 es el que se emplea en la construcción de las estrofas (A), el final de este motivo puede presentar muchas variaciones, incluyendo ritmos con tresillos de negra, para brindarle expresividad al texto.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Como podemos observar en el motivo 3, (que se ejecuta en la sección de pre-coro) se presenta síncopa en todos los pulsos. Ninguna de las figuras cae en tiempo fuerte, por lo que este pasaje es difícil de interpretar de forma precisa. Por otro lado, los motivos 4, 5 y 6 se encuentran en la sección de coro (C), los cuales se combinan para formar las frases melódicas.

Se puede observar que se hace mayor uso de motivos rítmicos en esta composición, comparada con las propuestas para los primeros grados de dificultad.

### *Piano*

En esta canción, el piano realiza un acompañamiento complejo, en el cual se diferencian los planos de la mano izquierda y mano derecha. La mano izquierda hace los acordes, mientras la derecha realiza adornos y contramelodías, que incluyen las tensiones disponibles de los acordes. Se emplea un registro amplio del teclado, para aprovechar todo su sonido. Esto exige mayor estudio al pianista, ya que debe independizar sus dos manos para tocar correctamente cada pasaje.

El piano también participa de los obligados ritmo-armónicos que se proponen en la canción. Se propone utilizar un efecto de piano eléctrico, para que aporte una sonoridad diferente dentro de la textura.

Figura 104. Acompañamiento del piano en la sección de Interludio 1 de la canción *Creo en Ti*. Se puede ver la independencia que lleva cada mano. Hacia el final de la sección se observa uno de los obligados ritmo-armónicos que se proponen en la canción.

Las dinámicas empleadas en el piano son: *p*, *mp*, *mf* y *f*. con uso de reguladores de dinámica, y adicionalmente se emplean dinámicas diferentes para cada mano.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

The image shows a piano score for 'Estrofa 3' of the song 'Creo en Ti'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 33. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of chords, marked with a blue bracket and a dynamic of *p*. The right hand (treble clef) plays a melodic line, marked with a red bracket and a dynamic of *mp*. A pink box highlights a descending arpeggio in the right hand, with the note *La6* (F6) indicated. A green bracket spans the right hand part, with dynamics *mp* and *mf* indicated.

Figura 105. Piano en la sección de estrofa 3 (A') de la canción *Creo en Ti*. En esta imagen se puede observar tres cosas: la diferencia entre el plano de acompañamiento (azul) y el plano melódico (rojo), la diferencia dinámica entre ambas manos (verde), y el arpeggio descendente empleado en la mano derecha, donde la nota más aguda es un *La6* (rosa). Este arpeggio propone una dificultad técnica que el pianista debe resolver.

En la sección de coro (C) el piano realiza un motivo melódico en la mano derecha, pero en la mano izquierda interpreta los bajos de los acordes. La síncopa de la sección añade dificultad a este pasaje, en el cual las dos manos deben trabajar de forma separada.

The image shows a piano score for 'Coro 1' of the song 'Creo en Ti'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 37. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of chords, marked with a dynamic of *mf*. The right hand (treble clef) plays a melodic line, marked with a dynamic of *mf*. The score features a syncopated rhythm.

Figura 106. Piano del coro (C) de la canción *Creo en Ti*.

### **Guitarra Acústica**

En esta canción se propone el uso de *power chords*, acordes con cejilla y abiertos. La dificultad se plantea desde el punto de vista rítmico. Los cambios de acorde en la síncopa y los rasgueos con apagado requieren de un avance en la habilidad del guitarrista, en comparación con las dos canciones anteriores.

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

Figura 107. Posiciones de los acordes de la canción *Creo en Ti* para la guitarra acústica.

Las dinámicas que se manejan son las siguientes: *p*, *mp*, *mf* y *f*. con uso de reguladores de dinámica. Se plantean cambios dinámicos para hacer énfasis en algunos acordes.

Figura 108. Cambios dinámicos en la guitarra acústica de la canción *Creo en Ti*. Se observa el uso de una dinámica *mf* para hacer énfasis en el acorde de E.

Los patrones rítmicos de acompañamiento para la canción *Creo en Ti* son los siguientes:

Figura 108. Patrones rítmicos empleados en la guitarra acústica de la canción *Creo en Ti*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

El patrón 1 se emplea principalmente en las estrofas (A) y en el solo de guitarra eléctrica (Interludio 2). Se utiliza con la técnica de *power chords*. Los acentos marcados en este ritmo también indican la figura donde se cambia de acorde, por lo que se forma la síncopa armónica.

El patrón 2 se emplea como rasgueo con apagados, mientras que el patrón 3 se utiliza como un obligado al final del solo de guitarra y en la coda. Este último posee la característica de acentuar cada tres corcheas, lo que produce un efecto polirrítmico de tipo 3 contra 4, lo que añade complejidad al acompañamiento.

### Guitarra Eléctrica

La guitarra eléctrica hace uso del efecto de *overdrive* y de *delay*, para enriquecer la sonoridad de la canción. Las dinámicas empleadas en la guitarra eléctrica durante la canción son: *p*, *mp*, *mf* y *f*, con uso de *crescendos* y *diminuendos*. En esta canción se aumenta la complejidad rítmica por medio de algunos obligados ritmo-armónicos con síncopa.

Adicionalmente se propone un solo de guitarra eléctrica, para aprovechar la sonoridad de la misma como instrumento melódico.

En la introducción, el interludio 1 y la coda, la guitarra eléctrica realiza un motivo melódico sincopado pulsando dos cuerdas, para darle un efecto sonoro atacado, que va bien con el carácter *allegro* de la canción. Este motivo presenta la dificultad de atacar las cuerdas con una dinámica *f*, pero apagando las cuerdas que no se necesitan, para que estas no vibren produciendo sonidos indeseados con el efecto de *overdrive*, sino que se escuche un sonido claro y definido.

**Interludio 1**

Figura 109. Guitarra eléctrica en interludio 1 de la canción *Creo en Ti*. Al final de esta sección se hace un pequeño movimiento melódico que involucra un *bend*, el cual debe ser tocado de forma afinada.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

En las primeras frases de las estrofas (A) se emplea un ostinato ritmo-melódico en conjunto con el bajo, lo que genera complejidad interpretativa. El ostinato que se presenta es el siguiente:

### Estrofa 1



Figura 110. Guitarra eléctrica la estrofa 1 (A) de la canción *Creo en Ti*.

La guitarra también emplea *box-chords* para el acompañamiento armónico en las secciones de pre-coro (B) y coro (C). Para esta canción, los *box-chords* están contruidos de esta forma:

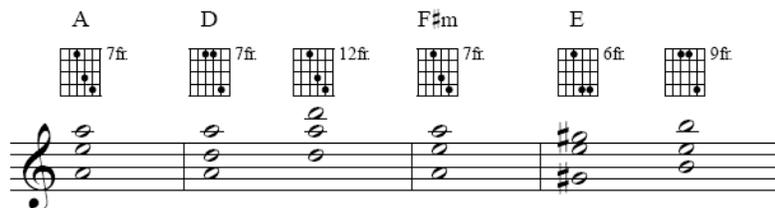


Figura 111. *Box-chords* empleados en la guitarra eléctrica de la canción *Creo en Ti*.

Rítmicamente, este acompañamiento cuenta con un patrón sincopado en el que se hacen apagados, por lo que aumenta el nivel de complejidad y requiere de estudio por parte del guitarrista y se practique el ensamblado con el resto del grupo.

### Coro 2



Figura 112. Guitarra eléctrica en el coro 2 (C) de la canción *Creo en Ti*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

El solo que se propone para la guitarra eléctrica plantea complejidad de forma técnica, ya que requiere la habilidad de tocar un motivo melódico con base en la escala de *La mayor*, con una figuración de semicorcheas y tresillos de corchea (azul). El solo es difícil de ejecutar a la velocidad propuesta para el tema, pero se espera que el guitarrista muestre el avance técnico necesario para abordar este arreglo musical.

**Interludio 2**

Figura 113. Solo de guitarra eléctrica en el interludio 2 de la canción *Creo en Ti*.

### **Bajo Eléctrico**

El rango que se maneja en este instrumento es de casi dos octavas:

Bajo

Figura 114. Rango del bajo de la canción *Creo en Ti*.

Las dinámicas empleadas en el bajo son: *mp*, *mf* y *f*, con un uso importante de *crescendos*. Se añade dificultad por el uso de un ostinato ritmo-melódico, que debe sonar ensamblado junto al bombo de la batería y a la guitarra eléctrica.

**Estrofa 1**

Figura 115. Bajo eléctrico en la estrofa 1 (A) de la canción *Creo en Ti*.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

El bajo presenta un acompañamiento con corcheas consecutivas, pero se anticipa el acorde y se acentúa este cambio, produciendo la síncopa (patrón 1). También se presenta el patrón 2, que se utiliza como un obligado al final del solo de guitarra y en la coda y tiene características polirrítmicas.



Figura 116. Otros patrones rítmicos empleados en el bajo de la canción *Creo en Ti*.

La frase que realiza el bajo al final de la estrofa 3 (A') añade dificultad a la pieza, ya que se requiere el conocimiento y estudio de la técnica *slap*. La frase es la siguiente:

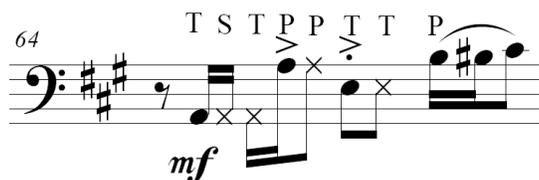


Figura 117. Frase ejecutada con técnica *slap*, en el bajo de la canción *Creo en Ti*. A continuación, se presenta la forma de interpretar las indicaciones técnicas de la partitura.

- *Notas Fantasma* (x): Deben ser pulsadas apagando la vibración de la cuerda con la mano izquierda, de manera que se presenta un sonido percusivo.
- *Thumb* (T): Se toca “martillando” la cuerda con el dedo pulgar derecho.
- *Pop* (P): Se pulsa con el dedo índice (o medio) de la mano derecha. La cuerda debe ser halada de forma que al soltarla se produzca un rebote de la cuerda con los trastes, generando así el sonido de la nota.
- *Slap* (S): Se realiza un apagado con la mano izquierda que golpea las cuerdas con los trastes, produciendo un sonido percusivo.

### **Batería**

En la batería se presentan los elementos trabajados en las canciones anteriores, pero se tratan con mayor complejidad. La síncopa rítmica es más frecuente, y los patrones rítmicos son más variables, pero se acomodan a los acentos y obligados propuestos en la canción.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

A continuación, se presentan los patrones base, de los cuales se desprende el acompañamiento rítmico de la canción.



Figura 118. Patrones rítmicos empleados en la batería de la canción *Creo en Ti*.

El patrón 1 se utiliza en las secciones de introducción, coro (C), interludio 1, y en la primera frase de las estrofas (A). Este es el patrón rítmico más importante, sobre el cual se construyó la canción.

El patrón 2 es empleado en la segunda frase de las estrofas (A). Allí se realiza una figura rítmica en el *hi-hat* que incluye semicorcheas. Este elemento implica dificultad al instrumentista, para hacer estas corcheas de forma precisa.

El patrón 3 aparece en la sección de pre-coro (B). En este se emplean los *toms* para crear un acompañamiento rítmico contrastante.

El patrón 4, por su parte es utilizado en el interludio 2 (solo de guitarra). Allí se hace uso del bombo de forma más enfática.

El patrón 5 se emplea al final del *solo* y en la coda de la canción. Este corresponde a un obligado de tipo polirrítmico, en la cual se acentúa cada tres corcheas, para generar una desestabilidad momentánea que resuelve finalmente en el tiempo fuerte del primer pulso.

### **Conformación del tercer grado de dificultad.**

En la siguiente tabla se sintetizan los elementos empleados durante la composición de la canción *Creo en ti*, en cada uno de los *niveles estructurales*, conformando el *tercer grado de dificultad*.

Se destaca el uso de un registro más amplio y exigente. Adicionalmente, los arreglos presentan una exigencia técnica más alta en comparación con las dos obras anteriores. (Comparar la tabla 18 con las tablas 12 y 15)

COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Tabla 18

*Ficha técnica de la canción Creo en Ti (grado III)*

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES GRADO III - CANCIÓN: CREO EN TI
TÍMBRICO	Formato	Voz principal (Tenor), Coros (2 Altos), Piano, Guitarra Ac., Guitarra Elect., Bajo, Batería.
	Registros	Tenor: F#3-A4; Alto: C4-F#5, Piano: A2-A6; Guitarra Ac. E2-A4; Guitarra Elect. F#3-A5; Bajo: E1-D3.
RITMO-MÉTRICO	Características métricas	Compás de 4/4.
	Figuración	División del pulso en corcheas y semicorcheas. Uso de síncopa de corchea en todos los instrumentos. Síncopas consecutivas y variadas en una misma frase rítmica. Tresillos.
	Tempo	Allegro (136 ppm)
MELÓDICO	Interválica	Arpegios, grados conjuntos, saltos de terceras, cuartas y quintas, escalas que exigen nivel técnico en algunos instrumentos.
	Relación escala-acorde	Contexto diatónico. Arpegios del acorde, melodías y ostinatos con base en la escala mayor y la pentatónica menor. Uso de notas cromáticas de paso.
	Extensión	Rango melódico de 10ma, en el registro más exigente.
ARMÓNICO	Sistema	Tonalidad mayor con modulación a su relativo menor.
	Acórdica	Triadas, acordes de 7ma y 9a, suspensiones, acordes de paso en inversión.
	Funcionalidad	Tonalidad de Si menor (Bm). La armonía de cada sección varía en la repetición.
TEXTURA Y ORQUESTACIÓN	Roles	Melodía, contramelodías, background melódico, armónico y ritmo-armónico, aparte de la percusión.
	Densidad armónica	Melodía máximo a tres voces.
	Densidad tímbrica	Roles variables. Melodía en piano y guitarra elect. Solo de Guitarra elect.
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	p - mp - mf - f, crescendos y diminuendos elaborados.
	Articulaciones	Arpegios, acentos, tenutos, glissandos, tenuto breve (en la guitarra), portamentos (en la voz).
	Efectos de emisión y mecanismos	En la guitarra eléctrica: uso de bends de dos cuerdas, uso de pedal de overdrive y delay. En la guitarra acústica: uso de cejilla y palm mute. Notas apagadas en instrumentos de cuerda.
FORMAL	Estructura	Intro - estrofa - precoro - coro - interludio - estrofa - precoro - coro - solo - precoro - coro - coda
	Duración	3:51 min

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### Conclusiones

Se realizó la composición de un repertorio de tres canciones, con los respectivos arreglos instrumentales para el grupo de alabanza de la iglesia CEPC, en formato “*Worship Band*”. Este repertorio logró reunir los recursos musicales identificados en la fase de exploración del estilo.

El mensaje que contiene el texto empleado en estas canciones se ajusta adecuadamente a la doctrina de la iglesia CEPC, debido a que se realizó un análisis hermenéutico de los textos bíblicos originales para la posterior adaptación musical. Este análisis textual permitió plasmar en las letras de las canciones el fondo del mensaje bíblico con un lenguaje más sencillo, sin cambiar el sentido del texto original. Por otra parte, las canciones poseen características que atraen la atención del oyente y generan recordación. Esto permite captar la atención de los feligreses que escuchan el repertorio. Por lo anterior, se deduce que el repertorio cumple con el objetivo de ser adecuado para su uso en los tiempos de alabanza y adoración de la iglesia.

El repertorio fue organizado a través del criterio de gradación de Valencia, con el cual se implementan los recursos técnicos y musicales propios de este estilo de música de forma progresiva, de acuerdo con cada uno de los *niveles estructurales*. (2014). Los niveles fueron de gran utilidad no solamente para la clasificación de las obras, sino también durante el proceso de orquestación, de manera que los recursos que se iban implementando estuvieran a favor del proceso de aprendizaje de los integrantes del grupo musical.

Durante el desarrollo del trabajo se adquirieron las habilidades necesarias para la composición de un repertorio, a partir del análisis y la caracterización de un estilo musical. Se logró estructurar también una forma de escribir letras de canciones de carácter religioso, que tienen un mensaje doctrinal acorde al texto bíblico. Adicionalmente, se identificaron y clasificaron los elementos musicales, compositivos y pedagógicos que son útiles para la creación de una obra o de un repertorio destinado para la formación musical de un grupo, teniendo en cuenta el formato del mismo.

En el proceso compositivo se generó un aprendizaje nuevo, ya que se hizo una reflexión durante la acción de concebir las ideas musicales y dar forma a los arreglos instrumentales. Se determinó que es necesario establecer un criterio musical propio, con el cual se filtren las ideas que surjan en el proceso creativo, para materializar solamente aquellas que aporten valor musical, estético y espiritual al repertorio que se desea crear.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

El conocimiento y la experiencia adquirida durante el proceso de investigación-creación será útil para la composición y conformación de repertorios nuevos con un enfoque formativo.

Por otra parte, el repertorio creado durante el desarrollo de este trabajo permitirá que el grupo musical de la iglesia CEPC pueda adquirir las habilidades necesarias para ministrar en los tiempos de alabanza; mediante la implementación progresiva y eficaz de los recursos musicales necesarios para transmitir el mensaje espiritual impreso en cada una de las canciones.

Se espera que este trabajo investigativo pueda ser continuado en un proceso futuro, extendiendo el repertorio original por medio de la composición de más canciones para cada uno de los tres niveles, y dando cuenta de los resultados que se obtengan a partir del montaje del repertorio de forma progresiva.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “WORSHIP BAND”

### Referencias

- American Psychological Association. (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association, tercera edición*. México D.F.: El Manual Moderno, S.A.
- Bacchiocchi, S. (2000). *The Christian and Rock Music*. Berrien Springs, Michigan: Biblical Perspectives.
- Botello, J. D. (17 de abril de 2019). Entrevista sobre la producción de música cristiana. 7. (F. Pulido Jerez, Entrevistador) Bogotá, D.C.
- Budiansky, S., & Foley, T. W. (diciembre de 2005). The Quality of Repertoire in School Music Programs. *Journal of the World Association for Symphonic Bands and Ensembles*, 17–39.
- Burns, L., & Fast, S. (2000). *Expression in Pop-rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*. (W. Everett, Ed.) London: Taylor & Francis. Recuperado el 17 de Mayo de 2020
- Catacolí, A. (12 de abril de 2016). *Por qué usar secuencias en la alabanza*. Recuperado el 27 de febrero de 2019, de Visión G12 Internacional: <https://g12.co/por-que-usar-secuencias-en-la-alabanza/>
- CEPC. (1999). *Curso de Formación No. 3 Módulo II*. Cali, Colombia: Publimundo.
- CEPC. (2002). *Curso de Formación No. 2 Módulo I*. Cali, Colombia: Publimundo.
- Cerdá, H. (1993). *Elementos de la investigación*. Bogotá, D.C.: El Búho LTDA.
- Denyer, R. (1992). *Manual de Guitarra*. Madrid: Raíces.
- Escribir Canciones. (s.f.). *¿Cómo componer canciones? La progresión I-V-vi-IV*. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de Sitio Web: Escribir Canciones: <https://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponer-musica/227-icomocomponer-canciones-la-progresion-i-v-vi-iv.html>
- Escribir Canciones. (s.f.). *¿Cómo escribir canciones cristianas, religiosas o espirituales?* Recuperado el 9 de agosto de 2019, de Sitio Web: Escribir Canciones: <https://www.escribircanciones.com.ar/icomoescribir-canciones/562-como-escribir-y-componer-canciones-religiosas-o-espirituales.html>
- Escribir Canciones. (s.f.). *Introducción a los ganchos*. Recuperado el 8 de agosto de 2019, de Sitio Web: Escribir Canciones: <https://www.escribircanciones.com.ar/icomoescribir-canciones/66-introduccion-a-los-ganchos.html>

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

Jackson, J. (Summer de 1995). The Changing Nature of Gospel Music: A Southern Case Study.

*African American Review*, 29(2), 185-200. doi:10.2307/3042290

Kramarz, V. (2007). *The Pop Formulas: Harmonic Tools of the Hit Makers*. Mel Bay Publications.

LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Labor, S.A.

Piston, W. (1998). *Armonía*. Cooper City, Florida: SpanPress® Universitaria.

Real Academia Española. (2017). *Diccionario de Lengua Española, Ed. Tricentenario*.

Recuperado el 6 de abril de 2018, de Sitio Web: Real Academia Española:

<http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Rocha, C. (2013). *Guitar in modern Worship*. [DVD]. Texas: D. Navejas, & C. Rocha.

*Santa Biblia, Nueva Traducción Viviente*. (2008). Tyndale House Foundation.

*Santa Biblia, Nueva Versión Internacional*. (1999). Bíblica, Inc.

Scheer, G. (2006). *The Art of Worship: A Musician's Guide to Leading Modern Worship*. Grand Rapids, Michigan: BakerBooks.

Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York; London: W. W. Norton.

*Texto bíblico Reina-Valera*. (1960). Sociedades Bíblicas Unidas.

University of Southern California. (s.f.). *Gospel Music History Archive*. Recuperado el 20 de marzo de 2018, de USC Digital Library:

<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/landingpage/collection/p15799coll9>

Valencia, V. (2014). *Grados de desarrollo bandístico, El contexto latinoamericano*. Recuperado el 6 de abril de 2018, de Google Sites: <https://sites.google.com/view/banda-vv/orquestaci%C3%B3n/primeraparte/semana-1>

Valencia, V. (27 de mayo de 2018). *Gradación de Repertorio Bandístico*. Notas de Clase, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Departamento de Educación Musical, Bogotá, D.C.

Weston, A. (2006). *Las claves de la argumentación*. Barcelona: Ariel, S.A.

Witt, M. (1995). *¿Qué hacemos con estos músicos?* Nashville, Tennessee: Caribe Betania.

## COMPOSICIÓN DE REPERTORIO GRADADO PARA LA FORMACIÓN DE UN GRUPO MUSICAL EN FORMATO “*WORSHIP BAND*”

### **Anexos**

1. Transcripción de la entrevista con Juan Botello, *sobre la producción de música cristiana*.
2. Transcripción del video documental: *Guitar in Modern Worship* de Chris Rocha.
3. Transcripción de la canción *Dije Adiós*, de Alex Campos (score).
4. Transcripción de la canción *Bendito Jesús*, interpretada por Danilo Montero (score).
5. Partitura de la canción *Salmo 143 (Grado I)* (score).
6. Partitura de la canción *Cantaré, Danzaré (Grado II)* (score).
7. Partitura de la canción *Creo en Ti (Grado III)* (score).
8. Audio de referencia de la canción *Salmo 143*
9. Audio de referencia de la canción *Cantaré, Danzaré*
10. Audio de referencia de la canción *Creo en Ti*

***Entrevista a Juan David Botello***  
**Sobre la producción de música cristiana**

Fecha: 17 de abril de 2019

Entrevista a Juan David Botello, músico, productor, compositor, ganador de tres *Grammy* Latinos. Fundador de la banda *Deluz*.

1. ¿Autoriza que esta entrevista sea grabada?

Sí.

2. ¿Autoriza que la información proporcionada en esta entrevista sea utilizada en una publicación académica? La información va a estar debidamente referenciada y citada.

Sí.

3. Por favor, puede decirme su nombre y su profesión.

Juan David Botello y soy músico.

4. Hábleme con relación a su formación musical.

Yo estudié en la Universidad Autónoma de Bucaramanga y estudié maestro en música con énfasis en teoría y composición.

5. ¿Cuál ha sido su experiencia como músico, como artista cristiano y como productor de varios artistas de la música cristiana?

Mi experiencia arranca desde la universidad con varios proyectos, pues sí, cómo tranquilos, como de empezar a tocar en lugares cómo cafés familiares, o bares, así arranca... son los inicios de mi carrera musical, con algunos amigos de la Universidad, así fue cómo empecé, luego de estar tocando por varios años ahí...

Después de estar tocando como en cafés, como en bares, allí en Bucaramanga, me vine a vivir aquí, a Bogotá... ah bueno también tocaba en la iglesia y eso también pues hizo parte de mi formación musical y de mi carrera musical porque fue otra escuela diferente a lo que había aprendido en la Universidad, en la Universidad había aprendido cosas muy técnicas, pero en la iglesia y en los bares podía aplicar y aprender cosas que no encontraba en la Universidad, así que esas cosas que fui desarrollando en esos años de Universidad formaron la base de lo que iba a ser mi carrera musical, luego de salir de la Universidad me mudé aquí, a Bogotá, y surgió una oportunidad para empezar a tocar y a viajar con un artista Colombiano cristiano que se llama Alex Campos.

Ahí tuve la oportunidad de desarrollarme en dos áreas y que son las áreas en las que me muevo, como me he estado moviendo en estos años que son: haciendo discos en el estudio de grabación, grabando, produciendo y la otra pues es como viajando y pues tocando en vivo, ¿Por qué? Porque se me dio la oportunidad en el disco *Cuidaré de Ti* de Alex

Campos, de empezar a ayudarlo a él en la etapa de preproducción de su disco; entonces se me abrió esa oportunidad para poder demostrar las cosas en las cuales yo ya venía preparándome hace muchos años y meses después de que sale el disco *Cuidaré de Ti*, Alex me invita a tocar en vivo con él y empezar a girar y ahí pues como que se complementa la otra parte en la cual también me había venido preparando durante años en la Universidad, en la iglesia, en los bares, así que así arranca mi carrera musical.

Me di cuenta de algo muy importante en esto, que es las relaciones, empecé a conseguir... sí, a conocer a muchas personas del gremio de la música cristiana, artistas, músicos importantes que aportaron mucho a mi carrera de los cuales fui aprendiendo de cada uno, empecé a conocer nuevos salmistas, nuevos artistas, como a Marcos Witt con el que tuve la oportunidad de tocar, de grabar en un disco de él, de Coalo Zamorano, de Jacobo Ramos, artistas más jóvenes como Kike Pabón, como Evan Craft, y así todo eso de cada uno fui aprendiendo un poco, haciendo para algunos canciones, haciendo discos y ya llevo pues ya casi 15 años de carrera musical, aprendiendo todos los días de cada uno de las personas con las que me topo en el camino; más o menos eso es un resumen de lo que es mi carrera.

6. Actualmente estás en el proceso de producción de nuevos proyectos, el nuevo disco de tu banda *Deluz*, y un disco nuevo de Alex Campos. ¿Cómo fue el proceso de creación de las nuevas canciones de tu nuevo álbum? (Las escriben juntos, cada uno aporta una canción diferente, etc.)

Bueno, puntualmente en el proyecto de *Deluz* tenemos una dinámica particular por los años que nos han unido, que nos han como mostrado los fuertes de cada uno. Hacemos un equipo en el cual no estamos compitiendo, sino complementándonos según las debilidades y fortalezas de cada uno: de Javier y mías, entonces nos dimos cuenta que una de las fortalezas mías es componer, empezar una idea desde cero, así que la dinámica para la creación de las canciones es que yo arranco las canciones de cero, entonces la manera en cómo lo hacemos es que hay cosas que nos han pasado, vivencias familiares o temáticas las cuales hemos estado discutiendo, quizás por algún tiempo y todas esas cosas las tomo yo y empiezo a escribir acerca de eso y arranco con la melodía, y con la letra y una base, una estructura, puede ser muy completa o incompleta de lo que va a ser la canción; completa puede ser que arranque el verso, entre coro y coro, y el segundo verso lo deje libre para terminarlo de escribir con Javier, o me lanzo a escribir toda la canción de arriba abajo, luego yo se la muestro a Javier, y Javier a algunas canciones dice él “*no, no me gustan, creo que no tienen futuro*” y otras canciones sí le gustan y entonces ahí arranca el segundo proceso que es recomponer junto con él.

¿Por qué hacemos esto? Porque a los dos nos interesa, a mí me interesa mucho que Javier sienta la canción propia, o sea que es de él y no es una canción de Juan, sino que es una canción de los dos, ¿Por qué? Porque a la final yo quiero, o los dos queremos transmitir ese toque personal, impregnárselo a la canción; entonces yo no busco que Javier interprete una canción mía, sino que haga una canción que nazca del corazón de él, porque pues supimos que eso es lo que a la gente le conecta, así que esa es la dinámica. El reescribe algunas cosas, algunos párrafos, algunas palabras. Melódicamente pues casi no se cambia nada, pero sí sobre todo la parte de la lírica, sí se reestructuran algunas cosas, con ese

objetivo que te acabo de decir y pues ya sigue el proceso de seguir componiendo, tener una gran cantidad de canciones, pues por lo menos para este disco tuvimos unas treinta canciones y de ahí hay que seleccionar 10 canciones.

7. ¿Cuánto tiempo les tomó escribir las canciones?

Pues depende, eso depende porque hay canciones que han nacido de una manera rápida, o sea yo las he escrito de una manera rápida, se las he mostrado a Javier y cómo que sale y ya. Hay canciones más profundas, tocan temas más profundos y que toca tener mucho cuidado con lo que se va a decir, una de las características de *Deluz* es el tema de la letra, ¿no? No son palabras digamos que se usan normalmente, no, o temáticas que se usan normalmente, sino tratamos de tocar temáticas que no se usan con normalidad y palabras y expresiones que tampoco se usan de pronto con tanta normalidad en la música cristiana, entonces a la hora de escribir una canción que se llama “*Sigo creyendo en ti*”, cuando Dios dice que no a una petición de un cristiano, pues son canciones que tenemos que tener mucho cuidado, tenemos que leer libros, tenemos que hablar con nuestros pastores o nuestros líderes y empezar a preguntar, para no ir a decir cosas que no tienen fundamento, entonces ese tipo de canciones sí pueden demorar semanas en escribirse o quizás más.

8. ¿Qué recursos musicales utilizas durante el proceso creativo, tanto para componer como para hacer los arreglos de las canciones?

Los recursos musicales para escribir una canción... pues depende del tipo de canción, te voy a poner dos ejemplos, hay una canción que nosotros escribimos que se llama *Sopla* que es una de las canciones que más han sonado de nosotros, esa canción la idea era crear con la melodía pues un sentimiento como de esperanza, entonces recordaba yo en las clases de composición los movimientos melódicos que pueden ayudar a crear como sensaciones y pues cuando la estaba escribiendo pues eso es lo que yo estaba pensando necesito un motivo melódico que me genere esa sensación, así que agarré el tono de *La mayor* y la secuencia armónica del coro con la melodía arranca haciendo *La mayor*, el segundo acorde va a ser *Mi mayor* con bajo en *Sol sostenido*, pero la melodía hace *Mi, Do sostenido*, y la siguiente cuando hace el acorde dominante no hace *Mi, Si* que sería la triada pues del *Mi mayor*, sino que hace *Mi, Do sostenido* nuevamente, que el *Mi* se genera como una sexta ahí suspendida, entonces cuando yo estaba en el piano y estaba tocando esa secuencia me generaba como ese sentimiento melancólico como de esperanza, como de que era lo que yo quería sentir en esa canción.

Esa canción pues nace de una experiencia personal pero también de una parte de la Biblia que es el *Valle de los Huesos Secos*, entonces es como generar una melodía que dé la sensación de esperanza para que los huesos revivan, era como la sensación, no sé si exactamente es lo que todo el mundo sienta, pero por lo menos era lo que yo quería hacer, cuando la estaba escribiendo, así que solamente esos dos, ese motivo melódico que se repite: *Mi, Sol, Mi, Do*, y con el cambio armónico, ya con eso, ya me sentía como satisfecho para escribir eso, para seguir escribiendo la canción y pues ya el resto de lo que sigue es como fluyó en el momento la canción, pero digamos que ese es como el movimiento melódico, o el recurso (que es la pregunta) melódico que utilice para continuar la canción.

Hay otro; una canción que estamos haciendo en este momento que es un poco más actual en el sentido de que lo que está actual es lo urbano y esa canción la escribimos Javier y yo juntos, y esa canción dice “*Cuando tú me llamas, me llamas, me llamas, me llamas*”, entonces ahí el recurso que nosotros usamos es: necesitamos que la canción sea muy repetitiva, para que a la gente le quede muy fácil cantarla, entonces habla de la voz de Dios que nos llama, entonces lo que quisimos hacer en la parte melódica y en la parte de la letra es que fuera como una secuencia, y algo repetitivo, entonces: “*Cuando tú me llamas, me llamas, me llamas, me llamas; oigo tus palabras, me llamas, me llamas*”, entonces el recurso ahí que usamos es que sea repetitivo, para que nos de esa sensación de que es fácil de aprenderse, igual ya la estrenamos en un concierto y claro la gente de una se le hizo muy fácil aprenderse el coro, no hay que enseñarla muchas veces, con una vez que se le diga ya la gente sabe, entonces ese recurso que usamos sí fue exitoso para nosotros en ese sentido, lo que queríamos con esta canción.

9. ¿Cuál es el manejo que se le da a la armonía, y a los roles instrumentales en una canción cristiana?

El manejo de la armonía, yo lo que veo es que el manejo de la armonía en la música cristiana suele ser muy básica. Hay dos círculos armónicos que predominan en la música cristiana que es el I – V – VI – IV o el VI – IV – I – V, así que es muy común que esos círculos armónicos se encuentren en cualquier canción o en la mayoría de las canciones cristianas; eso por un lado y el manejo que yo le doy a ese tipo de armonías trata de las notas comunes, que también eso le da un sonido muy a música cristiana y pues es saber cuáles son las notas comunes, para mí las notas comunes que más funcionan son el primer grado y el quinto grado, y también el segundo grado cuando las toco, no importa, siempre y cuando el círculo armónico sean los dos que acabo de mencionar, si estamos tocando cualquiera de esos tres grados constantemente este va a sonar y va a tener ese sonido a música cristiana, así lo veo yo.

Los roles instrumentales, hoy en día la guitarra eléctrica pues tiene un rol muy melódico, hace unos años en la música cristiana el rol melódico lo tenía el saxofón, hoy en día la guitarra eléctrica tiene el rol melódico, sin embargo, ese “rol melódico” yo lo pondría entre comillas, porque los guitarristas cristianos de hoy en día ponen una melodía... le dicen melodía a notas comunes, pero bueno el rol es ese.

El otro rol importante para mí en la música es el bombo de la batería con el bajo, creo que hacen el piso de lo que va a ser la canción, o sea, ¿cómo se diría? Ellos hacen la base rítmica y son como el piso de la canción.

Otro rol importante para mí es el teclado, que es el que para mí da también el colchón armónico y tiene que estar en mucha comunicación también con el bajo; porque, pues por supuesto que el bajo siempre va en la raíz de cada acorde, entonces, pues siempre tienen que estar.

Los errores comunes es que están peleando el bajo del pianista, con el bajista, son como errores comunes, pero es por no entender el rol de cada instrumento y pues para mí el rol más importante es el de la voz porque en la música cristiana lo más importante es el

mensaje que se da, así que todos tienen que estar en función de que la voz se entienda y se pueda dar el mensaje.

10. En el momento de escribir una canción cristiana, ¿buscas que la canción sea utilizada en las iglesias cristianas durante los tiempos de alabanza o adoración?

Pues en *Deluz*, que es en la banda que yo más doy mis canciones, estamos como en los dos escenarios, nuestras canciones se usan para alabanza y adoración, pero también tuvimos la ventaja de que nuestro primer disco lo produjera Kiko Cibrian, que es un productor muy de música muy comercial; entonces nos dimos cuenta que nuestra música no solamente sonaba muy bien en las iglesias, sino que fuera de las iglesias también estuvo sonando nuestra música, se convirtió también como en música mensaje. Así que hago canciones que suenan dentro y fuera de la iglesia, no las hago con un fin específico sino por un mensaje que quiero dar. Un mensaje que hable directamente a Dios, pues son canciones que se van a usar fácilmente en la iglesia, o un mensaje que quiero dar a las personas, es una canción que va a sonar fuera de las iglesias.

11. ¿Crees que es importante pensar en que las canciones sean fáciles de interpretar por otros, con el fin de que ésta pueda ser tocada en las sedes cuyo grupo musical posee un nivel musical básico?

Yo creo que hay grupos para todo y todos, y para todos hay cabida en la industria de la música cristiana. Hay grupos musicales como *Miel San Marcos* cuyas canciones son muy básicas; como *Barak*, que las canciones son muy muy básicas, ahí es donde vamos a encontrar con mucha frecuencia el VI – IV – I – V o el I – V – VI – IV en la armonía, muchas notas comunes, pero también hay grupos que hacen, que suenan bastante como Alex Campos, como Coalo Zamorano, que hacen música que es más difícil de interpretar, pero que igual suenan porque yo creo que en la industria de la música cristiana hay muchísimo espacio y la gente lo que quiere es variedad, entonces en nuestro caso nosotros somos músicos de profesión y a veces, nos tenemos que controlar, hacer música más básica pero realmente para este segundo disco no nos queremos controlar tanto, sino dejar que el arte que uno tiene por dentro fluya como le nazca a uno.

12. ¿Cuál es el formato básico que debe tener un grupo de alabanza para ministrar en su iglesia? ¿Cuál es la conformación ideal, desde tu modo de ver?

Batería, bajo, guitarra eléctrica, piano y voz.

13. ¿Cuál es el mensaje que se debe transmitir en una canción de alabanza o adoración? ¿Qué tipos de contenido temático se deben desarrollar?

Pues lo que yo entiendo de alabanza y adoración tiene que ver con expresar lo que Dios es y lo que hace, lo que ha hecho, es decir, todo eso se refiere a Dios cuando uno hace eso lo que uno quiere expresarle a Dios por lo que Él es, por lo que ha hecho, se convierte en alabanza y adoración congregacional. Cuando las canciones hablan de lo que uno es o de pronto de lo que Dios ha hecho en mí y Dios era así, y yo era así, y ahora soy así, son

canciones más de testimonio que a mi concepto dejan de ser de alabanza y adoración y se vuelven más canción mensaje.

14. Ayudaste a componer y a producir algunas canciones del grupo de alabanza *Renuevo*, de la CEPC. ¿Es importante que el mensaje de las canciones concuerde con la visión que se da en la iglesia cristiana para la cual va a ser utilizada? (O es preferible que el mensaje sea más universal, para que las usen en cualquier iglesia latinoamericana de denominación cristiana).

Sí. Pues te lo hablo como productor, y uno como productor lo que tiene que hacer es indagar en la visión de la persona que va a hacer el disco. Entonces, puntualmente en el disco de la iglesia de la Cruzada Estudiantil, el disco del *Renuevo* ellos querían la música para su propia iglesia, para su propia gente y no les interesaba salir para nada, entonces ahí el lenguaje que se usa en cada canción por supuesto que es propio de la visión y la temática que se habla internamente que es una temática que muchas veces no es la misma de otras iglesias, particularmente en esta iglesia tienen un lenguaje muy propio, que muchas iglesias no reconocen, no saben los significados; pero he hecho discos para otras iglesias, discos para El Lugar de Su Presencia, para Misión Carismática, para varias iglesias, otra de Misión Paz a las Naciones de Cali que la visión de ellos es precisamente lo contrario, salir de su iglesia, que su música sea una herramienta para muchas más iglesias, entonces ahí el tratamiento de las letras pues tiene que ser diferente porque tiene que ser más general, más global en lo que se puede hablar en otras iglesias y no tan puntual, no tan interno, así que como productor lo que te puedo decir es que depende de la visión del disco.

15. ¿Cómo lograr que el mensaje sea atractivo, para que las personas se identifiquen con él y les haga sentir que la CEPC tiene un valor agregado en comparación con cualquier otra iglesia?

Pues ahí está, el éxito del disco del *Renuevo*, por ejemplo, pues puntualmente es que cuando se usaron las palabras de las temáticas, de las predicaciones o de las charlas que se dictaban en las reuniones, en los cultos; cuando se lograban captar esas palabras y esas temáticas y se les podía dar forma, musicalidad, melodía y cuando logramos esas cosas sabíamos que para la gente de una vez iba a ser atractivo, porque se iban a sentir identificados de que lo que les estaban enseñando, no solamente se los hablaban, sino que ellos también podían expresar a través de la música eso que estaban aprendiendo en cada reunión, entonces sabíamos que ese era uno de los ganchos que teníamos para este disco y lo tratamos de utilizar al máximo y creo que es uno de los éxitos para que el *Renuevo* haya crecido tanto.

16. En mi trabajo de grado estoy analizando la canción *Dije Adiós* de Alex Campos, para encontrar algunos recursos musicales que puedan ser útiles para la composición de una canción cristiana de este estilo. ¿Hiciste parte del proceso creativo y de producción de esta canción?

Hice parte de la parte creativa, no de composición, sino de los arreglos musicales y grabación.

17. ¿Qué recursos musicales (como los arreglos, la armonía, etc.) se emplearon durante la producción de la canción *Dije Adiós*?

A ver, uy eso fue hace bastantes años, esa canción está en *Do Mayor*, si no estoy mal y a ver, ah sí, el motivo melódico...

Ah ya bueno, sí, sí, sí, yo recuerdo que esta canción, este, pues, como para nosotros la voz tiene el rol más importante, siempre tratamos es de no opacar, sino de acompañar, y aportarle más bien a la voz para que sea lo que brille. Pueden brillar otras cosas para nosotros los músicos, como algunos arreglos musicales y todo eso, pero lo que nosotros buscamos es que lo que brille sea la voz. Así que el proceso fue que Alex tocara la canción con guitarra y cuando él la tocaba con “corcheitas” hacía abajo “*chin, chin, chin, chin, chin, chin*”, cuando la tocaba así de esa manera, pues la intentamos pues probar con otro ritmo, que fuera de balada, más abierto y sentíamos que la canción como que se regaba mucho y se distraía de la voz, así que tomamos ese elemento de las corcheas como elemento rítmico y armónico, este pues, como base de la gran parte de la canción, de acuerdo, así que toda esa primera parte como que es “*chin, chin, chin, chin, chin, chin*” y va pues con el tema del círculo armónico y si te das cuenta la voz es lo que sobresale, por más de que arranque la guitarra eléctrica y que de pronto esté haciendo adornos, lo que sale o sobresale es la voz, así que ese era el objetivo.

Luego hay una intervención musical, un puente, en segundo grado, ahí pues el recurso que usamos fue las terceras paralelas, o sea, en cada acorde, pues utilizar la melodía en la tercera, para generar esa... nos dio como una sensación de libertad. Esa progresión armónica y esa melodía nos dio esa sensación de libertad que era lo que queríamos, la letra dice que “*dice adiós a todo lo malo*” y cuando pues hicimos esa propuesta de arreglo fue la sensación que nos dio y era lo que estábamos buscando y de resto, pues toda la canción yo creo que esos son los dos elementos más importantes, el que siempre son las corcheas hacia abajo y que cuando hay melodías, esas melodías siempre están haciendo como esas terceras paralelas que pues parten de la raíz de cada acorde, y esos son como los elementos más importantes de la canción, creería yo.

## Transcripción Video

### *Guitar in modern Worship*

Producido por: David Navejas & Chris Rocha

Duración: 70:13 minutos.

(Sólo de guitarra, min 00:26 a 03:08)

#### **I. INTRODUCCIÓN.** (min 03:09 a 04:47)

Hola chicos, mi nombre es Chris Rocha y como algunos de ustedes saben, toco guitarra y por algún tiempo he querido hacer un DVD en donde pueda explicar cómo llegué a tocar la guitarra y me dan dado esta oportunidad para hacerlo, así que estoy realmente muy emocionado y espero que puedan sacar mucha información sobre esto.

He estado tocando guitarra desde la edad de siete (7) años. Mi papá comenzó a enseñarme desde que era un niño, él sentía pasión por la música y comenzó una banda y empezó a enseñarme algunos coros y las cosas básicas, me puso en la banda que formó, así que tuve la oportunidad de viajar con él y aprender. Él tenía teclados, batería y otras cosas, guardadas en la casa... bajos y yo levantaba esos instrumentos y me sentía intrigado por ellos y creo que fue a la edad de nueve años donde empecé a tocar en la iglesia y formé parte de la adoración allí. Así que eso básicamente tomó el control de mi vida, apoyar y ser parte del equipo de mi iglesia local... así que los animo a todos ustedes, guitarristas y otros músicos que apoyen a su iglesia local. Aprendí mucho allí y estoy muy agradecido por eso.

Bueno, la razón por la que estoy haciendo esto es porque quiero que vean como hago estas cosas. Voy a estar explicando sobre pedales, voy a explicar algunas escalas, el sistema de números, hablaré sobre unos acordes particulares, a los que llamo: *Box Chords* (acordes en caja) y realmente espero chicos, sacarle mucho a este tema.

#### **II. ¿CUÁL ES NUESTRO ROL COMO GUITARRISTAS?** (min 04:50 al 05:48)

¿Cuál será nuestro rol, chicos?, creo que como hablaba hace un rato es muy importante servir en una iglesia local, realmente se los recomiendo a todos los músicos. No sólo a los guitarristas, sino a todos los músicos, sean parte de su iglesia, apoyen a su iglesia. No porque yo haya hecho tanto por la iglesia, sino más bien por todo lo que Dios ha hecho por mí. Así que por encima de todo eso, estoy muy agradecido.

Una de las cosas que quiero hacer es hablarles a los guitarristas porque nos involucramos tanto en nuestro mundo que no prestamos atención a lo que está pasando en la música. Y creo que es muy importante que prestemos atención a lo que está sucediendo como salirnos un poco hacia afuera de nuestro instrumento y preguntarnos ¿Qué es lo que necesita esta canción? ¿Qué le hace falta a este momento? Muchas veces cuando estas tocando un acorde y tienes un pianista ya tocando esos acordes, necesitas trabajar alrededor de eso, eso es un espacio en

donde puedes trabajar con colores, texturas... Quisiera que hicieran acercamiento a cosas como esas, que creen consciencia de eso.

### **III. LA IMPORTANCIA DE MEJORAR TU TÉCNICA.** (min 05:52 al 11:28)

Una de las cosas que creo como guitarrista es tratar de sacar lo mejor de tu instrumento y tratar de mejorar. Creo que generalmente la gente hace eso, pero hubo un tiempo en donde aprendí a tocar, podía tocar algunos acordes y sonaban bien y por algún tiempo me sentí cómodo, aprendí nuevas cosas, pero no creo que necesariamente haya mejorado. No creo que estaba tocando mejor y creo que fue hasta la edad de 20 años que comencé a trabajar tiempo completo en una iglesia y allí tenía más tiempo libre. Estaba allí durante el día y luego regresaba a casa, debido a que era una nueva ciudad y no conocía a mucha gente. Luego recuerdo cómo fue que mi cuñado cuando niño me enseñó algunos ejercicios y me dijo: “Si quieres mejorar tienes que hacer esto”, no fue entretenido. Los ejercicios no son juegos, pero definitivamente te ayudarán como guitarrista así que quiero cubrir algunos ejercicios que quiero que aprendan y traten de grabarlos en sus mentes porque si quieren ser mejores guitarristas, estos les van a ayudar a lograrlo.

Este ejercicio suena casi como una escala cromática, vamos a comenzar con estos cuatro trastes. La técnica en la mano derecha es moverla de abajo hacia arriba, de abajo hacia arriba y continuas ese movimiento sin interrumpirlo. Vamos a repasarlo.

(Se muestra el ejercicio dos veces, desde el min 07:15 al 07:36. Se tocan cuatro notas cromáticas desde el traste 1, cuerda seis, luego cambia a la cuerda 5, y repite el proceso en todas las cuerdas)

En lo que estoy haciendo, cada dedo tiene su traste, así que vas a permanecer aquí y comienzas a mover los dedos hacia abajo, tu mano derecha no se detiene hacia arriba y abajo, y definitivamente no es divertido. Algunas personas que comienzan a hacer esto lo hacen muy rápido y el concepto no es hacerlo rápido. El concepto es manejar tus dedos a través de los trastes para ejercitar tus manos a través de los trastes para ejercitar tus manos, vas a querer tener manos fuertes para que puedas tocar más limpio. Este concepto aplica para todo si alguien quiere ponerse más fuerte necesita ir al gimnasio y hacer ejercicio y trabajar los músculos. El mismo concepto aplica a la guitarra, así que trabaja tus manos y recuerda que vas a sentir ardor en los dedos, pero esa es la buena señal de que estas trabajando tus manos. Vamos a repasar esto una vez más, quiero que capten esto. Este es el primer calentamiento que voy a hacer.

(Repite el ejercicio, desde el min 08:25 al 08:36)

Luego que llegas aquí, (cuerda 1) vuelves arriba a la cuerda “E”. (cuerda 6)

(Se repite el ejercicio dos veces, desde el min 08:39 al 08:49)

Si mientras lo haces se te hace difícil, hacerlo a la velocidad que lo hago, no te preocupes, hazlo más lento. Como te decía, lo importante es trabajar tus manos, ese es el primer ejercicio;

el segundo que voy a hacer es diferente. Básicamente funciona utilizando un solo dedo a la vez. Vas a ir hacia abajo 1,2,3,4 – 1,2,3,4, de esa forma.

El dedo con que comienzas va a ser el dedo raíz del ejercicio. De modo que si comienzo con mi primer dedo (índice), 1,2,3,4 y en la segunda ronda, uso el 1 en la cuerda de arriba (en la cuerda 6), pero el 2 lo voy a cambiar a la cuerda de abajo (cuerda 5) y recuerda, la mano derecha permanece sin interrumpirse de abajo hacia arriba así que permíteme enseñarte el ejercicio con mi dedo índice.

(Toca el ejercicio del min 09:34 al 09:45, el dedo índice siempre toca en la cuerda 6, pero los demás dedos van cambiando de cuerdas)

Luego vuelves arriba (a la cuerda 6). Cuando terminas con este dedo vas a cambiar tu dedo de en medio, vas a comenzar con este en 2,3,4,1 (cuerda 6) y cuando llegues al dedo 2 vas a cambiar a la otra cuerda (cuerda 5). Vas a la próxima cuerda de abajo con todos los demás dedos, pero el dedo 2 se queda (en la cuerda 6).

(Toca el ejercicio dos veces, del min 10:00 al 10:15, el dedo medio siempre toca en la cuerda 6, pero los demás dedos van cambiando de cuerdas)

Y luego con el dedo 3, comienzas con ese y llegas hasta abajo y cuando llegas a ese dedo nuevamente vas a cambiar a la otra cuerda.

(Toca el ejercicio dos veces, del min 10:21 al 10:35, en este caso el dedo anular siempre toca en la cuerda 6, pero los demás dedos van cambiando de cuerdas)

Luego vas con tu dedo meñique. El mismo concepto.

(Toca el ejercicio del min 10:38 al 10:48, el dedo meñique siempre toca en la cuerda 6, pero los demás dedos van cambiando de cuerdas)

Es probable que sea más difícil, la mayor parte de los guitarristas, como yo, no trabajamos el dedo meñique mucho así que probablemente es el dedo más débil. Muchas veces me siento y trabajo en ese dedo por mucho tiempo más que los otros. Esta técnica te va a ayudar mucho. Hago este ejercicio antes de un concierto o un servicio y caliento por algunos 5 minutos antes de tocar y esto ha revolucionado la forma en que toco, voy a sonar totalmente distinto si no caliento. Pero si quieren tomar ese salto y realmente mejorar su técnica, les recomiendo treinta minutos al día que revolucionarán su vida. Todos estos ejercicios son muy importantes. Quizás no muy entretenidos, pero importantes.

#### **IV. EL SISTEMA DE NÚMEROS.** (min 11:29 al 15:14)

Okey, muchachos, vamos a hablar sobre el sistema de números que es una manera diferente quizás de tocar a lo que estás acostumbrado y aún yo también. Bien, comencemos.

La forma en que el sistema de números trabaja es que cada escala tiene 7 diferentes intervalos y regresas al “primero”.

Así que vamos a contarlos, 1,2,3,4,5,6,7, y el 8 es lo mismo que el 1. De la forma en que esto trabaja es que cada uno de estos números tiene un acorde. Así que el número 1 es un mayor. Esto es tonalidad de Sol (G). Entonces, uno (1) es mayor y dos (2) es menor, tres (3) es menor o un primero sobre tres (3), voy a enseñarte eso en un momento. Cuatro (4) es mayor, cinco (5) es mayor, seis (6) es menor, siete (7) es un medio disminuido o un quinto sobre el siete (7).

Así que la forma en que estos tonos funcionan, los “primero sobre 3”, muchas veces vas a ver en las partituras que hay un Sol sobre Si (G/B). Este es el mismo concepto. Pero en vez de un Sol vas a tener un 1 y en vez de un Si vas a tener un 3. Básicamente vas a tocar el acorde que está arriba que es el acorde 1. Pero tu sonido grave va a ser un 3. Este es tu acorde.

Y el 7, vas a tener un cinco sobre un 7; o sea, que vas a tocar el acorde de Re (D) que es un 5, y tu sonido grave va a ser un 7 que es un Fa sostenido (F#). Así que eso es todo. Muy básico.

Quisiera que vieran la forma en que hago mis gráficas en el sistema de números. Lo que hago es escuchar la canción y puede llegar el momento en que escuches la canción y puedas identificar los acordes, quizás el acorde 1 o el 2... Debido a que estoy envuelto en tres iglesias diferentes estoy aprendiendo nuevas canciones siempre así que lo que hago es que escucho la canción y hago las gráficas y luego tomo mi guitarra para ver en qué tonalidad está; pongo la tonalidad en la gráfica y estoy listo.

Quisiera enseñarte una de mis gráficas. Esta es para David Scarpeta. El acaba de grabar un CD y está excelente. Necesitan comprarlo. Acabo de producir algunas canciones y grabar las guitarras. Mike grabó los bajos también allí.

Y para el concierto de presentación del CD, Mike y yo estábamos muy ocupados y no teníamos mucho tiempo, espero que David no vea esta parte, pero no teníamos mucho tiempo y Mike me llama y me dice: “No tengo mucho tiempo para trabajar con las canciones. Podrías ayudarme a hacer las gráficas de la mitad de los temas y yo me encargo de la otra mitad”. Así que hicimos ese acuerdo y todo quedó muy bien. Déjame mostrarte una de esas gráficas, esta canción se llama “Brilla” en el CD y esta fue una de las gráficas que Mike hizo. Si la observas son un montón de números. Esta es la forma en la que trabajamos, ponemos los números en la gráfica y todo es super rápido y muy pronto te das cuenta de que tu mente comienza a pensar numéricamente. Me da más trabajo pensar en acordes mayores y menores que en números. Se me hace mucho más fácil pensar así.

Esa es una de mis grandes gráficas tengo muchísimas, pero esa es una de ellas. Así pueden ver como hago las gráficas. Lo próximo que vamos a hacer es algo a lo que llamo *Box Chords* (Acordes en Caja). No sé si sea el nombre oficial, pero es como les llamo. Están directamente relacionados al sistema numérico, así que hagamos algunos acordes en caja.

## V. ACORDES EN CAJA (BOX CHORDS). (min 15:16 al 21:14)

Okey, muchachos, esta es la manera en que estos acordes funcionan, y una vez te des cuenta de cómo es que trabajan te vas a asombrar de cuán fácil es. Repasemos los números que acabamos de estudiar. Tonalidad de Sol (G) (toca la escala) 1,2,3,4,5,6,7 así que te vas a dar cuenta de que muchos de estos acordes en caja están directamente relacionados a los números, y puedes usar algunos de esos acordes en caja para múltiples números.

Sé que suena raro, pero permítanme comenzar, tengo dos diferentes cajas y toda gira alrededor de la nota fundamental del acorde. Si la fundamental de tu acorde está en la cuarta cuerda, vas a tener una serie de acordes de caja. Si la fundamental de tu acorde está en la tercera cuerda, entonces tienes un nuevo set de acordes de caja. Así que usemos Sol (G) como ejemplo, estos van a ser acordes muy básicos, pero ya vas a ver que bien suenan juntos.

Entonces este es el 1 (toca el acorde), este es el 2, 3, 4, 5, 6, 7, 1, Así que 1,2,3,4,5,6,7 y de regreso a 1, voy a grabarme subiendo la escala y luego repasamos estos acordes porque cuando los tocas solos no tienen sentido. Así que ahí está.

(del min 17:02 al 17:37 graba la escala de Sol, y sobre ella toca los acordes como los acaba de explicar)

Ahora bien, esos son los acordes que se tocan en la cuarta cuerda. Ahora vamos a hacerlo con la fundamental del acorde en la tercera cuerda. Es un poco más agudo, y es fenomenal porque si tienes otro guitarrista haciendo los acordes base, tú puedes usar algunos de estos acordes en caja para darle toda una nueva sonoridad. Así que vamos a hacerlo; este es el acorde 1 (toca el acorde), este es el acorde 2, el acorde 3, el acorde 4, el acorde 5, el acorde 6, el acorde 7, y de regreso al acorde 1. Ahora voy a tocar la misma progresión, pero adentro de esta caja.

(del min 18:27 al 18:44 reproduce la escala de Sol que previamente había grabado, y sobre ella toca los acordes que acaba de explicar)

También puedes añadir algo de melodía, permíteme mostrarte.

(del min 18:50 al 19:07 reproduce una vez más la escala de Sol, y sobre ella toca los acordes, pero cambiando ligeramente algunas de las voces del acorde, en forma de bordados diatónicos)

Ese es más o menos el diseño básico.

Voy a hacer una pequeña demostración. Tengo aquí algo de música básica. Lo que puedes hacer es utilizar esto bastante, déjame salir del modo *loop* que tengo aquí en este pedal y ponemos un poco de *delay*. (se observa que con los pies mueve la configuración del pedal) Entonces aquí estamos en la tonalidad de Mi (E). La progresión va a ser 1,4,6,1,4. (I – IV – VI – I – IV).

Voy a tocar esa progresión para ti...

(del min 19:47 al 20:17 reproduce una secuencia y sobre ella toca los acordes en caja de la tercera cuerda)

Okey eso es una caja de acordes lo que voy a hacer ahora es tocar todo otra vez en una caja más abajo.

(del min 20:26 al 20:55 reproduce la secuencia y sobre ella toca los acordes en caja de la cuarta cuerda, pero del min 20:55 al 21:08 toca nuevamente a los acordes en caja de la tercera cuerda sobre la pista)

Eso es básicamente todo. Espero que hayan entendido el concepto de los acordes en caja.

## VI. LA IMPORTANCIA DE TU EQUIPO. (min 21:16 al 28:46)

Una de las preguntas que me hacen es: “¿Qué clase de equipo usas para tocar?”, “¿Qué pedales usas?”, “¿Qué piensas de este pedal?”, “¿Qué piensas de esto?”, “¿Qué piensas de esta guitarra?”, “¿Qué guitarra me recomiendas?”. En este segmento hablaré acerca de mi quipo. Y claro, hablando de equipo es muy fácil perderse. Hay tantos guitarristas con tantas opiniones que pareciera que nada es concreto, la mayoría de las veces es su preferencia; pero al menos quiero cubrir lo que yo hice, en lo referente a mi historia y el tratar de mejorar mi sonoridad. Comencé... (y los guitarristas más viejos me van a entender esto). Hace un tiempo teníamos procesadores y eso era todo lo que usábamos. Los procesadores. No teníamos pedales, pero hoy hay tantas opciones y efectos en una sola unidad y puedes usar eso. ¿Por qué comprar diferentes pedales cuando puedes tener todo en un mismo lugar? Pienso que los procesadores están mejorando, así fue como comencé, pero cuando crecí y me mudé a Dallas, de hecho, con la persona detrás de la cámara, David y su hermano J.J. comenzamos a conocer el ambiente de Dallas y comenzamos a ver otras bandas y sus equipos y conocí a un músico que tenía un excelente sonido y le pregunté: “¿Qué estás usando?” Estaba interesado en lo que tenía. Y observó mi equipo y me dijo: “No puedes tocar ni una sola canción con ese equipo, tienes que actualizarte, tienes que conseguir un amplificador de tubo, necesitas pedales análogos...”, así que eso fue exactamente lo que hice, fui y compré un *Classic 50 Peavey* o algo así y sonaba muy bien. Eran buenos amplificadores.

El amplificador que estoy usando es un *Dr. Z MAZ 38*. Es muy buen amplificador, básicamente recomiendo todo lo que *Dr. Z* hace, me gustaría dejarme endosar por ellos. Lo que puedes ver aquí, este aparato violeta, se le conoce como un atenuador, este modelo en particular se llama *Hot Plate*. La razón por la que lo compré es porque estaba corriendo mi amplificador de guitarra y la forma en que un amplificador de tubo funciona es que la perilla del volumen también es del tono, tienes que saturar los amplificadores de tubo para poder sacar la mayor cantidad de armónicos. Yo hacía eso, pero lo malo de esto es que el volumen en el escenario era tan alto que el sonidista se estaba volviendo loco. Así que cuando subía el volumen en mi amplificador el sonidista se enojaba y tenía que bajar el volumen y cuando bajas volumen ya no suena igual. Ya no puedes sacar muchos armónicos de tu tono, así que compré este aparato. Y lo que haces es que envías la señal del amplificador al atenuador y del atenuador a tu bocina. Y ajustas el volumen tan alto como quieras y bajas el volumen en el atenuador. Lo que eso hace es que baja el volumen luego de que hayas ajustado el tono en

tu amplificador; de modo que no se afecta el tono, sólo el volumen. Así que eso es algo para todos ustedes los músicos que están enloqueciendo a los sonidistas consideren esto.

En cuanto a mi guitarra, uso una *Les Paul*, creo que es una *Les Paul Standard*. Atrás tengo una *American Telecaster Standard* de la que recientemente me he enamorado, a veces paso por etapas en donde agarro una de estas guitarras y no las puedo soltar. He estado tocando esa por dos meses consecutivos, suena genial.

La siguiente es una *PRS* que fue la primera guitarra cara que compré. Suena genial; especialmente para los solos, es una bestia. Y allá tengo una *Dano Caster*, parece una *Fender*, pero no lo es, es mandada a hacer, similar a la *Fender Thinline*.

Repasaremos ahora mis pedales. Me preguntan mucho acerca de los pedales que recomiendo; básicamente recomiendo lo que tengo, lo que tengo no es un secreto, y cuando la gente me pide fotos de mi set de pedales o se me acercan en un concierto les permito tomar fotos de mis pedales. Lo que tengo aquí es que tengo mi señal corriendo hacia mi pedal *wah wah* que es un *Bad Horsie* Clásico. Me gusta mucho por su conveniencia, solamente lo pisas y se enciende automáticamente, lo tengo corriendo hacia mi afinador *Petterson*, este afinador es un poco más complicado que un afinador regular, pero es genial porque me permite afinar mi guitarra mientras estoy tocando. En ocasiones mientras toco, descubro que estoy desafinado, esto sucede mucho cuando estás de gira, de modo que afinó en el momento con este pedal. De allí, la señal sale hacia el *Katana Clean Boost*, no uso mucho este pedal con la *Les Paul* porque es una guitarra con mayor ganancia de salida, pero funciona genial con una *Telecaster* o *Stratocaster* puedes subir más el volumen para que puedas saturar tus pedales de ganancia mucho más.

Junto a eso tengo un *Love Pedal* llamado *Eternity Drive Congie Pedal* o algo así, uso ese para la mayoría de partes rítmicas, cuando toco guitarra rítmica uso este pedal. Luego tengo este llamado *Hot Cake*, y lo he usado como por 10 años, se ha convertido en mi favorito. No me imagino sin él, tengo varios de este, si se me rompe, compro otro, es para tocar en los solos, tiene un sonido en los solos muy fuerte. Luego aquí tengo el *Timeline Delay Pedal* que es increíble, es un poco caro, pero vale la pena. Y luego tengo el *Holy Grail Verb* muy económico y te da un sonido de ambiente, me gusta mucho.

Vamos a repasar algunos de estos tonos, voy a usar el *Eternity Drive* que es para partes rítmicas. (toca con el pedal encendido)

Este es mi *drive* para solos típicamente uso mucho *delay* en mis solos. (toca con esos efectos)

Mi *reverb*. Voy a hacer un poco de ambiente. (toca con este efecto)

Algo que me gusta hacer es usar este *Timeline*. Este botón enciende el *delay* y también reacciona como un pedal de *sustain*. Permíteme mostrarte porqué es buenísimo, para cuando el guitarrista desea hacer un sonido de ambiente en un servicio o durante la adoración. (toca y a continuación presiona el pedal, lo que provoca que el efecto perdure más)

Es una excelente herramienta para hacer el efecto de ambiente. Eso es básicamente todo, muchachos. Este es el equipo que uso. Si tienen alguna pregunta pueden contactarme en *Facebook*, pero ese es el equipo que uso.

## VII. LICKS DE GUITARRA QUE ME GUSTA TOCAR. (min 28:48 al 31:43)

En este segmento quiero hablar sobre algunos *licks* que estoy acostumbrado a tocar, cosas que he inventado y que, si quieren usarlas o cambiarlas cuando toquen, háganlo.

Este primero le llamo el *lick* de octava, lo aprendí de un guitarrista llamado Yngwie Malmsteen, creo que así es cómo se pronuncia su nombre. Estaba viendo su DVD y realmente me impresionó, como estaba tocando porque hacía este *lick* y lo hacía tan rápido que era difícil darse cuenta, y yo me preguntaba cómo podría hacer eso. Luego él dijo: “Voy a hacerlo un poco más lento, pero lo hacía básicamente a la misma velocidad” y yo sólo dije: “Wow, déjame ver que puedo aprender de este tipo”. Era un *lick* clásico y lo aprendí, pero una de las cosas que hago cuando aprendo algo es ver cómo aplicarlo a lo que yo hago, así que apliqué este *lick* a lo que hago. Básicamente, encuentras la nota fundamental de la escala y cuando tocas otra nota, debes regresar a esa nota que es la fundamental. (toca un ejemplo desde el min 29:57 al 30:10)

Realmente no hay una forma específica, sólo encuentras la fundamental y sigues pulsándola. Puedes cambiarla un poco si quieres. (toca otro ejemplo del min 30:17 al 30:30)

Otro *lick* que me gusta hacer es básicamente recorrer la escala de forma descendente. Hice este *lick* en la primera demostración. (toca un ejemplo desde el min 30:42 al 31:00, en el cual realiza un movimiento por terceras, de forma descendente)

Puedes hacer eso en cualquier escala que toques. Otra cosa que me gusta hacer es que puedo estar en el medio de una canción y el equipo me dice que haga un solo y lo que hago es aprenderme la melodía del coro y comienzo con eso; de ahí puedo improvisar un poco y hacer algo diferente. Esta es una técnica que me encanta hacer y creo que, si es que aún no lo han puesto en práctica, es algo que puede serles muy útil. A veces la melodía más simple es la melodía vocal o algo básico y melodioso, pero esos son varios de los *licks* que me gusta hacer.

## VIII. CANCIONES EN LAS QUE HE TRABAJADO. (min 31:45 al 32:15)

En este segmento quiero repasar algunas de las canciones que he hecho, que es una de las razones principales para hacer este DVD, siempre me hacen estas preguntas. La gente me dice: “Oye, ¿cómo hiciste esa canción?” y tengo algunas canciones aquí de diferentes cantantes: Coalo (Zamorano), Danilo (Montero) y una banda que comencé con Mike Zúñiga llamada Conectivo. Voy a cubrir algunas de estas cosas y cubrir alguna de esas canciones, así que primero vamos a comenzar con una canción de Coalo llamada “Digo sí”.

## IX. “DIGO SÍ” – TUTORIAL (min 32:17 al 54:28) (omitido)

## X. “BENDITO JESÚS” – TUTORIAL (min 54:30 al 60:12)

(Demostración de cómo tocar la guitarra en esta canción, desde el min 54:33 al 58:26)

Okay, entonces repasemos esta canción. Comencé con un *riff* en el principio, y está basado en la tonalidad de Si (B), en mi caja de acordes (hace la demostración, tocando la caja de la tercera cuerda). Luego voy a... (permíteme afinar un momento), voy a la melodía de la introducción. (toca la melodía del min 58:53 al 59:08)

Una vez más. (toca la melodía de nuevo, del min 59:10 al 59:25).

Así que, en el verso me quedo en Si (B), en mi caja de acordes. Los coros son muy básicos. (realiza la demostración del min 59:37 al 59:53)

En la parte del puente hago esto. (toca la melodía del puente, del min 59:56 al 60:10)

Así que ahí la tienen, “Bendito Jesús”.

**XI. “SOBERANO” – TUTORIAL.** (min 60:15 al 66:18) (omitido)

**XII. RECAP (RESUMIENDO)** (min 66:19 al 70:02)

Espero que hayan aprovechado mucho este DVD. Llamé a David para que me grabara y le dije que solamente quería grabar la forma en que me aproximó a la guitarra, la forma en que pienso, y espero que ustedes hayan podido captar eso y aplicarlo a la forma en que tocan.

Repasemos lo que hemos hecho. Hablamos de lo importante que es observar tu banda y saber lo que está sucediendo con la música, y no solamente tocar las partes normales, sino hacer algo que le añada valor a la canción y no tocar algo que otro ya está tocando. Muchas veces tienes dos guitarristas diferentes y uno está tocando los acordes, tú puedes comenzar a usar esta técnica de acordes en caja que yo uso. Puedes hacer eso mientras el otro guitarrista hace los acordes. Cosas así. Puedes mezclar las cosas, como añadir texturas y colores a la canción.

Cubrimos eso, y también cubrimos los ejercicios. No necesito decirte cuán importante es eso. Eso revolucionará la forma en que trocas guitarra. No es divertido, pero es demasiado importante, y sé que si comienzan a hacer eso van a ver una gran diferencia en la manera que tocan, así que es muy importante hacer ejercicios.

También hablamos del sistema de números y cómo puedes mejorar la forma en que te acercas a la música. Es una buena forma para comunicarte con tu banda. Soy director musical en la iglesia en que estoy y esa es la forma en que me comunico con mis muchachos. Si quieres hacer cambios de última hora, si quieres cambiar la progresión, o tienes a alguien que nunca haya tocado contigo, y quieres buscar la forma de conectar la banda, esto es genial para eso. También es excelente para pensar. Para que yo piense en Sol (G) mayor o menor, es como si tuviera que procesar más información, en vez de simplemente pensar en números. Es muy raro como funciona eso, pero, quiero comenzar a educar a los guitarristas que quizá no están acostumbrados a eso. Comienza a implementar eso en lo que haces y verás una gran diferencia.

También vimos detalles acerca de los acordes en caja y de cómo pueden añadirle valor a la canción. Los acordes en caja se hacen en base al sistema de números, pero una vez comienzas a hacerlo, vas a ver que este es un sonido moderno que tenemos hoy en la adoración y aún en algunas canciones de rock que están saliendo. Es un sonido muy moderno que tenemos, así que te recomiendo que lo apliques.

También hablamos sobre el equipo que uso, espero que le hayan sacado provecho a eso. Se trata de salir del equipo de amplificadores de estado sólido y comenzar con amplificadores de tubos y pedales análogos. Toma tiempo acostumbrarse, pero vale la pena.

También repasamos algunos de los licks que toco. No fueron muchos, pero espero que hayan podido aprenderlos y aplicarlos cuando estén tocando.

Enseñamos también algunas canciones que he trabajado con Coalo, Danilo y Colectivo. Obviamente no tenemos tiempo de repasar más cosas, eso nos tomó bastante tiempo, pero espero que puedan aprenderse esas canciones y las toquen en sus iglesias, y realmente quiero que le saquen provecho a este DVD, porque lo que yo quería era sentarme y cubrir la mayor cantidad de material posible; cómo me aproximo a la guitarra, cómo toco mi música, lo que está sucediendo en mi mente cuando estoy construyendo o arreglando estas canciones. Quería que tomaran esto y lo aplicaran, y espero que le saquen provecho. Denme sus opiniones por *Facebook*, nos veremos pronto.

**CRÉDITOS** (min 70:03 - 70:13)

# Bendito Jesús

## Devoción

Danilo Montero  
Transcript: Fabián Pulido Jerez

♩ = 123

Intro

Voz principal (Tenor)

Coros 1, 2 y 3  
(Soprano, Alto y Tenor)

Piano Eléctrico

Órgano

Guitarra Eléctrica 1

Guitarra Eléctrica 2

Bajo Eléctrico

Batería

Pandero

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with an 'Intro' section. The vocal parts (Voz principal and Coros) are mostly silent in this section. The Piano Eléctrico and Órgano enter in the third measure with sustained chords, marked *mf*. The Guitarra Eléctrica 1 plays a rhythmic pattern of chords, marked *mp* and then *f*. The Guitarra Eléctrica 2 plays a similar chordal pattern, marked *mf*. The Bajo Eléctrico plays a steady eighth-note bass line, marked *mf*. The Batería and Pandero provide a rhythmic accompaniment, with the Bateria marked *f* and the Pandero marked *f*.

This musical score is for the piece "Bendito Jesús" and is marked with a "2" in the top left corner. The score is arranged for a full band and includes the following parts:

- Voz (Vocal):** Features a vocal line with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are mostly whole rests, indicating a vocal melody that is not fully written out in this section.
- Coros (Chorus):** Similar to the vocal part, it consists of whole rests on a treble clef staff.
- Pno. E. (Piano):** A grand piano part with both treble and bass staves. It includes a 4-measure rest at the beginning, followed by a melodic line in the bass and a chordal accompaniment in the treble.
- Órg. (Organ):** A grand organ part with both treble and bass staves. It features a 4-measure rest, followed by sustained chords in the treble and a bass line. Chord changes to F#A# and G#m7 are indicated above the staff.
- Gtr. E. 1 (Guitar 1):** An electric guitar part with a treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Gtr. E. 2 (Guitar 2):** An electric guitar part with a treble clef, playing a rhythmic accompaniment of chords with accents.
- Bajo (Bass):** A bass guitar part with a bass clef, playing a steady eighth-note bass line.
- Bat. (Drums):** A drum part with a single staff, showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes.
- Pndr. (Percussion):** A percussion part with a single staff, marked with a double bar line and a slash, indicating that the part is not to be played.

Estrofa 1

**Voz**  
8  
p  
Por ti

**Coros**  
8

**Pno. E.**  
8

**Órg.**  
8  
F#      E maj 7      E      F#      B

**Gtr. E. 1**  
8

**Gtr. E. 2**  
8  
p      mf

**Bajo**  
8  
p      mf      mp

**Bat.**  
8  
mf

**Pndr.**  
8  
p

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Bendito Jesús', page 3, 'Estrofa 1'. It features eight staves: Voice (Voz), Chorus (Coros), Piano (Pno. E.), Organ (Órg.), Electric Guitar 1 (Gtr. E. 1), Electric Guitar 2 (Gtr. E. 2), Bass (Bajo), Drums (Bat.), and Percussion (Pndr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The vocal line starts with a rest for 8 measures, then enters with the lyrics 'Por ti' on a half note. The piano part has a melodic line in the bass clef and chords in the treble clef. The organ part plays chords in the treble clef and single notes in the bass clef, with chord changes labeled F#, E maj 7, E, F#, and B. The first electric guitar (Gtr. E. 1) has a melodic line with slurs and accents. The second electric guitar (Gtr. E. 2) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *p* and increasing to *mf*. The bass (Bajo) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *p* and increasing to *mf*, then *mp*. The drums (Bat.) play a pattern of eighth notes with accents, starting with a dynamic of *mf*. The percussion (Pndr.) plays a pattern of eighth notes with accents, starting with a dynamic of *p*.

Voz

12

es mi cla-mor y sin nin-gún te - mor en ti pue-do con - fiar,

Coros

8

Pno. E.

12

*mp*

Órg.

12

F# G#m7

*mp*

Gtr. E. 1

12

let ring ----- let ring -----

Cl. Gtr.

*mp*

Gtr. E. 2

12

Cl. Gtr.

*p*

Bajo

12

Bat.

12

Pndr.

12

17 *mp*  
Voz — Ben - di - to — Je - sús. — Hoy pue - do es - cu - char

Coros *mp*  
8 — — — — — Hoy pue - do es - cu - char

Pno. E. 17

Órg. 17 F# E B

Gtr. E. 1 17 let ring — — — — — let ring — — — — — let ring — — — — —

Gtr. E. 2 P.M. — — — — —  
Od. Gtr.

Bajo

Bat. 17 2 // \* x x x x x x x x

Pndr. 17 // // // //

Detailed description: This is a page of a musical score for the hymn 'Bendito Jesús'. It features multiple staves for different instruments and voices. The vocal line (Voz) and chorus line (Coros) both start at measure 17 with the lyrics 'Ben - di - to — Je - sús. —' and 'Hoy pue - do es - cu - char' respectively. The piano (Pno. E.) part has a treble and bass staff. The organ (Órg.) part has a treble and bass staff with chord symbols F#, E, and B. The first electric guitar (Gtr. E. 1) has a treble staff with 'let ring' markings. The second electric guitar (Gtr. E. 2) has a treble staff with 'P.M.' and 'Od. Gtr.' markings. The bass (Bajo) has a bass staff. The drum set (Bat.) has a drum staff with a '2' and '//' marking. The panderero (Pndr.) has a drum staff with '//' markings.

**Voz**  
21  
— tu voz de sa - ni - dad res - tau - ran - do — mi — ser

**Coros**  
8  
— tu voz de sa - ni - dad res - tau - ran - do — mi — ser

**Pno. E.**  
21

**Órg.**  
21  
F# G#m7

**Gtr. E. 1**  
21  
let ring — — — — — let ring — — — — — let ring — — — — —

**Gtr. E. 2**  
P.M.  
21

**Bajo**  
21

**Bat.**  
21  
2

**Pndr.**  
21

25

Voz

Ben - di - to Je - sús. Yeh.. *mf*

Coros

8

Ben - di - to Je - sús.

25

Pno. E.

*p*

25

Órg.

F# E B F# *mf*

Gtr. E. 1

let ring

*p*

Gtr. E. 2

P.M.

*p*

Bajo

*p*

Bat.

25

*mp*

Pndr.

25

Coro

Voz

29

mi de - se - o e - res tú, mi mo - men - to de a - mor,

Coros

8

*mf*

mi de - se - o e - res tú, mi mo - men - to de a - mor,

Pno. E.

29

*mf*

Órg.

29

B F#A# D#7

Gtr. E. 1

29

*mf*

full

Gtr. E. 2

*mf*

Bajo

*mf*

Bat.

29

*f*

Pndr.

29

*f*

33

Voz

la\_a - le - grí - a de vi - vir, Ben - di - to Je - sús.

Coros

la\_a - le - grí - a de vi - vir, Ben - di - to Je - sús.

33

Pno. E.

33

Órg.

G#m7 F# Emaj7

33

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

33

Pndr.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Bendito Jesús' on page 9. It features a vocal line (Voz) and a choral line (Coros) with lyrics in Spanish: 'la\_a - le - grí - a de vi - vir, Ben - di - to Je - sús.' The instrumental parts include Piano (Pno. E.), Organ (Órg.), two Electric Guitars (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2), Bass (Bajo), Drums (Bat.), and Percussion (Pndr.). The Organ part includes chord markings: G#m7, F#, and Emaj7. The Drums part shows a pattern of hits with a double bar line and a '2' indicating a second ending. The Percussion part shows a pattern of slashes indicating rhythmic patterns.

37

Voz

E - res mi fuen - te de\_a-mor, e - res ai - re\_y e - res sol,

Coros

E - res mi fuen - te de\_a-mor, e - res ai - re\_y e - res sol,

37

Pno. E.

37

Órg.

B F#/A# D#7

Gtr. E. 1

full

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

37

Pndr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the hymn 'Bendito Jesús'. It features a vocal line and a choral line, both with lyrics in Spanish. The instrumental parts include Piano (Pno. E.), Organ (Órg.), two Electric Guitars (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2), Bass (Bajo), Drums (Bat.), and Congas (Pndr.). The score is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The vocal parts are in a soprano and alto range. The instrumental parts provide harmonic support and rhythmic accompaniment. The organ part features sustained chords. The guitar parts include a lead line with a 'full' dynamic marking and a rhythm line. The bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The drum part features a simple pattern with snare and bass drum. The conga part is marked with a slash, indicating it is not to be played.

41

Voz

el la - tir del co - ra - zón, Ben - di - to Je - sús,

Coros

el la - tir del co - ra - zón, Ben - di - to Je - sús,

Pno. E.

Órg.

G#m7 F# E maj7

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

Pndr.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Bendito Jesús' on page 11. It features a vocal line and a choral line with lyrics: 'el la - tir del co - ra - zón, Ben - di - to Je - sús,'. The instrumental parts include Piano (Pno. E.), Organ (Órg.), two Electric Guitars (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2), Bass (Bajo), Drums (Bat.), and Percussion (Pndr.). The organ part has chord markings: G#m7, F#, and E maj7. The drum part shows a pattern of eighth notes with a double bar line and a '2' indicating a change in the pattern. The percussion part consists of four measures with slash marks indicating specific rhythmic patterns.

45

Voz

Ben - di - to\_a - mor de mi Se - ñor.

Coros

8

Ben - di - to\_a - mor de mi Se - ñor.

Pno. E.

45

Órg.

45

B F#A# E maj7

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

mf

Pndr.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Bendito Jesús' on page 12. It features multiple instrumental and vocal parts. The vocal line (Voz) and chorus line (Coros) both sing the lyrics 'Ben - di - to\_a - mor de mi Se - ñor.' with accents on the first syllable of 'Ben' and 'de'. The piano (Pno. E.) part has a treble and bass clef staff. The organ (Órg.) part has a treble and bass clef staff with chord symbols B, F#A#, and E maj7. The guitar (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2) parts have treble clef staves with rhythmic patterns. The bass (Bajo) part has a bass clef staff with a steady eighth-note pattern. The drums (Bat.) part has a drum staff with various rhythmic notations and a dynamic marking of mf. The percussion (Pndr.) part has a percussion staff with various rhythmic notations.

Estrofa 2

Bendito Jesús

**Voz**  
49 *p*  
Tu gra - cia y fa - vor con - mi - go pue - do ver

**Coros**  
8 *p*  
Tu gra - cia y fa - vor con - mi - go pue - do ver

**Pno. E.**  
49 *mp*

**Órg.**  
49 *mp*  
B F#

**Gtr. E. 1**  
49 *mp* Cl. Gtr. let ring

**Gtr. E. 2**  
*p* Cl. Gtr.

**Bajo**  
*mp*

**Bat.**  
49

**Pndr.**  
49 *p*

53

Voz

lle - nan - do hoy mi ser, Ben - di - to Je - sús.

Coros

lle - nan - do hoy mi ser, Ben - di - to Je - sús.

8

Pno. E.

53

Órg.

53 G#m7 F# E

Gtr. E. 1

let ring

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

53

Pndr.

53

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Bendito Jesús' on page 14. It features multiple instrumental and vocal parts. The vocal line (Voz) and chorus line (Coros) both sing the lyrics 'lle - nan - do hoy mi ser, Ben - di - to Je - sús.' The piano (Pno. E.) part includes a treble and bass clef with various chords and melodic lines. The organ (Órg.) part is shown in two staves with block chords, including G#m7, F#, and E. The guitar (Gtr. E. 1) part has a melodic line with 'let ring' markings. The second guitar (Gtr. E. 2) part consists of block chords. The bass (Bajo) part has a rhythmic bass line. The drum (Bat.) part shows a snare drum pattern. The percussion (Pndr.) part is marked with a slash and a vertical line, indicating a specific rhythmic pattern.

**Voz**  
57 *mp*  
Y hoy mi vo - lun - tad se rin - de\_a tu ver - dad,

**Coros**  
8 *mp*  
Y hoy mi vo - lun - tad se rin - de\_a tu ver - dad,

**Pno. E.**  
57 *mf*

**Órg.**  
57 B F#

**Gtr. E. 1**  
57 let ring

**Gtr. E. 2**  
P.M. Od. Gtr.

**Bajo**  
*mf*

**Bat.**  
57

**Pndr.**  
57

Voz

61

tu\_a - mor y tu bon - dad, Ben - di - to Je - sús.

Coros

8

tu\_a - mor y tu bon - dad, Ben - di - to Je - sús.

Pno. E.

61

Órg.

61

G#m7 F# E

Gtr. E. 1

61

let ring

Gtr. E. 2

P.M.

Bajo

Bat.

61

2

Pndr.

61

Coro

**Voz**  
65 *mf*  
Yeéh... Mi de - se - o e - res tú,

**Coros**  
8 *mf*  
Mi de - se - o e - res tú,

**Pno. E.**  
65 *mp* *mf*

**Órg.**  
65 B F# B *mf*

**Gtr. E. 1**  
65 let ring *mp* *mf* Od. Gtr.

**Gtr. E. 2**  
65 P.M. *p* *mf* Od. Gtr.

**Bajo**  
*mp* *mf*

**Bat.**  
65 *mp* *f*

**Pndr.**  
65 *f*



73

Voz

Ben - di - to Je - sús. E - res mi fuen - te de\_a-mor,

Coros

8

Ben - di - to Je - sús. E - res mi fuen - te de\_a-mor,

Pno. E.

Órg.

73

Emaj7 B

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

Pndr.

77

Voz

e - res ai - re y e - res sol, el la - tir del co - ra - zón,

Coros

e - res ai - re y e - res sol, el la - tir del co - ra - zón,

8

Pno. E.

Órg.

77 F#A# D#7 G#m7 F#

Gtr. E. 1

full

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

77

Pndr.



85

Voz

Ooo - ooh... Si

Coros

Ooo - ooo - ooh... Ben-di - to\_a-mor de mi Se-ñor.

Pno. E.

85

Órg.

85 C#m7 E F# Gm7 F#/A#

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

85

Bat.

85

Pndr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the hymn 'Bendito Jesús'. The score is arranged for a vocal soloist (Voz), a vocal choir (Coros), piano (Pno. E.), organ (Órg.), two electric guitars (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2), bass (Bajo), drums (Bat.), and percussion (Pndr.). The music is in the key of D major (indicated by two sharps) and begins at measure 85. The vocal parts feature melodic lines with lyrics: 'Ooo - ooh... Si' for the soloist and 'Ooo - ooo - ooh... Ben-di - to\_a-mor de mi Se-ñor.' for the choir. The instrumental parts include piano accompaniment with chords, organ accompaniment with specific chords (C#m7, E, F#, Gm7, F#/A#), and electric guitars playing rhythmic patterns. The bass line provides a steady accompaniment. The drum and percussion parts are marked with a slash, indicating they are not to be played or are to be improvised.

89

Voz

Se - ñor

Coros

8

Pno. E.

89

Órg.

89

C#m7 E F# E maj7

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

89

Pndr.

89

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Bendito Jesús', page 23. The score is arranged for a vocal soloist (Voz), a chorus (Coros), piano (Pno. E.), organ (Órg.), two electric guitars (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2), bass (Bajo), drums (Bat.), and percussion (Pndr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 89. The vocal line starts with the lyrics 'Se - ñor'. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The organ part provides harmonic support with chords C#m7, E, F#, and E maj7. The guitar parts include a lead line (Gtr. E. 1) with accents and a rhythm line (Gtr. E. 2) with a steady eighth-note pattern. The bass line (Bajo) plays a similar eighth-note pattern. The drums (Bat.) and percussion (Pndr.) parts are indicated by slash marks, suggesting they are to be played as in the previous page.

Coro

**Voz**  
93 *mp*  
Mi de-se - o e-res tú, — mi mo-men-

**Coros**  
8

**Pno. E.**  
93 *mp*

**Órg.**  
93 *mf* E maj7 B F#A# *p*

**Gtr. E. 1**  
93 *mf* *p* let ring Cl. Gtr. let ring

**Gtr. E. 2**  
*mf*

**Bajo**  
*mf* *p*

**Bat.**  
93 *mp*

**Pndr.**  
93 *p*

98

Voz

to de a - mor, la a - le - grí - a de vi - vir, Ben -

Coros

8

Pno. E.

98

Órg.

98

G#m7 F# E maj7

Gtr. E. 1

let ring let ring let ring

*mp*

Gtr. E. 2

*mp*

Bajo

*mp*

Bat.

*mf* *pp*

Pndr.

98

**Voz**  
102 *mf*  
di - to Je - sús. E - res mi fuen - te de\_a - mor, e - res ai -

**Coros**  
8 *mf*  
E - res mi fuen - te de\_a - mor, e - res ai -

**Pno. E.**  
102 *mf*

**Órg.**  
102 *mf*  
B F#A#

**Gtr. E. 1**  
102 *mf*  
Od. Gtr.

**Gtr. E. 2**  
*mf*

**Bajo**  
*mf*

**Bat.**  
102 *f*

**Pndr.**  
102

106

Voz

re\_y e - res sol, el la - tir del co - ra - zón, Ben -

Coros

re\_y e - res sol, el la - tir del co - ra - zón, Ben -

8

Pno. E.

106

Órg.

106 D#7 G#m7 F# Emaj7

Gtr. E. 1

full full

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

106

Pndr.

106

Coda

Voz

di - to Je - sús, Ben - di - to a - mor de mi Se - ñor...

Coros

di - to Je - sús, Ben - di - to a - mor de mi Se - ñor... Ooo

Pno. E.

Órg.

Gm7 F#A# C#m7

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

Pndr.

114

Voz

Ooo - ooh... Ben-di - to\_a-mor de mi Se - ñor.

Coros

ooh... Ben-di - to\_a-mor de mi Se - ñor.

Pno. E.

Órg.

E F# Gm7 F#A# C#m7

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

Pndr.

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for the hymn 'Bendito Jesús'. The score is arranged for a vocal soloist (Voz), a vocal choir (Coros), and several instrumental parts: Piano Electrico (Pno. E.), Organ (Órg.), two Electric Guitars (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2), Bass (Bajo), Drums (Bat.), and Percussion (Pndr.). The music is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The vocal parts have lyrics in Spanish: 'Ooo - ooh... Ben-di - to\_a-mor de mi Se - ñor.' The instrumental parts include chords (E, F#, Gm7, F#A#, C#m7) and rhythmic patterns. The percussion parts are marked with slashes, indicating they are to be played as desired. The score is numbered 114 at the beginning of each system.

# Dije Adiós

## Lenguaje de Amor

Alex Campos  
Transcript: Fabián Pulido Jerez

♩ = 90

**Intro**

Voz principal (Tenor)

Coros 1 y 2 (Tenores)

Piano

Synth Pad

Cuerdas

Guitarra Eléctrica 1

*Cl. Gr.*

*mf* *mp*

Guitarra Eléctrica 2

*Cl. Gr.* C Csus4 C Csus4 G Gsus4

*p*

Bajo Eléctrico

Batería

Estrofa 1

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Voz:** Vocal line in treble clef, 4/4 time. It begins with a rest for the first measure, then enters with a melody in the second measure. The lyrics are: "Di - je\_a - diós, se me\_ol - vi - dó \_\_\_ su dul - ce voz \_\_\_". The dynamic marking is *mp*.
- Coros:** Chorus part, currently silent.
- Pno.:** Piano accompaniment, currently silent.
- Pad:** Pad part, starting in the second measure with a sustained chord in the right hand and a single note in the left hand. The dynamic marking is *p*.
- Crds.:** Cords part, currently silent.
- Gtr. E. 1:** Electric guitar 1 part, starting in the second measure with a melodic line. The dynamic marking is *p*.
- Gtr. E. 2:** Electric guitar 2 part, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. Chord changes are indicated above the staff: G P.M., Gsus4, C, C, G.
- Bajo:** Bass part, currently silent.
- Bat.:** Drum part, currently silent.

8

Voz

que me can-tó "Te a - mo, te a - mo".

Coros

Pno.

Pad

Crds.

Gtr. E. 1

*p*

G P.M. Asus2 Am Fsus2 F

Gtr. E. 2

*f*

Bajo

Bat.

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'Dije Adiós' on page 3. It features a vocal line with lyrics 'que me can-tó "Te a - mo, te a - mo"'. The instrumental parts include a piano (Pno.), a string pad (Pad) with sustained chords, a guitar (Gtr. E. 1) playing a melodic line with a piano (*p*) dynamic, and another guitar (Gtr. E. 2) playing a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The bass (Bajo) and drums (Bat.) parts are currently silent, indicated by rests. Chord changes for the guitar are marked as G P.M., Asus2, Am, Fsus2, and F. The score is marked with a rehearsal sign '8' at the beginning of each staff.

Estrofa 2

Voz

13

Qué tor - pe fui, — yo me per - dí, — sin dar-me cuen — ta —

Coros

Pno.

13

Pad

13

Crds.

13

Gtr. E. 1

*pp*

C  
P.M. — C — G

Gtr. E. 2

*p*

Bajo

13

Bat.

13

16

Voz

vol-ví\_a vi-vir y no\_en-tien do, es que no\_en-tien do.

Coros

Pno.

*p*

Pad

Crds.

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

16

G P.M. Asus2 Am Fsus2 F

Detailed description: This is a musical score for the song 'Dije Adiós' on page 5. The score is arranged for a vocal line, piano, guitar, and drums. The vocal line (Voz) starts at measure 16 with the lyrics 'vol-ví\_a vi-vir y no\_en-tien do, es que no\_en-tien do.' The piano (Pno.) part begins at measure 16 with a piano (*p*) dynamic. The guitar (Gtr. E. 2) part includes a capo (P.M.) and chord changes: G, Asus2, Am, Fsus2, and F. The drums (Bat.) part is marked with measure 16. The score is written in a 7/8 time signature.

Coro 1

Voz *mf*  
La vi - da dis - te tú por mí — cuan - do yo fui — quien te - he - rí,

Coros

Pno. *mp*

Pad *mp*

Crds.

Gtr. E. 1 *p*

Gtr. E. 2 P.M. ——— C P.M. ——— C sus4 C ——— C sus4  
*f mp*

Bajo *mp*

Bat. *ppp mf*

23

Voz

me dis - te a - las pa' vi - vir — y yo\_in - sis - tí - a en mo - rir. Fue tu si - len - cio de a - mor

Coros

Pno.

mp

Pad

Crds.

pp

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

G P.M. G Gsus4 C C sus4

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'Dije Adiós' on page 7. It features a vocal line with lyrics: 'me dis - te a - las pa' vi - vir — y yo\_in - sis - tí - a en mo - rir. Fue tu si - len - cio de a - mor'. The accompaniment includes a piano (Pno.) with chords and dynamics (mp), a pad with sustained chords, a crds. part with a dynamic of pp, and two electric guitar parts (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2). The bass (Bajo) and drums (Bat.) are also present. The guitar parts include a P.M. (Percussion Mute) effect on the first guitar and specific chord voicings (G, Gsus4, C, C sus4) for the second guitar. The drum part consists of a simple rhythmic pattern.

26

Voz

el que a mí me es-tre-me-ció, fue tu per-dón que me\_a-bra-zó cuan-do per-di-do es-ta-ba yo...

Coros

Pno.

Pad

Crds.

*mp*

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

C P.M. C sus4 G G Od. Gtr.

*mf*

Bajo

Bat.

*f*

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'Dije Adiós' on page 8. It features a vocal line with lyrics: 'el que a mí me es-tre-me-ció, fue tu per-dón que me\_a-bra-zó cuan-do per-di-do es-ta-ba yo...'. The instrumental parts include a piano (Pno.) with sustained chords, a pad with sustained chords, and a string quartet (Crds.) playing a sustained note with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The guitar parts consist of two electric guitars (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2) and a bass (Bajo). Gtr. E. 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Gtr. E. 2 plays chords corresponding to the lyrics, with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The bass line provides a steady eighth-note accompaniment. The drum part (Bat.) features a simple pattern with a snare drum and a kick drum, with a forte (*f*) dynamic.

Interludio 1

29

Voz

U - uh o - oh

Coros

Pno. *f*

Pad *f*

Crds. *f*

Gtr. E. 1 *Od. Gtr.*

Dm Em C Dm G/B Am G G/B C

Gtr. E. 2

Bajo *f*

Bat. 29

Detailed description: This page contains the musical score for 'Interludio 1' from the song 'Dije Adiós'. It features seven staves: Voice (Voz), Chorus (Coros), Piano (Pno.), Pad, Crds., Electric Guitar 1 (Gtr. E. 1), Electric Guitar 2 (Gtr. E. 2), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The score begins at measure 29. The vocal line has lyrics 'U - uh' and 'o - oh'. The piano, pad, and crds. parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The guitar parts include a 'Od. Gtr.' (Overtone guitar) part and a standard guitar part with a chord progression: Dm, Em, C, Dm, G/B, Am, G, G/B, C. The bass part is marked with a forte (*f*) dynamic and includes accents. The drum part is marked with 'x' symbols indicating specific drum hits.

Estrofa 3

Voz

33

*mp* 3 3

No di-go\_a-diós a mi vi-vir,—

Coros

Pno.

33

*mp*

Pad

33

Crds.

33

Gtr. E. 1

33

*p* *f* *p*

Gtr. E. 2

33

Dm Em C Cl. Gtr. C P.M. C

*p* *f* *p*

Bajo

33

*p*

Bat.

33

*mf*

37

Voz

y con mi voz — de - cla - ro yo — te a - mo, — cuán - to te a -

Coros

Pno.

Pad

Crds.

*mf*

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

G P.M. G Asus2 Am

Coro 1

*f*

Voz

mo. La vi-da dis - te tú por mí cuan-do yo fui quien te-he-rí,

Coros

Pno.

*mf*

Pad

*mf*

Crds.

*mf*

Gtr. E. 1

*mf*

Gtr. E. 2

Fsus2 P.M. F Od. Gtr. C C

*f*

Bajo

*f*

Bat.

*f*

45

Voz

me dis - te a - las pa' vi - vir \_\_\_\_\_ y yo\_in - sis - tí - a en mo - rir. Fue tu si - len - cio de a - mor

*f*

Coros

me dis - te a - las pa' vi - vir \_\_\_\_\_ y yo\_in - sis - tí - a en mo - rir.

Pno.

Pad

Crds.

Gtr. E. 1

G G C

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

48

Voz

el que a mí me es-tre-me-ció, fue tu per-dón que me\_a-bra-zó cuan-do per-di-do\_es-ta-ba yo.

Coros

fue tu per-dón que me\_a-bra-zó cuan-do per-di-do\_es-ta-ba yo.

48

Pno.

48

Pad

48

Crds.

48

Gtr. E. 1

c G G

Gtr. E. 2

Bajo

48

Bat.

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The vocal parts (Voz and Coros) are at the top, with lyrics in Spanish. Below them are the piano (Pno.), pad, and strings (Crds.) parts. The guitar parts (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2) and bass (Bajo) are in the lower middle section. The drum part (Bat.) is at the bottom. The score is marked with measure numbers 48 and includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols (C, G).

Coro 2

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Voz:** Lead vocal line with lyrics: "Fue el po-e - ma de a mor — el que a mí — me con-quis - tó, — a-quel la - tir — del co-ra - zón".
- Coros:** Chorus vocal line with the same lyrics as the lead.
- Pno.:** Piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef) with sustained chords.
- Pad:** Pad accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef) with sustained chords.
- Crds.:** Chords, a single staff with sustained notes.
- Gtr. E. 1:** Electric guitar 1, featuring a melodic line with a capo and a key signature change to Am, then F.
- Gtr. E. 2:** Electric guitar 2, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Bajo:** Bass guitar, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bat.:** Drums, playing a rhythmic pattern with snare and tom-tom hits.

Measure numbers 51, 52, 53, and 54 are indicated at the beginning of their respective staves.

54

Voz

\_\_\_\_\_ que por tres dí - as se paró. Me re - cor - das - te - la can - ción \_\_\_\_\_ que con su san - gre es - cri - bió,

Coros

\_\_\_\_\_ que por tres dí - as se paró. Me re - cor - das - te - la can - ción \_\_\_\_\_ que con su san - gre es - cri - bió,

54

Pno.

54

Pad

54

Crds.

54

Gtr. E. 1

F C C

Gtr. E. 2

Bajo

54

Bat.

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts (Voz and Coros) are at the top, with lyrics in Spanish. The piano accompaniment (Pno.) is in the second system, showing chords and melodic lines. The guitar parts (Gtr. E. 1 and Gtr. E. 2) are in the third and fourth systems, with Gtr. E. 1 including chord diagrams for F and C. The bass (Bajo) and drums (Bat.) are in the fifth and sixth systems. The score is marked with measure numbers 54 and 55.

Interludio 2

*mf*

Voz

57

len-gua-je\_e-ter - no de a mor, len-gua-je que de - se-o yo... U -

Coros

57

len-gua-je\_e-ter - no de a mor, len-gua-je que de - se-o yo...

Pno.

57

*mf*

Pad

57

*mf*

Crds.

57

*f*

Gtr. E. 1

57

*Wah*  
*f*

Gtr. E. 2

G G Dm Em C Dm

Bajo

Bat.

57

61

Voz

uh o - oh

Coros

Pno.

Pad

Crds.

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

G/B Am G G/B C Dm Em C Dm G/B Am

**Puente**

**Voz**  
Aun-que no\_en-tien - do, yo no te mien - to, mue-ro\_a-quí\_a-den - tro —

**Coros**  
Aun-que no\_en-tien - do, yo no te mien - to, mue-ro\_a-quí\_a-den - tro —

**Pno.**

**Pad**

**Crds.**  
*mf*

**Gtr. E. 1**  
*Wah Off 8<sup>va</sup>* *full*

**Gtr. E. 2**  
G G/B C Dm Em F C

**Bajo**

**Bat.**  
*ff*

70

Voz

— si no te ten - go. Si no te ten - go soy co-mo\_un cie - go, y\_es que no\_en-tien - do,

Coros

— si no te ten - go. Si no te ten - go soy co-mo\_un cie - go, y\_es que no\_en-tien - do,

Pno.

Pad

Crds.

Gtr. E. 1

(8<sup>va</sup>)

full

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'Dije Adiós'. It consists of eight staves. The first two staves are for the vocal line (Voz) and the chorus (Coros), both with lyrics in Spanish. The lyrics are: '— si no te ten - go. Si no te ten - go soy co-mo\_un cie - go, y\_es que no\_en-tien - do,'. The third staff is for the piano (Pno.), the fourth for the pad, and the fifth for the strings (Crds.). The sixth staff is for the first electric guitar (Gtr. E. 1), which has an 8va (octave) marking and a 'full' dynamic marking. The seventh staff is for the second electric guitar (Gtr. E. 2), which includes chord diagrams for G/B, C, Dm, Em, F, and C. The eighth staff is for the bass (Bajo), and the ninth staff is for the drums (Bat.), which includes various drum notation symbols like 'x' and '>'.

Coda

**Voz**  
e - res tan cier - to, e - res mi\_a-lien - to, tú lo que quie - ro.

**Coros**  
e - res tan cier - to, e - res mi\_a-lien - to, tú lo que quie - ro.

**Pno.**

**Pad**  
*p*

**Crds.**

**Gtr. E. 1**  
(8va) full

**Gtr. E. 2**  
C G G C Csus4  
*Cl. Gtr.*  
*mp*

**Bajo**  
*p*

**Bat.**  
*mp*

78 *p*

Voz

Di - je\_a - diós. —

Coros

78 *p*

Pno.

78

Pad

78 *p*

Crds.

(8<sup>va</sup>)

78 *p*

Gtr. E. 1

C Csus4 C Csus4 C Csus4 C

Gtr. E. 2

Bajo

78

Bat.

*pp*

Detailed description of the musical score: The score is for a song titled 'Dije Adios' on page 22. It features eight staves: Voice (Voz), Chorus (Coros), Piano (Pno.), Pad, Strings (Crds.), Electric Guitar 1 (Gtr. E. 1), Electric Guitar 2 (Gtr. E. 2), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The music starts at measure 78. The vocal line has a melody with lyrics 'Di - je\_a - diós. —'. The piano part consists of sustained chords. The pad part has long, sustained chords. The strings part has a long note with a dynamic marking of *p*. The guitar 1 part has a long note with a dynamic marking of *p* and a guitar effect of 8<sup>va</sup> (8th octave). The guitar 2 part has a rhythmic pattern of chords. The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The drums part has a rhythmic pattern of eighth notes and a dynamic marking of *pp*.

# Salmo 143

Composición de Primer Grado

Comp: Fabián Pulido Jerez

♩ = 70

Intro

Voz Principal (Tenor)

Coros (2 Altos)

Piano + Pad

Guitarra Acústica

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

*mp*

*mp*

*ppp*

*mp*

*mp*

*p*

*Od. Gtr. Delay on=*

G

C

Em7

Voz

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

*mf*

D

G

C

Em7

Salmo 143

2

Estrofa

Voz

Quie-ro\_es - cu - char ca - da ma - ña - na de tu a - mor i - na - go - ta -

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*mp*

*mp*

*p*

*mp*

*mp*

D G C Em7

Voz

- ble. En - sé - ña - me hoy tu ca - mi - no, a ti me\_en - tre - go, en ti con - fi -

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*mp*

*mp*

*p*

*mp*

D G C Em7

Pre-coro

16 *mf*

Voz: - o. Quie - ro es - tar cer - ca de ti, quie-ro ha-bi - tar en tu San - to Lu - gar, U-ooh...

Coros: Quie - ro es - tar cer - ca de ti, quie-ro ha-bi - tar en tu San - to Lu - gar, U-ooh...

Piano/Pad: *mf*  
 Chords: D, C, D, Em7, D, C, D/C, Cmaj7, D7

Gtr. Ac. *mf*

Gtr. Elec. *mp*  
 Delay off=  
 Delay on=  
*mf*

Bajo *mf*

Bat. *mf*

Coro

21

Voz: Guár - da-me en tus bra - zos hoy, Se - ñor; en - sé - ña-me a ha-cer tu vo - lun - tad;

Coros: Guár - da-me en tus bra - zos hoy, Se - ñor; en - sé - ña-me a ha-cer tu vo - lun - tad;

Piano/Pad: *mp*  
 Chords: G, D/F#, Em7

Gtr. Ac. *mp*

Gtr. Elec. *mp*  
 Delay on=  
*p*

Bajo *mp*

Bat. *p*

Salmo 143

4

24

Voz

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

por - que tú\_e - res mi Dios, por - que es tu Es - pi - ri - tu el que me guí - a\_ha - cia\_a - de - lan -

por - que tú\_e - res mi Dios, por - que es tu Es - pi - ri - tu el que me guí - a\_ha - cia\_a - de - lan -

C G D D#7



Estrofa

27

Voz

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

- te, por tu gran a - mor. Quie - ro\_es - cu - char ca - da ma - ña -

- te, por tu gran a - mor.

Em7 D C G

*mf*

*mp* *mf*

*p* *mf*

*mf*

*pp* *mf*

31

Voz

na de tu a - mor. i - na - go - ta - ble. En - sé - ña - me hoy tu ca - mi -

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Pre-coro

35

Voz

no, a ti me en - tre go, en ti con - fi - o. Quie - ro es - tar cer - ca de ti,

Coros

*mf*

Quie - ro es - tar cer - ca de ti,

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*mf*

Delay off=

Delay on=

Coro

6

39

Voz

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

quie-ro ha-bi - tar en tu San - to Lu - gar, U - oo - ooh... Guár - da - me en tus bra - zos hoy, Se - ñor;

quie-ro ha-bi - tar en tu San - to Lu - gar, Guár - da - me en tus bra - zos hoy, Se - ñor;

Em7 D C D/C Cmaj7 D7 G

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

43

Voz

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

en - sé - ña - me a ha - cer tu vo - lun - tad; por - que tú e - res mi Dios, por - que es tu Es -

en - sé - ña - me a ha - cer tu vo - lun - tad; por - que tú e - res mi Dios, por - que es tu Es -

D/F# Em7 C G

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

47

Voz

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

pi - ri - tu el que me guí - a ha - cia a - de - lan - te, por tu gran a - mor. U - oo - ooh... Guár - da - me en tus bra - zos hoy, Se - ñor;

pi - ri - tu el que me guí - a ha - cia a - de - lan - te, por tu gran a - mor. U - oo - ooh... Guár - da - me en tus bra - zos hoy, Se - ñor;

D D#7 Em7 D C D G

51

Voz

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

en - sé - ña - me a ha - cer tu vo - lun - tad; por - que tú e - res mi Dios, por - que es tu Es -

en - sé - ña - me a ha - cer tu vo - lun - tad; por - que tú e - res mi Dios, por - que es tu Es -

D/F# Em7 C G

Salmo 143

8

55

Voz

Coros

Piano/Pad

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*rit.*  
*mp*

*mp*

D D#7 Em7 D C D G

*mf*

*mf*

*mf*

*mp* *pp* *mf*

pi - ri - tu el que me gui - a ha - cia a - de - lan - te, por tu gran a - mor. U - uuh...

pi - ri - tu el que me gui - a ha - cia a - de - lan - te, por tu gran a - mor. U - uuh...

# Cantaré, Danzaré

Composición de Segundo Grado

Comp: Fabián Pulido Jerez

♩ = 140

## Intro

Voz Principal (Tenor)

Coros (2 Altos)

Piano Eléctrico

Guitarra Acústica

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

*mf*

*f*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

Bm D A E7 Bm D

Od. Gr. Delay on=

## Estrofa 1

Voz

Coros

Pno. Elect.

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*mp*

*p*

*p*

*mp*

*mf*

Tú es-tás con - mi - go, tú me\_has re -

A E7 Bm D

P.M.

Estrofa 2

12

Voz

Coros

Pno. Elect.

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

di - mi - do, ya no ten - dré - te - mor; tu - yo soy. Er - es el

A E7 Bm

P.M. P.M.

Cl. Gtr. let ring

*mp*

*p* *mf*

18

Voz

Coros

Pno. Elect.

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

pri - me - ro, er - es el pos - tre - ro, na - da hay fue - ra de tí.

pri - me - ro, pos - tre - ro,

D A E7

P.M.

let ring let ring let ring

Pre-coro

Voz *mf*  
No hay Fuer - te, no hay Dios si - no tú.

Coros *mf*  
No hay Fuer - te, no hay Dios si - no tú.

Pno. Elect. *mf*  
G A G A

Gtr. Ac. P.M. *mf*

Gtr. Elec. *mf* let ring *Od. Gtr.* let ring P.M.

Bajo *mf*

Bat. *mf*

Coro 1

Voz  
Can - ta - ré, dan - za - ré con mi a - la - ban - za, con - tem - pla - ré tu be - lle - za y tu san - ti - dad; en tu ca -

Coros  
Can - ta - ré, dan - za - ré con mi a - la - ban - za, con - tem - pla - ré tu san - ti - dad;

Pno. Elect. *mf*  
Bm D A E7 Bm D

Gtr. Ac. *mf*

Gtr. Elec. *mf*

Bajo *mf*

Bat. *pp* *f*

Coro 2

36

Voz

- sa yo quie-ro\_es tar. Can-ta-ré, dan-za-ré en tu pre-sen-cia, no te-me-ré, en tu mo-ra -

Coros

Uuh... Can-ta-ré, dan-za-ré en tu pre-sen-cia, no te-me-ré,

Pno. Elect.

A E7 B m D A E7

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Interludio

42

Voz

- da me\_escon-de rás, y me le-van-ta-rás so-bre tu ro-ca.

Coros

me\_escon-de - rás, so-bre tu ro-ca.

Pno. Elect.

B m D A E7 B m D

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Estrofa 1

Voz *mp*  
Tú es - tás con - mi - go, tú me has re -

Coros *mp*  
Tú es - tás con - mi - go, tú me has re -

Pno. Elect. *p*

Gtr. Ac. *p*  
A E7 B m D  
P.M. - - - - -

Gtr. Elec. *mp*  
let ring Cl. Gtr. let ring

Bajo *mp*

Bat. *mf*

Estrofa 2

Voz *mf*  
- di - mi - do, ya no ten - dré te - mor; tu - yo soy. Er - es el

Coros *mf*  
- di - mi - do, ya no ten - dré te - mor; tu - yo soy.

Pno. Elect. *mp*

Gtr. Ac. *mp*  
P.M. A E7 B m P.M.

Gtr. Elec. *mp*  
let ring Od. Gtr.

Bajo *mp*

Bat. *mf*

60

Voz

Coros

Pno. Elect.

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*f* *mf*

D A E7

P.M. - - - - -

— pri - me - ro, — er - es el — pos - tre - ro, — na - da hay — fue - ra — de ti. —  
 na - da hay — fue - ra de ti. —

66

Voz

Coros

Pno. Elect.

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*mf* *mf*

**Pre-coro**

G A G A

P.M. - - - - -

No hay Fuer - te, — no hay Dios — si - no tú. —  
 No hay Fuer - te, — no hay Dios — si - no tú. —

let ring let ring

Coro 1

Voz

Can - ta - ré, dan - za - ré con mi\_a - la - ban - za, con - tem - pla - ré tu be - lle - za y tu san - ti -

Coros

Can - ta - ré, dan - za - ré con mi\_a - la - ban - za, con - tem - pla - ré tu san - ti -

Pno. Elect.

*mf*

Bm D A E7

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

*mf*

Bajo

Bat.

*f*

Coro 2

Voz

- dad; en tu ca - sa yo quie-ro\_es tar. Can - ta - ré, dan - za - ré en tu pre - sen - cia, no

Coros

- dad; Uuh... Can - ta - ré, dan - za - ré en tu pre - sen - cia, no

Pno. Elect.

Bm D A E7 Bm D

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

83

Voz

te-me-ré, en tu mo-ra - da me\_escon - de rás, y me le - van - ta - rás so - bre tu ro - ca.

Coros

te-me-ré, me\_escon - de - rás, so - bre tu ro - ca.

Pno. Elect.

A E7 Bm D A E7

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Coro 1

89

Voz

Can-ta-ré, dan-za-ré con mi-a - la - ban - za, con - tem-pla-ré tu be - lle - za y tu san - ti - dad; en tu ca - sa yo quie-ro\_es -

Coros

Uuh... tu san - ti - dad;

Pno. Elect.

*mf*

Bm D A E7 Bm D

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

*mf*

Bajo

*mf*

Bat.

Coro 2

95

Voz  
tar. Can-ta-ré, dan-za-ré en tu pre-sen-cia, no te-me-ré, en tu mo-ra-da me\_escon-de-

Coros  
Uuh... Can-ta-ré, dan-za-ré en tu pre-sen-cia, no te-me-ré, me\_escon-de-

Pno. Elect.  
A E7 Bm D A E7

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Coda

101

Voz  
- rás, y me le-van-ta-rás so-bre tu ro-ca.

Coros  
- rás, so-bre tu ro-ca.

Pno. Elect.  
Bm D A E7 Bm D A/C# Bm

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

# Creo en Ti

Composición de Tercer Grado

Comp: Fabián Pulido Jerez

♩ = 136

**Intro**

Musical score for the Intro section of 'Creo en Ti'. The score is in 4/4 time with a tempo of 136 bpm. It features a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and their parts are:   
 - **Voz Principal (Tenor)**: Starts with a rest, then enters with a melodic line starting on G4, with lyrics 'Uo - oh... uo - o -'.   
 - **Coros (2 Altos)**: Starts with a rest, then enters with a harmonic line starting on G4, with lyrics 'Uo - oh... uo - o -'.   
 - **Piano Eléctrico**: Provides a rhythmic accompaniment with chords A, Bm7, D, and D.   
 - **Guitarra Acústica**: Provides a rhythmic accompaniment with chords A and Bm7.   
 - **Guitarra Eléctrica**: Features a distorted guitar line with a delay effect, starting with a rest and then playing a rhythmic pattern.   
 - **Bajo**: Provides a bass line with a rhythmic pattern.   
 - **Batería**: Provides a drum pattern with a mix of snare, hi-hat, and kick drum.   
 Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

Musical score for the main body of 'Creo en Ti'. The score is in 4/4 time with a tempo of 136 bpm. It features a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and their parts are:   
 - **Voz**: Continues the melodic line from the Intro, with lyrics 'o - o - oh... Uo - oh... uo - o - o - o - oh...'.   
 - **Coros**: Continues the harmonic line from the Intro, with lyrics 'o - o - oh... Uo - oh... uo - o - o - o - oh...'.   
 - **Pno. Elect.**: Provides a rhythmic accompaniment with chords D, A, and Bm7.   
 - **Gtr. Ac.**: Provides a rhythmic accompaniment with chords D, A, and Bm7.   
 - **Gtr. Elec.**: Features a distorted guitar line with a delay effect, playing a rhythmic pattern.   
 - **Bajo**: Provides a bass line with a rhythmic pattern.   
 - **Bat.**: Provides a drum pattern with a mix of snare, hi-hat, and kick drum.   
 Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

Estrofa 1

Voz *mf* Hoy me pre - sen - to an - te ti, Se - ñor; *mp* te en - tre - go to - do mi co - ra - zón.

Coros

Pno. Elect. *p* D F#m P.M. D A E F#m D A E *mf*

Gtr. Ac. *p* *mf*

Gtr. Elec. *p*

Bajo *mp*

Bat. *mf*

Estrofa 2

Voz *mf* Te a - do - ra - ré con es - ta can - ción. *f* En tu pre - sen -

Coros

Pno. Elect. *mf* *mp*

Gtr. Ac. *p* *mf* *mp*

Gtr. Elec. *mp* Delay off= Delay on=

Bajo *mp*

Bat. 17 2

22

Voz

Coros

Pno. Elect.

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

cia me go - za - ré, por - que me lle - nas con tu po - der. A tus pro - me - sas has si - do fiel.

me go - za - ré con tu po - der. A tus pro - me - sas has si - do fiel.

E F#m D A E F#m D A E

Pre-coro

27

Voz

Coros

Pno. Elect.

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Mi es - pe - ran - za y mi a - lien - to e - res tú.

U - uh... A - ah...

F#m D A E D E7sus4 E7

Delay off = Delay on = let ring

Creo en Ti

4

Coro 1

Voz *f*  
Mi fe es - tá pues - ta en ti, Se - ñor, ya no ten - dré nin - gún te - mor. Tu vo - lun - tad

Coros *f*  
Mi fe es - tá pues - ta en ti, Se - ñor, ya no ten - dré nin - gún te - mor. Tu vo - lun - tad

Pno. Elect. *mp* *mf*  
A D

Gtr. Ac. *mf*

Gtr. Elec. *mp* *mf*

Bajo *mf*

Bat. *f*

Coro 2

Voz  
yo sé que en mí tú ha - rás. Tu vi - da dis - te por mí en

Coros  
yo sé que en mí tú ha - rás. Tu vi - da dis - te por mí en

Pno. Elect. *f*  
F#m7 E D A

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

42

Voz

— la cruz me rin - do an - te ti, Je - sús. Te a - la - ba - ré por siem - pre a ti, mi Rey.

Coros

— la cruz me rin - do an - te ti, Je - sús. Te a - la - ba - ré por siem - pre a ti, mi Rey.

Pno. Elect.

D F#m7 E

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Interludio 1

47

Voz

Yo cre - o en ti... uo - o - o - o - oh...

Coros

Uo - oh... uo - o - o - o - oh...

Pno. Elect.

D A Bm7 D

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

52 *mf* Uo - oh... uo - o - o - o - oh... *mf* En tus ma - nos

Uo - oh... uo - o - o - o - oh... En tus ma - nos

*mf* *p*

A Bm7 D F#m D A

Gtr. Ac. *p*

Gtr. Elec. *p*

Bajo *mp*

Bat. *mf*

58 *mp* *mf* *f*

— tú — me sos-ten-drás, y tu — ca - mi - no — me ense-ña-rás. Mi pie\_es - tá fir - me, no tro - pe - za - rá. —

— tú — me sos-ten-drás, y tu — ca - mi - no — me ense-ña-rás. Mi pie\_es - tá fir - me, no tro - pe - za - rá. —

*mp* *mf* *f*

*mp* *mf*

E F#m D A E F#m D A E F#m D A

Gtr. Ac. *mf* *p*

Gtr. Elec.

Bajo

Bat. 2

Estrofa 4

64

Voz *mf*  
E - res mi luz y mi sal - va - ción, no te - me - rá mi co - ra - zón.

Coros *p* *f*  
E - res Se - ñor...

Pno. Elect. *mf*

Gtr. Ac. *mp*  
F#m D A E F#m D A E

Gtr. Elec. *mp*  
Delay off= *mp* Delay on=

Bajo *mf* *mp*  
T S T P P T T P

Bat. *mp*

Pre-coro

69

Voz *f* *mf*  
Tú es - tás con - mi - go y con - fia - do es - toy. Mi es - pe - ran - za y mi a - lien -

Coros *mf* *f* *mf*  
Tú es - tás con - mi - go y con - fia - do es - toy. Mi es - pe - ran - za y mi a - lien -

Pno. Elect. *mf*

Gtr. Ac. F#m D A E F#m D A E D

Gtr. Elec. *mf*  
Delay off= Delay on=

Bajo *mf*

Bat. *mf*

Coro 1

74

Voz

to e - res tú. Mi fe es - tá pues - ta en tí, Se - ñor,

Coros

to e - res tú. Mi fe es - tá pues - ta en tí, Se - ñor,

Pno. Elect.

*mp* *mf*

E7sus4 E7 A

Gtr. Ac.

*mf*

Gtr. Elec.

let ring *mp* *mf*

Bajo

*mf* *mf*

Bat.

*f*

79

Voz

ya no ten - dré nin - gún te - mor. Tu vo - lun - tad yo sé que en mí tú harás. Tu

Coros

ya no ten - dré nin - gún te - mor. Tu vo - lun - tad yo sé que en mí tú harás. Tu

Pno. Elect.

D F#m7 E D

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Coro 2

85

Voz

vi - da dis - te por mi en la cruz, me rin - do an - te ti, Je - sús. Te a - la - ba - ré por siem -

Coros

vi - da dis - te por mi en la cruz, me rin - do an - te ti, Je - sús. Te a - la - ba - ré por siem -

Pno. Elect.

A D F#m7 E

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Interludio 2

90

Voz

- pre\_a ti, mi - Rey. Yo cre - o en ti... en ti, Je - sús...

Coros

- pre\_a ti, mi - Rey.

Pno. Elect.

D F#m7 E/G# A A/C# D

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Pre-coro

96

Voz *mf*  
Mi - es - pe - ran - za y mi - a - lien -

Coros *mf*  
Mi - es - pe - ran - za y mi - a - lien -

Pno. Elect. *mf*

Gtr. Ac. *mf*

Gtr. Elec. *mf*

Bajo *mf*

Bat. *mf*

P.M. F#m7 E/G# A D Bm7

(8va) 1/2 3 1/2

Coro 1

102

Voz *f* *mf*  
- to e - res tú. Mi fe es - tá pues - ta en tí, Se - ñor, ya no ten - dré nin - gún

Coros *f* *mf*  
- to e - res tú. Mi fe es - tá pues - ta en tí, Se - ñor, ya no ten - dré nin - gún

Pno. Elect. *mp* *mf*

Gtr. Ac. *mp* *mf*

Gtr. Elec. *mp* *mf*

Bajo *mp* *mf*

Bat. *mp* *f*

A/C# D E7sus4 E A Bm7 A/C# D

let ring - - - - -

108

Voz

te - mor. Tu vo - lun - tad yo sé que en mí tú ha - rás. Tu vi - da dis - te por mí en

Coros

te - mor. Tu vo - lun - tad yo sé que en mí tú ha - rás. Tu vi - da dis - te por mí en

Pno. Elect.

F#m7 E D A

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

*f* *f* *mp* *mf* *mp* *mf* *p* *mp* *f*

114

Voz

la cruz, me rin - do an - te ti, Je - sús. Te a - la - ba - ré por siem - pre a ti, mi Rey.

Coros

la cruz, me rin - do an - te ti, Je - sús. Te a - la - ba - ré por siem - pre a ti, mi Rey.

Pno. Elect.

Bm7 A/C# D F#m7 E

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.

Creo en Ti

Coda

119

Voz

Yo cre - o en ti... en ti, Je - sús...

Coros

*f*

Uo - oh... uo - o - o - o - oh...

Pno. Elect.

*mf*

D A Bm7 D

Gtr. Ac.

*mf*

Gtr. Elec.

*f*

Bajo

*f*

Bat.

124

Voz

Uo - oh... uo - o - o - o - oh...

Coros

Uo - oh... uo - o - o - o - oh...

Pno. Elect.

A Bm7 D D/E E A

Gtr. Ac.

Gtr. Elec.

Bajo

Bat.