

**Composición de una Pieza de Bullerengue Tomando Elementos Estilísticos del Black  
Gospel**

Mario Andrés Martínez Bracho

Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá- Colombia

Noviembre 2020

**Composición de una Pieza de Bullerengue Tomando Elementos Estilísticos del Black  
Góspel**

Trabajo de grado como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Música

Mario Andrés Martínez Bracho

Cod: 2013175026

Asesor:

Rogelio Alberto García Henao

Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá- Colombia

Noviembre 2020

## Composición de una Pieza de Bullerengue Tomando Elementos Estilísticos del Black

### Góspel

*Por lo cual estoy seguro de que ni la muerte, ni la vida, ni ángeles, ni principados, ni potestades, ni lo presente, ni lo por venir, ni lo alto, ni lo profundo, ni ninguna otra cosa creada, nos podrá separar del amor de Dios, que es en Cristo Jesús Señor nuestro.*

*Romanos 8:38-39*

## **Agradecimientos**

*El siguiente trabajo es el resultado de esfuerzo y sacrificio conjunto. Al primero y último, al principio y fin, a mi Padre Celestial por todo lo que hizo por mí, aun cuando no tenía fuerza para continuar, Él estuvo siempre reconfortándome y animándome a continuar, a él sea la gloria, y toda la alabanza por los siglos de los siglos.*

*En segundo lugar, a mis padres, por todo el esfuerzo y sacrificio que hicieron para que yo llegara hasta este punto, creyendo siempre en mí.*

*En tercer lugar, a mi novia Maria Fernanda Quiceno por motivarme a luchar y a alcanzar esta meta, aun cuando sentía que mis fuerzas no eran suficientes.*

*En cuarto lugar, a mis amigos y colaboradores, Fabian Pulido, Laura Amores, Sofía Carrillo, Laura Zarama, Catalina Forero, Diana Paipa, Sebastián Pascagaza, Andrés Moreno, Andrés Sierra, Juan Gaitán, Abelardo Jiménez, al profe Alberto por su asesoría, críticas constructivas y por su ayuda en el piano, y a Juan Diego Hernández cuya ayuda fue indispensable para la grabación y producción del resultado, sin él, nada de esto habría sido posible.*

*Finalmente, a mi alma mater, La Universidad Pedagógica Nacional por permitirme llegar a este punto de mi formación como docente en música. Soy un hombre distinto a ese muchacho que hace algunos años pisó el departamento de música por primera vez, gracias a la formación que tuve en sus instalaciones.*

## TABLA DE CONTENIDO

<b>TABLA DE IMÁGENES.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 DELIMITACIÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 DELIMITACION DEL TEMA .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....</b>	<b>13</b>
<b>1.3 OBJETIVOS .....</b>	<b>15</b>
OBJETIVO GENERAL .....	15
OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	15
<b>1.4 JUSTIFICACIÓN .....</b>	<b>16</b>
<b>1.5 ESTADO DEL ARTE .....</b>	<b>17</b>
<b>1.5.1 SOBRE EL BULLERENGUE: .....</b>	<b>17</b>
<b>1.5.2 SOBRE EL GÓSPEL:.....</b>	<b>19</b>
<b>1.6 PROCESO METODOLOGICO .....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 2 UNIDADES DE CONTEXTO .....</b>	<b>24</b>
<b>UN PASADO COMÚN... ÁFRICA .....</b>	<b>24</b>
<b>2.1 BULLERENGUE .....</b>	<b>26</b>
2.1.1 VISTAZO HISTÓRICO Y CULTURAL .....	27
2.1.2 CARACTERÍSTICA INSTRUMENTAL .....	29
2.1.3 LOS AIRES DEL BULLERENGUE .....	31
2.1.3.1 BULLERENGUE SENTAO (SENTADO).....	32
2.1.3.2 FANDANGO DE LENGUA .....	34
2.1.3.3 CHALUPA.....	35

2.1.4 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS GENERALES .....	37
<b>2.2 GÓSPEL.....</b>	<b>39</b>
2.2.1 VISTAZO HISTÓRICO DEL GÓSPEL .....	40
2.2.2 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS GENERALES .....	43
2.2.3 BLACK GÓSPEL.....	46
2.2.3.1 KURT CARR .....	47
<b>CAPÍTULO 3 ANÁLISIS .....</b>	<b>48</b>
<b>IMPLEMENTACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS DE ANALISIS .....</b>	<b>48</b>
<b>3.1 SCOTCH SNAP Y ANFÍBRACO .....</b>	<b>48</b>
<b>3.2 ESCOGENCIA DEL REPERTORIO .....</b>	<b>56</b>
<b>3.3 ANÁLISIS MUSICAL DE POWER PRAISE (KURT CARR) .....</b>	<b>57</b>
3.3.1 SONIDO POWER PRAISE (KURT CARR) .....	58
3.3.2 ARMONÍA POWER PRAISE (KURT CARR) .....	69
3.3.3 MELODÍA POWER PRAISE (KURT CARR) .....	81
3.3.4 RITMO POWER PRAISE .....	89
<b>3.4 ANÁLISIS DE DÉJALA DÍ (ETELVINA MALDONADO) .....</b>	<b>104</b>
3.4.1 SONIDO DÉJALA DÍ .....	106
3.4.2 ARMONÍA DÉJALA DÍ .....	108
3.4.3 MELODÍA DÉJALA DÍ .....	110
3.4.4 RITMO DÉJALA DÍ .....	116
3.4.3.1 VARIACIONES RÍTMICAS Y LENGUAJE IMPLÍCITO: .....	121
<b>CAPÍTULO 4 COMPOSICIÓN EMERGENTE .....</b>	<b>123</b>
<b>SANTO.....</b>	<b>123</b>
<b>4.1 SCORE DE SANTO .....</b>	<b>124</b>

<b>4.2 ANÁLISIS GENERAL Y DESCRIPTIVO DE LA COMPOSICIÓN "SANTO" .....</b>	<b>183</b>
4.2.1 ANÁLISIS GENERAL SECCIÓN UNO DE "SANTO" .....	184
4.2.2 ANÁLISIS GENERAL SECCIÓN DOS DE "SANTO" .....	192
4.2.3 ANÁLISIS GENERAL SECCIÓN TRES DE "SANTO" .....	205
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>219</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>225</b>
<b>ANEXO 1 SCORE DE VOCES DÉJALA DÍ .....</b>	<b>229</b>
<b>ANEXO 2 LEAD SHEET POWER PRAISE .....</b>	<b>240</b>

## TABLA DE IMÁGENES

Figura 1. Tambor Alegre.....	29
Figura 2. Tambor llamador.....	29
Figura 3. Convenciones de escritura para el llamador .....	32
Figura 4. Convenciones de escritura para el alegre.....	32
Figura 5. Patrón básico de Bullerengue sentado .....	33
Figura 6. Repiques o variaciones rítmicas del tambor alegre en el bullerengue sentado....	33
Figura 7. Patrón básico del fandango de lengua .....	35
Figura 8. Patrón básico del ritmo de bullerengue chalupiao (chalupa).....	36
Figura 9. Variación del ritmo del bullerengue chalupiao (chalupa) .....	36
Figura 10. Etelvina Maldonado .....	38
Figura 11. Kurt Carr.....	47
Figura 12. Ecuación del índice de Variabilidad por Pares.....	49
Figura 13. Comparación del Speech de los idiomas inglés y francés .....	49
Figura 14. Comparación de Patel .....	50
Figura 15. La primera melodía tiene un nPVI= 42.2.....	51
Figura 16. Comparación del movimiento melódico de las sílabas.....	51
Figura 17. Aparición del scotch snap en diferentes idiomas .....	52
Figura 18. Comparación nPVI músicos de jazz jamaíquinos y americanos.....	53
Figura 19. Partitura Power Praise.....	65



Figura 20. Partitura Power Praise.....	65
Figura 21. Partitura Power Praise.....	66
Figura 22. Partitura Power Praise.....	66
Figura 23. Partitura Power Praise.....	67
Figura 24. Partitura Power Praise.....	67
Figura 25. Partitura Power Praise.....	68
Figura 26. Partitura Power Praise.....	73
Figura 27. Partitura Power Praise.....	74
Figura 28. Partitura Power Praise.....	74
Figura 29. Partitura Power Praise.....	75
Figura 30. Partitura Power Praise.....	75
Figura 31. Partitura Power Praise.....	76
Figura 32. Partitura Power Praise.....	77
Figura 33. Partitura Power Praise.....	78
Figura 34. Partitura Power Praise.....	78
Figura 35. Partitura Power Praise.....	79
Figura 36. Partitura Power Praise.....	80
Figura 37. Partitura Power Praise.....	80
Figura 38. Partitura Power Praise.....	83
Figura 39. Partitura Power Praise.....	84
Figura 40. Partitura Power Praise .....	84

Figura 41. Partitura Power Praise.....	85
Figura 42. Partitura Power Praise.....	85
Figura 43. Partitura Power Praise.....	86
Figura 44. Partitura Power Praise.....	86
Figura 45. Partitura Power Praise.....	87
Figura 46. Partitura Power Praise.....	87
Figura 47. Partitura Power Praise.....	88
Figura 48. Partitura Power Praise.....	88
Figura 49. Partitura Power Praise.....	97
Figura 50. Partitura Power Praise.....	99
Figura 51. Partitura Power Praise.....	100
Figura 52. Partitura Power Praise.....	101
Figura 53. Partitura Power Praise.....	102
Figura 54. Partitura Power Praise.....	103
Figura 55. Partitura Déjala Dí.....	103
Figura 56. Partitura Déjala Dí.....	109
Figura 57. Partitura Déjala Dí.....	110
Figura 58. Partitura Déjala Dí.....	112
Figura 59. Partitura Déjala Dí.....	113
Figura 60. Partitura Déjala Dí.....	113
Figura 61. Partitura Déjala Dí.....	114

Figura 62. Partitura Déjala Dí.....	114
Figura 63. Partitura Déjala Dí.....	115
Figura 64. Partitura Déjala Dí.....	118
Figura 65. Partitura Déjala Dí.....	119
Figura 66. Partitura Déjala Dí.....	120
Figura 67. Partitura Déjala Dí.....	121

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo parte de la línea de investigación-creación, y tiene como objetivo la composición desde la visión académica occidental de un bullerengue colombiano con elementos estilísticos del *black gospel* afronorteamericano. El autor refleja en esta pieza musical, los resultados encontrados luego de su previo estudio de las características únicas de cada una de estas expresiones. Este proceso se llevará a cabo en cuatro fases.

La primera fase es una investigación documental preliminar de la historia y de las características estilísticas generales del bullerengue y sus tres aires representativos: sentao (sentado), la chalupa y el fandango de lengua. Esta investigación también se enfoca en la historia del *gospel* y sus características generales, y del subgénero *black gospel*. Y se hablará de un artista representativo de cada género. Esto se podrá encontrar en el capítulo dos.

La segunda fase es el análisis musical de una canción representativa de cada uno de estos géneros tomando como referencia el modelo propuesto por Jan LaRue en su libro ‘Análisis del Estilo Musical’, y según la necesidad que se presente, se tomarán como referentes, el análisis que propone Manuel García en su artículo llamado ‘Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Martínez’, y los resultados de la investigación del doctor en neurociencia y músico Aniruddh D. Patel sobre el comportamiento del idioma y su relación con la música, de la cual se hará un resumen de sus conclusiones y también de los estudios relacionados con esta. Estos análisis se podrán encontrar en el capítulo 3.

La tercera fase es la construcción de un score de la composición, tomando como referencia los elementos encontrados en los análisis previos y de otras referencias musicales de estos géneros. Luego, se hará un análisis proyectivo indicando cuáles son las características tanto estilísticas como estéticas de cada una de estas músicas, y cómo interactúan entre sí dentro de la pieza resultante. Tanto la partitura como el análisis proyectivo de la composición se podrá apreciar en el capítulo 4.

La última fase es la grabación vocal e instrumental en estudio de esta composición, con el fin de mostrar el resultado. El link de la canción se puede encontrar en el capítulo 4. El presente documento está escrito siguiendo los parámetros indicados en la aplicación de las normas APA en su séptima edición para la presentación de documentos académicos.

## CAPÍTULO 1 DELIMITACIÓN

### 1.1 DELIMITACION DEL TEMA

Este proyecto refleja el deseo del autor de construir a partir de la investigación y análisis artísticos una composición de bullerengue tradicional con sonidos diferentes, Siendo este el resultado de la experimentación sonora con elementos estilísticos del género *black gospel* norteamericano (el término ‘estilísticos’ se refiere a la estructura armónica, melódica, rítmica y sonora). El formato para el cual se compondrá será: tambor alegre, llamador, palmas, gallitos, maraca (maracón), bajo eléctrico, piano (honki tonk), órgano eléctrico y batería.

### 1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Es sabido que, en la Universidad Pedagógica Nacional dentro de sus procesos de enseñanza, se le ha dado con el tiempo más importancia y participación al estudio académico de las músicas populares, esto ha permitido el desarrollo de investigaciones y escritos muy pertinentes a las necesidades que estamos viviendo debido a los múltiples contextos a los cuales los egresados nos vamos a ver enfrentados en nuestra vida laboral, se pueden evidenciar algunos avances de esta articulación de lo académico y lo popular. Pero aun así a veces resulta insuficiente si lo miramos desde la visión normativa de la investigación de estas músicas.

A partir de la vivencia del investigador en la universidad, donde se ha formado vocalmente e instrumentalmente, el mismo evidenció desde varias fuentes verificables que desde hace unos años ha habido un aumento en la implementación de herramientas pedagógicas y disciplinares para la enseñanza de diferentes géneros populares, aun así, encontró que hay poca exploración en géneros musicales comercialmente globalizados como el *gospel* y el *R&B*. Y poca experimentación sonora y/o investigación sobre fusiones musicales o mixturas con géneros autóctonos como el bullerengue, cumbia, entre otros representativos de la música colombiana.

Hay poca evidencia de registros de dichas investigaciones, o por lo menos análisis académicos serios de esto. En su opinión se evidencia un aparente desconocimiento de dichos estilos musicales y falta de mayor interés en la exploración de estos desde la perspectiva académica con el fin de poder llegar a manipularlos para enriquecerlos y así crear sonidos nuevos.

Este proyecto busca desarrollarse en torno a la investigación, la experimentación sonora y la composición de una pieza musical del género bullerengue colombiano con elementos estéticos propios del black góspel norteamericano. Es bien sabido que ya hay antecedentes de experimentación con el jazz y géneros colombianos hechos por estudiantes egresados de otras universidades y músicos profesionales, pero pocos registros bibliográficos o análisis académicos serios que evidencien resultados de dichas experiencias. Incluso el autor no ha encontrado un análisis o una experimentación sonora que incluya al góspel y al bullerengue como objetos de estudio con el fin de crear una fusión. Debido a esto surge la siguiente pregunta de investigación: *¿Cómo crear una pieza musical desde la perspectiva académica occidental, que contenga la fusión de elementos estilísticos del black góspel y del bullerengue?*

### 1.3 OBJETIVOS

#### ***OBJETIVO GENERAL***

Realizar una composición de bullerengue tradicional con elementos estilísticos del *black gospel* desde las estructuras formales de cada uno de estos géneros, mediante la exploración, el análisis y la experimentación de los mismos.

#### ***OBJETIVOS ESPECIFICOS***

- Implementar una estructura de análisis para los géneros *black gospel* y bullerengue a partir de los modelos propuestos por los autores Jan LaRue y Manuel García.
- Analizar dos obras tomadas de los repertorios *black gospel* y bullerengue, para la obtención de los insumos que permitirán la composición de la obra emergente.
- Componer y analizar una obra musical de bullerengue tradicional con elementos estilísticos del *black gospel*.
- Realizar la grabación de la obra musical emergente.

## 1.4 JUSTIFICACIÓN

Dentro de nuestra labor como docentes, salir preparados para las exigencias que el mundo laboral nos pide es una obligación. Capacitarnos desde la academia con las mejores herramientas es más que una necesidad, ya que en un aula de clase y vida profesional en general nos enfrentaremos a retos tales como transcribir, grabar, analizar obras, producir, arreglar, dirigir, etc. Por lo tanto, no está de más decir que entre estas capacidades, también tengamos a la mano sistemas complementarios que nos ayuden a hacer composiciones mucho más diversas, y enriquecer de esta manera la práctica.

La intención de este proyecto es que pueda servir como una herramienta al estudiante de música y de composición, para que pueda desarrollar nuevas habilidades que le aporten elementos que le permitan jugar con el material sonoro o manipular el material de origen del género sobre el cual va a componer. Este aporte según el autor le permitirá crear un producto diferente que no solo sea práctico, sino que también guste por su condición de originalidad y versatilidad.

El tema de estudio de este proyecto es precisamente la composición de una canción luego del estudio y la experimentación con dos géneros muy distintos, los cuales son el black gospel estadounidense y el bullerengue colombiano, cuyos contenidos musicales son específicos en su contexto, desde los instrumentos, las voces, el idioma, el trasfondo cultural en el que se desarrolla, entre otros factores.

Entonces, el autor de esta monografía llevará a cabo un proceso de acercamiento, reflexión, análisis e interacción con el fin de encontrar un contraste y mostrar un producto sistematizado de dicha experimentación entre ambos géneros. El resultado de esto le permitirá dar insumos a otras personas que pretendan hacer procesos similares desde el ámbito académico y así acortar caminos en sus investigaciones.



## 1.5 ESTADO DEL ARTE

### 1.5.1 SOBRE EL BULLERENGUE:

**Aplicación de los elementos de estilo de la música afro-colombiana a la voz cantada**  
Tesis para obtener el grado de licenciado en música en la U.P.N. Su autor es Miguel Ángel López Rangel. Este trabajo de grado habla de las condiciones conceptuales y estilísticas de la música afrocaribeña colombiana para la creación de arreglos musicales. También señala algunas ideas acerca de estilo y voz para abordar la descripción de las músicas de influencia afro. Esta investigación es de corte cuasi experimental. Se encuentra dividida en dos partes, la primera parte establece conceptos para entender y cantar según la forma estilística de la música afrocolombiana caribeña. En la segunda parte hay una serie de arreglos vocales e instrumentales tomados de formatos de banda pelayera. Géneros como fandango, puya, cumbia, son de negro y bullerengue para su posterior uso y desarrollo por parte del músico que la interpreta. Esta investigación tiene aportes sobre la sistematización de géneros como la cumbia y el bullerengue, y el uso de la voz en las mismas. Asimismo, arreglos corales con estructuración y grafía occidental. Estos elementos se tomarán en cuenta para el presente trabajo.

**Berroche: propuesta interpretativa para bajo eléctrico basada en la música de tambores de la costa caribe** (2017). Trabajo para obtener el grado de música de la Universidad Pedagógica Nacional. Su autor es José Antonio Burgos Palomino. Este trabajo de grado analiza células rítmicas básicas de los instrumentos de percusión de algunos estilos musicales de la costa caribe colombiana como lo son el Bullerengue chalupiao (chalupa), la cumbia, la tambora, la puya o el jalao, el son corrido, entre otros. Luego de esto hace una propuesta de arreglo y composición para un quinteto de bajos con bajo solista adaptando dichas células rítmicas en el instrumento.

En la metodología de investigación Burgos trabajó en la línea de Investigación Creación y según el método Carballo, David & Riva, el cual tiene que ver con la creatividad y la experimentación cuando se genera una interrelación grupal donde el estímulo externo se ve reflejado en la correlación con el otro integrante. Toma elementos rítmicos como hemiolas, estacatos, loops, entre otros, donde el lenguaje del instrumento percutido es rico, adaptándolo al

bajo y dando ideas para reinterpretaciones. Para la realización del presente trabajo es útil dada la importancia que tiene el bajo en las músicas afrodescendientes. Es interesante cómo reinterpreta estéticas de instrumentos autóctonos en un instrumento de origen estadounidense haciendo un puente de conexión en lo que tiene que ver con hibridaciones, que es lo que compete a esta investigación. Por lo tanto, se tomarán elementos del trabajo de este autor.

**Análisis comparativo del bullerengue y la rumba cubana y su aplicación en la creación de una pieza musical** (2017). Tesis de grado para obtener el título de músico de la Universidad Distrital. Su autor es William Leonardo Simarra Nieto. En el escrito se presenta una indagación comparativa de dos expresiones musicales y culturales de Cuba y Colombia. Se pretende a partir del análisis de estas dos músicas encontrar puntos de concordancia entre ambos sonidos analizados desde la parte cultural y musical, está hecho con el fin de elaborar patrones musicales y hacer una composición tomando los elementos ya analizados de ambas músicas. Hace una exhaustiva recopilación de datos usando medios como: el análisis de partituras, transcripciones, entrevistas con músicos que trabajan tocando estas músicas y analizando el contexto sociológico alrededor de estas. En la segunda fase, el autor hace una experimentación con rasgos característicos entre ambos sonidos. Esto es un antecedente de análisis entre dos músicas que al parecer pueden ser distintas. Este análisis le permite al investigador tener una mayor base argumentativa sobre las metodologías usadas para la investigación creación. Asimismo, este trabajo permite formular bases teóricas que sirven para argumentar la propuesta creativa desde el bullerengue.

**Identidad musical a través del folclore colombiano; apropiación y uso de elementos en composiciones y arreglos propios** (2012) Tesis de grado de la Universidad Javeriana. Su autora es Ana María Romero Navarro. Este trabajo de corte investigación creación expone y justifica la apropiación de la música colombiana usando elementos de esta para hacer 4 composiciones y 2 arreglos de música contemporánea en género como jazz, rock y pop. Este trabajo se hizo a partir de dos años de experiencia y estudio de los géneros de diferentes regiones de Colombia, teniendo contacto con agrupaciones folclóricas y también recurriendo al estudio previo del jazz realizado en la universidad. Gracias a esto ella encontró elementos para realizar una fusión musical a partir de estas estéticas. En su trabajo se encuentran también bases históricas de autores colombianos que han experimentado con sonidos contemporáneos y juntándolos con

patrones y estructuras de la música tradicional tanto de la costa Atlántica como Pacífica y del Orinoco colombiano. Es interesante este proyecto porque permite ver el proceso de experimentación que desarrolló la autora, pero desde otro enfoque: la creación de piezas musicales de varios géneros con evocaciones de géneros colombianos, lo cual permite tener herramientas a la hora de hacer un análisis académico de estas músicas para una composición.

**Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue (2018)** Tesis de grado de la Universidad Javeriana. Su autor es Rodrigo Enrique Pardo Pérez. Este trabajo es un acercamiento desde la visión académica a los ritmos de bullerengue y gaita, a fin de analizarlos y tomar elementos de estos para crear composiciones con instrumentación que no es típica de dichos géneros del caribe colombiano sino de los géneros rock y jazz. Fue un trabajo producto del análisis y la experiencia con estos aires, donde se analizó el aspecto histórico primero, luego los antecedentes de otros trabajos iguales, y cómo permitir la entrada de instrumentos de la música occidental a estos géneros. Este trabajo, parte de una perspectiva creativa a la hora de abordar una canción folclórica, con inclusión elementos de la música occidental y una interpretación con instrumentos de esta. Por lo tanto, permite ver y encontrar desde la instrumentación occidental los acercamientos que se desean a la hora de componer una canción tradicional con elementos exógenos. Esto se puede retomar en la presente investigación. La diferencia que tiene este trabajo es que solo trabaja la aproximación y la fusión desde la parte instrumental, pero casi no aborda la parte vocal, además su objeto de estudio no es el género góspel.

### **1.5.2 SOBRE EL GÓSPEL:**

**Aproximación a algunos elementos vocales que caracterizan al género góspel a partir del análisis de dos cantantes: Mahalia Jackson y Yolanda Adams (2016)** Trabajo de grado para obtener título de Licenciatura en Música en la Universidad Pedagógica Nacional. Su autora es Melody Ximena Vega Granados. Este escrito trata de manera analítica la técnica vocal característica del género black góspel estudiando también los elementos característicos de la estética del mismo y para ello analiza a dos cantantes representantes de esta música. Desde la didáctica instrumental, ella experimenta con las características de la técnica vocal usadas en esta música, a las cuales se les conoce en la escuela occidental como técnicas extendidas, donde usa

su voz para explorar sonidos que normalmente en la escuela clásica no se hacen. También da lugar al análisis, la observación, la recolección de datos, la audición y resultados comparativos con descripciones dadas desde la anatomía del aparato fonador y resonador. Esta información es importante dado que permite una sistematización y también una intencionalidad en la aplicación de la técnica de los cantantes que van a grabar la composición resultado del presente proyecto.

**El góspel dentro de la iglesia afroamericana desde finales del siglo XIX hasta nuestros días** (2016) Tesis para obtener el grado de música de la Universidad Distrital. Su autora es Julieth Vanesa Niño Vega. Este trabajo habla del góspel desde una perspectiva histórica y desde la visión sociológica que la autora tiene de este desde su propia inmersión en dicho contexto, y así adaptar su estilo de canto e interpretación pianística a las características halladas durante su proceso de inmersión. Es una investigación de corte vivencial y experimental donde la autora se dio a la tarea de hacer investigación de campo al ir a una iglesia bautista en EE.UU. y vivir en la casa de una familia cristiana que se congrega en dicha iglesia. En este trabajo analizó el góspel desde la historia contada por los integrantes de esa iglesia. Esto sitúa al lector en el contexto histórico en el cual se desarrolló esta música y por testimonio de intérpretes de este género establece unos parámetros de las estéticas usadas tanto en la parte ceremonial, como musical, tomando como referente su tradición hablada. Este documento es importante porque permite ver este género desde el punto de vista cultural e histórico y explica muchas de las expresiones estéticas que este tiene que pueden ser usadas con respeto en una futura composición.

**Las distribuciones vocales de los coros góspel, percepción de coristas y oyentes** (2012). Tesis doctoral de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Su autora es Alina Pele. En este trabajo la autora habla sobre la distribución del sonido, la estética, la propiocepción del corista al cantar y la percepción del oyente, además de las distribuciones de las cuerdas de los coristas dependiendo de las necesidades del director, del sitio y también de los acompañamientos instrumentales. Todo desde la perspectiva de la producción musical usando la física como ciencia transversal complementaria a esta investigación. Esta tesis doctoral se hizo a partir de su experiencia en la dirección coral, y también como producto de su estudio de la física detrás de esta. La autora entrevista a varios directores corales de góspel y por último hace un análisis profundo de varias obras del formato ‘‘góspel choir’’. Hace uso de términos como el sonido, el volumen, la masa sonora, la trama y otras estructuras que Jan LaRue nombra en su libro

‘‘Análisis del Estilo Musical’’. Haciendo de esta manera aportes al trabajo coral del góspel en el idioma español.

**Black góspel del análisis a la interpretación.** (2008) Tesis de grado, Universidad del Bosque. Su autora es Verónica González Rojas. La autora aborda su investigación desde una perspectiva histórica del góspel, pasando después por un análisis preliminar y general de algunos aspectos de este como la parte armónica, melódica, rítmica, interpretativa y vocal para aplicarlos en diferentes arreglos propios e interpretarlos. Esta investigación hace parte de la línea investigación creación donde a partir del contexto histórico, el análisis y posterior puesta en escena se hizo un acercamiento al góspel. Es pertinente para la presente investigación por que hace análisis profundo desde células rítmicas hasta grandes dimensiones de algunas canciones de góspel ya seleccionadas.

**Creación de tres composiciones musicales en español basadas en Black Góspel.** (2017) Tesis de grado de la Universidad del Bosque. Su autora es Laura Daniela Muñoz Hernández. Básicamente este trabajo busca analizar tres expresiones del género góspel inspirados dentro del estilo black góspel. A partir de esto hace un análisis rítmico, armónico, melódico e instrumental de dos canciones representativas. Luego compone dos canciones haciendo referencia a estas tres expresiones y toma un par de textos bíblicos para construir posteriormente las letras de sus composiciones. Este trabajo hace parte de la línea de investigación creación donde toma elementos ya establecidos, los analiza, los estructura y crea algo nuevo. Este trabajo es pertinente en la presente investigación dado al análisis que hace y también por la forma como busca y usa estos elementos encontrados para crear algo nuevo desde su laboratorio.

## **1.6 PROCESO METODOLOGICO**

En este proceso metodológico el análisis musical y la composición resultante son el eje central. Se examinará el contexto estilístico musical del bullerengue y del *black gospel* que, luego de un análisis de una canción característica de cada estilo, generarán los elementos interpretativos o de construcción teórica necesarios para la creación de un producto artístico emergente, el cual a su vez será objeto de un estudio proyectivo, donde se documentará y evidenciará qué elementos de ambos géneros intervienen en dicha composición.

Se estableció una ruta metodológica clara y especificada en cuatro fases. Tomando como referencias el libro “ Investigación Artística en la Música” de Rubén López-Cano, y el artículo “La investigación en artes desde la experiencia del observatorio de prácticas artísticas y culturales de la UPN y el proyecto Colombia Creativa” de Eliecer Arenas Monsalve, se indica que esta ruta se construye desde el enfoque de la investigación-creación; por lo tanto, para la aplicabilidad de esta ruta se debe tener coherencia y claridad en su planteamiento, pero esta, no está sujeta o no puede equipararse a los esquemas preestablecidos de otros tipos de investigación de enfoque cualitativo.

El trabajo documental dentro de la investigación artística a menudo presenta características propias. En muchos proyectos se emplean artículos y libros de (etno)musicología, historia o teoría de la música. Con ellos se fundamentan a nivel académico algunos aspectos de la investigación. Una parte importante de proyectos parten de hallazgos realizados por la musicología y teoría musical con repercusiones en la práctica (López-Cano, 2014).

Las cuatro fases de este proceso parten de una investigación documental con tintes etnomusicológicos e intertextualidad heurística. (como lo indica López-Cano en su libro, esta intertextualidad heurística se da cuando el estudio requiere materiales literarios o de otras artes, o de experiencias contextuales específicas ya sea para construir marcos de interpretación de alguna obra (López-Cano, 2014)).

Esta investigación contó con dos años y ocho meses para su ejecución y posterior grabación del material sonoro resultante, se desarrollaron las dos primeras fases en la Universidad Pedagógica Nacional y en la vivienda del investigador, la fase 3 y parte de la fase 4

se desarrollaron nuevamente en la vivienda del investigador, el cual estuvo apoyándose en el material encontrado en la universidad y en la internet. Y para la grabación instrumentan en la fase 4 se tuvo que recurrir a la virtualidad en la pregrabación de cada instrumento (incluyendo voces), y el envío al productor musical de este material, para el proceso de mezcla y masterización. Esto fue debido a la cuarentena de obligatorio cumplimiento, causada por el virus Covid- 19.

La población que intervino en la ejecución de la fase 4 son músicos colegas del investigador, ellos son: Fabian Pulido, Laura Amores, Sofía Carrillo, Laura Zarama, Catalina Forero, Diana Paipa, Sebastián Pascagaza, Andrés Moreno, Andrés Sierra, Juan Gaitán, Abelardo Jiménez, Rogelio Alberto García y Juan Diego Hernández.

A continuación, se presentan las cuatro fases de la presente investigación.

**Fase 1.** Descripción documental e histórica de la estructura del bullerengue en sus tres aires: (sentado, fandango de lengua y chalupa), y descripción de elementos estilísticos característicos y generales del *black góspel*.

**Fase 2.** Análisis musical de una canción representativa del bullerengue tomada del aire ‘‘sentado’’, y una canción de *black góspel* congregacional, ambos serán estudiados a partir del método de estudio propuesto por el autor Jan LaRue en su libro ‘‘ Análisis del Estilo musical’’, usando como complemento el modelo de análisis propuesto por Manuel García en su artículo ‘‘Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Martínez’’, y algunos elementos del resultado de los recientes estudios del neurocientífico Aniruddh D. Patel sobre la relación que tiene el idioma y la música.

**Fase 3.** Construcción de una composición original del investigador, tomando como insumo, los elementos encontrados en las canciones previamente analizadas, y tomando también como referencia otras canciones relacionadas de los mismos géneros. Esta composición se verá reflejada en un score que hará parte del presente documento.

**Fase 4.** Análisis general de la composición creada como resultado del proceso investigativo, usando como referencia los sistemas de análisis antes vistos donde se describen los elementos de ambos géneros que la conforman. Luego de esto, se hará una grabación en estudio de la composición resultante como conclusión de este proceso.

## CAPÍTULO 2 UNIDADES DE CONTEXTO

### UN PASADO COMÚN... ÁFRICA

*‘Nadie viaja sin portar la cultura que ya lleva dentro, por largo que sea el viaje’*

*(Abelardo Jaimes, 2019)*

Todo se remonta desde África, un territorio con una gran extensión donde habitaban gran número de etnias, lenguas y culturas. Donde cada una poseía una manera distinta de ver el mundo y de expresarse a partir de sus comportamientos sociales, entre estos la música. ‘La música de la costa occidental africana está descrita en los diversos modos de vida de sus pobladores. Así, se halla vinculada en la deidad, al trabajo, a las diversas formas de comunicación y la danza’ (López, 1995). Los negros africanos que llegaron a Colombia y E.E.U.U. en el periodo de esclavitud portaban en su memoria la música que hacían en su continente natal.

Hablando de los pueblos africanos del siglo XV. algo común que tenían estas comunidades es que para comunicarse con los suyos y para transmitir sus costumbres y cultura a las siguientes generaciones, lo hacían por medios diferentes al escrito, ya que ellos (hasta donde se sabe) no tenían escritura, ‘Un rasgo común a pesar de la diversidad de sus países, es el hecho de ser sociedades ágrafas, situación que ha permitido el desarrollo de otras formas de comunicación sonora, por ejemplo: la **percusión**. ‘ (López, 1995, p.11) eso pudo permitir que de alguna manera después de la esclavitud, algunas de sus costumbres, tradiciones y elementos importantes de sus culturas perduraran aún hasta la actualidad. Ejemplo de esto: el tambor.

En el siglo XVI después del descubrimiento y posterior conquista de América, las principales coronas que estaban establecidas en todo el continente eran la española, la inglesa y la portuguesa, que vieron en América una oportunidad para crecer económicamente.

El interés económico fundado en la explotación minera y la creación de plantaciones, generó la utilización de mano de obra, fuerte, resistente a los climas cálidos y capaz de mantener amplias jornadas de trabajo. Esta razón fue la causa para que el colonizador hiciera uso de la mano de obra negra, pues ella respondía a las condiciones exigidas (López, 1995, p.13).



Debido al aumento de la demanda de los recursos naturales, la explotación de estos y la falta de mano de obra, las potencias de la época pusieron sus ojos sobre el territorio africano y de allí traer toda la mano de obra que necesitaban, con las características específicas para la obtención de dichos recursos en el suelo americano.

El comercio de esclavos fue una costumbre comercial recurrente en esa época. Se tenía especial aprecio por los esclavos de algunos territorios de África Occidental debido a su fuerza, resistencia, y también fácil acceso a sus territorios de donde los esclavistas primarios los sacaban por puerto con destino a América.

Ghana, Mali, Congo; Angola; Costa de Marfil y Nigeria entre otras regiones del África occidental fueron los principales centros de abastecimiento de la mano de obra, raptados, capturados o negociados, los negros provenían de diversos grupos étnicos y, por consiguiente, pertenecían a distintas culturas, lenguas y jerarquías, para evitar su comunicación, organización y sublevación fueron entremezclados, traídos a puertos de distribución de esclavos en América donde se comercializaban. (López, 1995, p.14).

Al ser estos de diferentes grupos étnicos, los esclavistas separaban a los esclavos que eran del mismo grupo con el fin de evitar cualquier tipo de organización y que a su vez pudieran generar una rebelión en los barcos y en los territorios donde iban a trabajar.

En América Central y del Sur, territorio en su mayoría de propiedad de la corona española se generó un fenómeno llamado sincretismo, donde se mezclaron las costumbres, tradiciones y prácticas religiosas de los negros traídos de África con las costumbres, tradiciones y prácticas religiosas de los españoles. En Colombia no solo hubo sincretismo con las costumbres y religión española, también hubo influencia de los pueblos indígenas prehispánicos que habitaban dicho territorio y que fueron conquistados por los españoles.

Miguel López dice en su escrito:

Los negros así distribuidos, se adaptaron, aportando diferentes valores culturales y los mezclaron, reinterpretándolos, estableciéndose lo que se conoce con el nombre de sincretismo; el proceso de sincretismo en el caribe se desarrolló dentro de la llamada ‘‘franja negra’’ del Atlántico: Jamaica, Trinidad, Haití, Cuba y Brasil, que hoy, siguen

siendo los lugares donde se conservan rasgos afroides , tales como cultos religiosos, fuera de la franja negra se dio un proceso cultural afrohispanico, al que se sumaron rasgos indígenas, tal es el caso de Colombia. (López, 1995, p.15).

En territorio norteamericano, no hubo un sincretismo propiamente dicho, pues los colonos norteamericanos tenían trato comercial con los pobladores originales de aquellos territorios.

A raíz de la colonización de Norteamérica, la relación entre Canadá y EE.UU. y sus poblaciones nativas era de relativa interdependencia. Los colonos necesitaban las tierras indígenas para su agricultura, pero los nativos recibían a cambio reservas reconocidas en ciertos territorios, derechos de caza y pesca, beneficios económicos y el compromiso de mantener abiertas escuelas en reservas indígenas (Campillos, 2017).

Por lo tanto, en el territorio norteamericano, al haber una correlación entre diferentes culturas no había mayor conflicto entre ellas.

En Norteamérica, la presencia de esclavos empezó a hacerse más notable desde finales del siglo XVII, los terratenientes necesitaban mano de obra para las plantaciones de algodón y de azúcar, sobre todo los que en las regiones cálidas como virginia y la florida del ya naciente Estados unidos. Por lo tanto, estos fueron los sitios de mayor concentración de esclavos (Campillos, 2017)

Con esto se concluye que la ‘necesidad’ que tenía el hombre blanco y su creciente población era aún mayor, hasta el punto en que no había suficiente obra de mano. Por lo tanto, puso su vista en África y su creciente comercio de esclavos.

## **2.1 BULLERENGUE**

‘‘Si la cumbia conjuga las tres culturas integralmente: la blanca con su vestido y danza, la negra con su ritmo y tambores y la india con sus Kuisis y sus melodías; el bullerengue, transmite todo este mundo lúdico, mágico y maravilloso de la gente negra.’’ (Valencia, 1995 citado en Pérez, 2018, p.238).

### **2.1.1 VISTAZO HISTÓRICO Y CULTURAL**

Al bullerengue se le conoce como un compendio de bailes cantados, que fueron desarrollados por los negros que se dispersaron por las zonas del dique del río Magdalena, Sinú. El nombre bullerengue viene de la palabra ‘pollerón’ (faldón largo que usan las mujeres que cantan y bailan dicha música).

(Pérez, 2014 citado en Pardo, 2018) afirma: “En Colombia, tal cual lo registra el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra ‘bullerengue’ o ‘bullarengue’ significa ‘pollerón’. En Panamá se entiende que la palabra ‘bullerengue’ viene de la unión de ‘bulla’ y ‘arenga’, o sea, ‘bullarenga’” (p. 32).

Rodrigo Pardo en su trabajo ‘Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue’ afirma:

El bullerengue es una danza y una práctica musical que forma parte de la categoría de los bailes cantados colombianos. Es ejecutado principalmente por las poblaciones afrodescendientes cimarronas que ocuparon los palenques del área del Canal del Dique y el Bajo Magdalena. Puesto que comparte raíces históricas con Panamá, también se halla presente en el Palenque del Mamóní, o Santiago del Príncipe, y la tribu de los Mandingas de Guna Yala, que se extendieron hasta el Darién. (Pardo, 2018, p. 9)

Por lo tanto, el establecimiento de dichas comunidades y su asentamiento en los palenques permitió el desarrollo de su comunicación y el afianzamiento de sus costumbres y apropiación de la naciente música.

En sus extenuantes labores diarias, los esclavos fueron sometidos a fuertes momentos de ‘aculturización’ donde debían tener sometimiento y devoción a los santos católicos y negar la fe de sus dioses africanos.

Como forma de compensación ante la índole extrema de sus extenuantes labores diarias se les permitía participar en jolgorios previamente determinados según un calendario anual, por lo general ligados con festividades de la religión católica, lo que suponía, en medio de sus regocijos, otra forma de sumisión renegando de sus dioses africanos, en algunos

casos, y en otros mezclándolos para asimilar el nuevo santoral occidental como algo de su “pertenencia” (Minski,2008 citado en Pardo, 2018, p. 9)

Se les permitía dentro de su jornada laboral tener momentos de alegría y jolgorio, obviamente vigilados por sus dueños. Por lo tanto, en algunos casos fue el caldo de cultivo para que los esclavos desarrollaran el sincretismo.

Durante la colonia en la Nueva Granada, hubo varias rebeliones de negros esclavos, este suceso es conocido como “cimarronaje” estos cimarrones (cómo se les decían a los negros que se rebelaban) se asentaron en sitios protegidos llamados “palenques” donde podían gozar de cierta libertad. Desde Cartagena que era el puerto de esclavos, el río para el escape o solo la migración, fue un medio importante para el crecimiento y el esparcimiento de dicha cultura. (Simarra, 2017, p. 15).

(Friedemann, 1986 citado por Simarra, 2017), afirma que en estos lugares se gestó la célula de lo que es hoy en día el bullerengue, cantos de alegría con matices de tristeza y lágrimas acompañado con lamentos que acompañan a los muertos.

Lugares que en su función de refugio dieron origen a un nuevo sistema cultural en el que empiezan a aparecer distintas actividades presentes en la memoria de los africanos, entre ellas el baile y la música que, según documentos, hablan de lamentos, lloros y lágrimas que junto con la percusión de tambores y cantos acompañaban a los muertos en su viaje al otro mundo. (p. 14).

Del contexto histórico del bullerengue hay mucho por decir. Ahondar en esto, se perdería el enfoque del presente estudio, si se desea profundizar en la evolución a nivel cultural que tuvo el palenque para el posterior desarrollo de la estética bullerenguera, se invita a consultar en los documentos referentes en esta monografía y páginas como: [www.bullerengue.com](http://www.bullerengue.com). En cuanto a la presente investigación, a continuación, se hablará de las características del bullerengue.

### 2.1.2 CARACTERÍSTICA INSTRUMENTAL

El formato instrumental (organología) del bullerengue está conformado por: un **alegre**, **llamador**, **tablitas de madera**, **palmas**, **totumas**, un **coro comunitario** (también llamado **responzones** o **responzonas**), y **la cantadora** o **cantador**.

**El Alegre:** es un instrumento membráfono de percusión que tiene forma de cono truncado, de unos 70 cm de alto, 28 de diámetro superior y 25 de diámetro inferior, el cono del alegre está hecho de madera y está tapado por un parche de cuero casi siempre de vaca, solo a un extremo es más amplio en circunferencia. (fig. 1).

**El llamador:** también conocido en la tradición popular como tambor macho, Está conformado por un cuerpo cónico de 30 o 40 centímetros de alto, también es un instrumento membráfono de percusión y su única membrana se encuentra situada en la boca más ancha del armazón y está asegurada con cuerdas como el armazón del alegre. (Fig. 2).

**Figura 1**

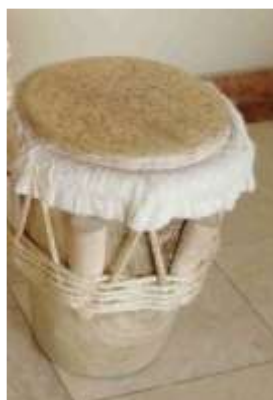
*Tambor alegre*



*Tomada de (Simarra, 2017)*

**Figura 2**

*Tambor llamador*



*Tomada de (Simarra, 2017)*

**Las Palmas:** es el acompañamiento rítmico que hacen todas las voces, haciendo chocar las palmas de sus manos, marcando el pulso de la tonada, la mayoría de los bullerengues poseen dentro de sus características el acompañamiento de las palmas. Las tablas y la totuma cumplen esa misma función como instrumentos complementarios a las palmas.

**Las tablitas:** como su nombre lo indica, son dos trozos de madera de 20 centímetros de largo por 10 de ancho aproximadamente cada uno. Y estos acompañan las palmas del coro. Las tablitas o tablas no son obligatorias dentro del formato del bullerengue, pero es usual encontrarlas.

**La totuma:** es una vasija de origen vegetal, que normalmente se usa para contener restos de porcelana conseguidos con platos u otros elementos de la cocina. Al igual que las tablitas, no es obligatorio tenerlas dentro del formato instrumental del bullerengue.

(Benítez, 2000 citado por Simarra, 2017) afirma lo siguiente: “El formato instrumental del bullerengue lo conforma una Cantadora (voz principal), coros compuestos por hombres y mujeres, tambor hembra o tambor alegre, tambor macho o tambor llamador, palmas, tablitas o totumas que contienen pedazos de loza” (p. 17).

**Las voces:** una principal (normalmente es una mujer mayor llamada ‘cantadora’ o ‘cantaora’) y un coro comunitario que comúnmente está conformado por voces femeninas las cuales se les conoce como ‘respondonas’. En los últimos años el hombre también ha tomado una participación activa en dichos cantos, un ejemplo de esto es el tamborero y cantador Emilsen Pacheco.

La figura protagónica en el bullerengue (y en general en los bailes cantados) es la cantadora, una mujer que por su edad tiene una amplia experiencia en las costumbres de su pueblo, conocimientos de las plantas, crianza de los niños y en especial porque mantiene y conoce los bullerengues tradicionales y sus cantos contienen la genealogía de sus pueblos. Todos estos conocimientos son transmitidos de generación en generación cuando las mujeres acompañan a sus madres en los quehaceres del hogar: cuando lavan en el arroyo se acompañan con el canto, cuando están pilando el arroz, cuando van a funerales y se encuentran con sus familiares (Simarra, 2017, p. 19).

Escuchando algunas tonadas de bullerengue (como se le llama popularmente), se ha podido notar lo importante del diálogo del tambor hembra (el alegre) junto con la cantadora como también con el coro y con los bailarines. Creando una interacción de roles y juegos entre ellos donde el sonido de los tambores expresa algo más de lo que solo se puede encontrar a simple vista. “Un diálogo permanente se reconoce entre la interacción de la cantadora con el tamborero

Dentro de la organología del bullerengue, **la tambora** es un instrumento opcional. Cuando se usa tiene la misma función de las palmas y las tablas, marcar el pulso.

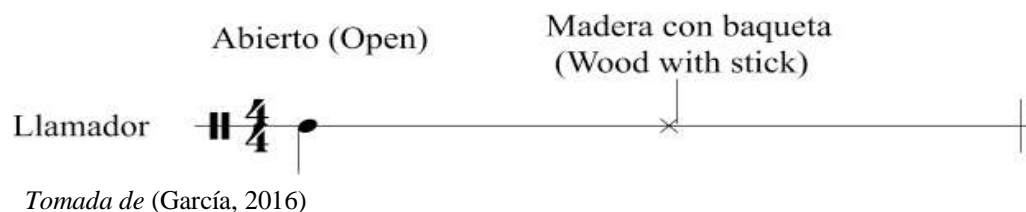
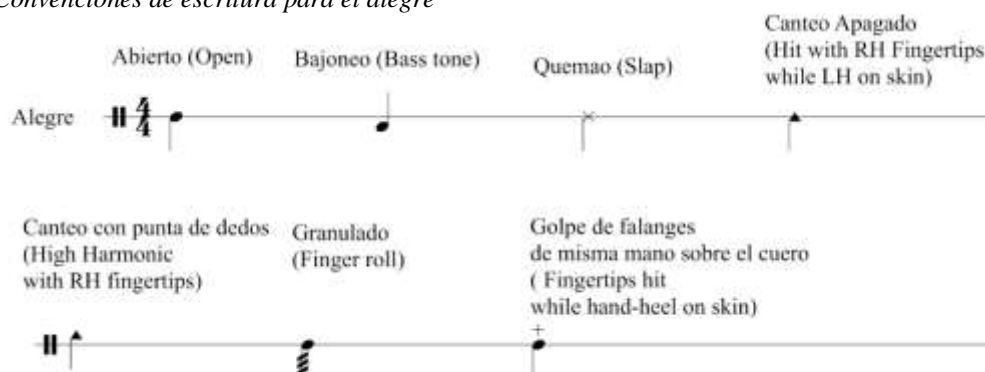
(ejecutante del tambor alegre), quien responde con repiques y variaciones a lo que presente la cantadora y quiera interactuar con él” (Simarra, 2017, p. 19).

(Minzki, 2008 citado por Simarra, 2017) dice: “la cantadora provoca al coro y al tamborero, que repica y dialoga en juegos verbales y musicales en donde son de gran importancia la voz que sube quejumbrosa y se queda estacionada en varios compases, o las entradas y salidas caprichosas de la métrica lo cual aprovecha el tambolelo ( tamborero), lo llaman las cantadoras- para acelerar y bajar el ritmo que va totalmente libre y creativo” (p. 19).

### ***2.1.3 LOS AIRES DEL BULLERENGUE***

A continuación, se hará una profundización de las características generales cada uno de los tres aires representativos del bullerengue, cabe resaltar que las imágenes que se van a presentar, las cuales muestran la sistematización de sus patrones rítmicos, son aproximaciones. “En contraste, el ritmo, y en especial el ritmo proveniente de culturas no occidentales esconde cierto misticismo que se resiste a la transcripción musical de alta fidelidad” (García, 2016). Al observarse desde la perspectiva del análisis y de escritura occidental de la música, es complejo escribir los patrones específicos de este género, por lo tanto, todo el material disponible es una interpretación desde la visión parcial de quienes hicieron dicha transcripción.

También hay que aclarar que otro posible inconveniente que podría encontrar quien lea este documento y quiera ejecutar el tambor alegre, es el sonido del mismo, la mayoría de las veces, las tímbricas producidas por este no tienen sistematización. “Sin embargo, los materiales son de alcance limitado y las grafías funcionan, pero no necesariamente reflejan la multiplicidad de los timbres, en especial del tambor alegre”. (García, 2016, p. 4) de este puede salir gran variedad de timbres distintos. Aunque en el papel esté la grafía de estos, el resultado sonoro posiblemente no sea el esperado por parte de una persona que se acerque por primera vez a este instrumento. A continuación, se mostrarán algunas convenciones para entender la ejecución de los tambores en el bullerengue, estas convenciones son las mismas para los tres aires representativos:

**Figura 3***Convenciones de escritura para el llamador***Figura 4***Convenciones de escritura para el alegre*

### 2.1.3.1 BULLERENGUE SENTAO (SENTADO)

Es el aire más conocido del bullerengue, característico por su métrica y fraseo pausado y rítmica lenta. Se diferencia de los otros aires por manejar un tiempo que oscila entre los 70 y 100 pulsos por minuto. Según referencias, es el aire más antiguo del bullerengue, y también el más famoso. Dentro de su estructura gramatical, las estrofas de los coros, y las estrofas de las cantoras están construidas a partir de versos heptasílabos y octosílabos (son de las estructuras en versos más comunes en el español y son usadas en multitud de estrofas), al conocer esta cantidad silabas previamente, las cantadoras tienen libertad y la capacidad de hacer variaciones sobre este tipo de textos. “El bullerengue sentado tiene una métrica de compás partido de 4/4” (Simarra, 2017, p. 20).



**Figura 5** Patrón básico de bullerengue sentado

la tambora cumple con la función de llevar el pulso, esta misma notación aplica para las palmas, las tablas y para la totuma. Imagen tomada de (García, 2016)

**Figura 6**

Repiques o variaciones rítmicas del tambor alegre en el bullerengue sentado

Tomado de (García, 2016)

Aunque es un ritmo cuya métrica es aparentemente estable, dentro del jolgorio de la celebración o del éxtasis de la danza y la improvisación, este se suele variar en su agógica acelerando su pulso progresivamente.

En interpretaciones espontáneas, el manejo de la regularidad del pulso no es absolutamente rígido, y en muchos casos en el calor de la fiesta puede apreciarse un incremento gradual del tiempo, fenómeno inconsciente para músicos y danzantes. Hoy día, como consecuencia de técnicas de grabación en estudio, es común apreciar una

tendencia a exigir una regularidad rigurosa en el manejo del tiempo musical (Valencia, 2000, p. 13).

### **2.1.3.2 FANDANGO DE LENGUA**

El fandango es el aire aparentemente más alegre del bullerengue, se usa en momentos de festividad, alegría, tragos y baile, su métrica está (desde notación occidental) en 6/8 entre 120 y 160 pulsos por minuto aproximadamente.

“En este lugar también se puede estar ausente, llevar el pulso en el palo o doblar el patrón del llamador” (García, 2016). Un palo precisamente va marcando el tempo el cual va acompañado por las tablas y las palmas, mientras el llamador marca el contratiempo.

“Este ritmo está muy dado por la alegría, el trago, la celebración, la rumba, las procesiones de baile callejeros, gritos de alegría pollerones y velas encendidas”. (Simarra, 2017, p. 22).

Aunque es un baile aparentemente alegre, dentro de sus expresiones y letras podemos encontrar elementos que corresponden a la realidad del pueblo en ese momento. Algunas pueden incluso tornarse en un tono pesimista, como problemáticas, protestas, etc. Por ejemplo, la canción “El Ibuprofeno” de Emilsen Pacheco donde pone en evidencia la mala atención médica que reciben las personas en su pueblo.

Es también un medio de expresión social que sirve para visibilizar diversas problemáticas que afligen a las comunidades negras de múltiples maneras. A través del bullerengue las personas cantan sus lamentos de manera catártica, canalizando su dolor a través del jolgorio que producen los versos, la danza y los tambores (Rojas, 2009 citado por Pardo, 2018, p. 5).

Este ritmo al estar en compás 6/8, fácilmente puede cambiar a 12/8, incluso se pueden utilizar elementos binarios como el dosillo dentro de su métrica, permitiendo el afianzamiento de una interacción polimétrica entre el tambor alegre y la voz de la cantaora. “Al igual que en múltiples bullerengues tradicionales, la melodía principal y los coros de la composición utilizan

el elemento del dosillo sobre el pulso de 12/8 creando pequeñas relaciones polimétricas entre el tambor alegre y la voz” (Pardo, 2018, p. 20).

**Figura 7** Patrón básico del fandango de lengua

♩ = 122      PICKUP      PATTERN

Llamador

Alegre

Palmas/Claps

Tomado de (García, 2016)

Rodrigo Pardo en su escrito “Aproximaciones Compositivas Desde Ritmos de Gaita y Bullerengue” afirma lo siguiente:

Es característico en el fandango de lengua la dualidad de subdivisión binaria y ternaria. Esta se hace evidente cuando la voz líder o los coros cantan frases en dosillos mientras el alegre acompaña marcando tresillos (o viceversa). El bajo hace uso de este recurso. Principalmente se mantiene sobre la clave del llamador, pero utiliza dosillos en determinados momentos del tema para resaltar este rasgo característico. (Pardo, 2018, p. 26).

### 2.1.3.3 CHALUPA

La chalupa es un aire del bullerengue que es producto de la variación del sentao (sentado), se diferencia de este por marcarse en un tiempo más rápido (entre 112 y 132 pulsos por minuto), se escribe en compás partido. En cuanto a la parte vocal posee la misma estructuración heptasilábica y octosilábica del bullerengue sentado, pero, en patrones más cortos y con una respuesta más fuerte y rítmica por parte de los coros acompañantes. “Es una variante del bullerengue que se caracteriza por su carácter festivo en el que la cantadora hace versos más cortos que los tradicionales versos octosílabos y la incitación de la cantadora a las respondonas es mucho más energética y pretenciosa” (Simarra, 2017, p. 23). Aunque la tímbrica del tambor se

simplifica, no pasa igual con respecto al patrón rítmico de este, el cual se diversifica. Su nombre se deriva de las chalupas, que son pequeños barcos o botes que son usados para la pesca en el río.

Su nombre es relacionado con la embarcación que transporta a los pobladores de las regiones a orillas de los ríos y que velozmente hace su recorrido. Así mismo sucede y se relaciona en su canto y ritmo, de esta manera se ubica en una extensa zona geográfica alternada con los bailes de pajarito, maestranza y algunos otros que se originaron a lo largo de los pueblos que costean el río Magdalena. (Simarra, 2017, p. 25).

**Figura 8**

*Patrón básico del ritmo del bullerengue chalupeao (chalupa),*

Musical score for the basic rhythm of bullerengue chalupeao. The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 112. It consists of three staves: Llamador (vocal), Alegre (guitar), and Tambora (drum). The score is divided into a 'PICKUP' section and a 'PATTERN' section. The Llamador part consists of a vocal line with notes and rests. The Alegre part shows guitar chords and rhythmic patterns. The Tambora part shows drum patterns with 'x' marks for specific beats. The pattern section includes a sequence of 'R L R L' for the Alegre part and 'L R L R' for the Tambora part.

Tomado de (García, 2016)

**Figura 9**

*variación del ritmo del bullerengue chalupeao (chalupa)*

Musical score for a variation of the bullerengue chalupeao rhythm. The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 112. It consists of three staves: Llamador (vocal), Alegre (guitar), and Tambora (drum). The score is divided into a 'PATRON 2/ PATTERN 2' section. The Llamador part consists of a vocal line with notes and rests. The Alegre part shows guitar chords and rhythmic patterns. The Tambora part shows drum patterns with 'L R L R' for the Alegre part and 'L R L R' for the Tambora part.

Tomado de (García, 2016)

### **2.1.4 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS GENERALES**

Aunque la estética del sonido de estos ritmos no se puede sistematizar eficazmente por un medio de análisis occidental, aun así, existen algunos tipos de acercamientos y reinterpretaciones en instrumentos usuales en dicha escuela, por ejemplo, la implementación de bajo eléctrico en las presentaciones de Totó la Momposina, Petrona Martínez y el grupo Ale Kumá que los diversifica y hace mixturas con sonidos de jazz.

Por esta razón el lenguaje del jazz contemporáneo se puede mezclar de múltiples maneras con estos ritmos. Las herramientas que brindan el estudio del jazz y la improvisación facilitan la interacción entre músicos de distintas regiones con formaciones musicales diferentes y enriquecen la variedad de alternativas para abordar la composición y los arreglos sobre estos y otros géneros de diversos orígenes. (Pardo, 2018, p. 26).

Dentro de la estructura melódica y armónica hay pocos registros de análisis sistematizados. A veces se encuentran algunos referentes aislados y poco objetivos, uno encontrado que se puede rescatar es el artículo llamado: “Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez” de Manuel García Orozco. De este se puede encontrar un análisis serio con respecto al género y sus características melódicas, rítmicas y a veces armónicas. En el bullerengue hay cierta generalidad de saltos de quinta en las voces principales, también uso de la síncopa. Al no ser una música occidental propiamente dicha, hay presencia de microtonalismos que dentro del contexto de esta estética funcionan bien, “*glissandos*”, ornamentos y a veces emulación de sonidos de animales, por ejemplo, aves.

En la parte armónica hay presencia de los grados I, IV, V, y giros melódicos sencillos. Manuel García Orozco en su Artículo “Elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez” afirma en pocas palabras que la música del caribe colombiano tiene gran influencia estructural armónica de la España del siglo XIX, periodo que fue conocido como “la colonia”. También habla sobre alguna influencia que tuvieron los músicos cubanos en las músicas cimarronas. En varios casos, se estructura la progresión armónica IV IV I. Esta cadencia solía terminar las piezas de salón europeas del siglo XIX. Durante la colonia, esto influyó varias músicas latinoamericanas incluyendo

el bambuco, la cumbia, la habanera, el bolero, y el son cubano. Contrario a lo que sugieren las fronteras nacionales, en el bullerengue, esta influencia puede ser más probable vía transatlántica, que, durante la colonia, debido a la agenda política centralista en Colombia. La radio y en especial la presencia de cubanos en los ingenios azucareros desde principios del siglo XX, ejercieron una fuerte influencia musical en los pueblos cimarrones (García, 2016, p. 8).

En el canto, la manera tradicional del gentilicio de la zona, es muy dada a la naturalidad del mismo, el llamado a los animales, el canto sobre la chalupa mientras va remando el pescador, entre otros aspectos de su contexto, han alimentado por años una forma de cantar única en los pobladores de la región heredada de varias generaciones. La escuela popular occidental, al estudiar dicho canto, ha logrado emular ese sonido desde la técnica belting, y sobre esta aplicar el efecto twang (esta forma de cantar se usa también en el góspel y en variedad de músicas populares). Este efecto de la técnica belting permite que el sonido sea más nasal y brillante. "El *twang* es usado en géneros como el *soul*, *R&B*, opera, música tradicional-folclórica como el bullerengue, salsa, vallenato, entre otros" (Niño, 2006, p. 62).

A continuación, se va a hacer una breve reseña de la compositora cuya canción será objeto del análisis más adelante:

#### 2.1.4.1 ETELVINA MALDONADO

**Figura 10** Tomado de *ensuncho.blogspot.com*



Nació el 26 de abril de 1935 en Santa Ana (Bolívar), un pueblo de la isla de Barú, y murió el 26 de enero de 2010 en Cartagena. Creció en su pueblo de la mano de sus padres Pedro Maldonado y Francisca de la Hoz. Su infancia transcurre entre festivales, carnavales y fiestas patronales, siempre acompañada del sonido del bullerengue. Fue descubierta a la edad de 70 años por el manager y productor Rafael Ramos, después de que ella participara en la producción "Cantadoras" de Alé Kumá. Etelvina conformó su propia agrupación grabando un disco llamado "Canto y Repique de Tambor" bajo el sello MTM como solista. Ganó diferentes concursos, por ejemplo, el festival de bullerengue de María la Baja y Puerto Escondido. Fue de gira a varios países, entre estos España y Francia. Falleció a

la edad de 75 años por fallas respiratorias. Las exequias se realizaron en el cementerio Jardines de Cartagena donde se le hizo un homenaje usando todas sus composiciones, incluyendo una canción transmitida por su mamá, de las cuales fue una de sus más recordadas, esta misma será la canción escogida como objeto de estudio ‘‘Déjala dí’’. (Garzón, 2019).

## 2.2 GÓSPEL

El góspel o ‘‘*The Góspel Song*’’ es un compendio de músicas de origen afroestadounidense el cual comenzó a ser reconocido como género en la primera mitad del siglo XX. Su masificación se dio gracias al crecimiento de la iglesia cristiana metodista. El nombre góspel viene del inglés primigenio ‘‘*God spell*’’ que significa buenas noticias o palabra de Dios, lo cual sería al inglés lo que al español la palabra griega ‘‘evangelio’’. De esos cantos jubilosos con letras en las que se celebra el amor de Dios.

Obediencia a la palabra alejándose del pecado, se anhela el reino de Dios y se habla de la obra redentora de Jesús en la tierra trayendo salvación y perdón de pecados por gracia, nace lo que conocemos actualmente como góspel, término que en español significa ‘‘evangelio’’ pues son los evangelios, las buenas noticias, la esencia de las letras. (Gonzalez, 2008, p. 14)

Este género es más que solamente un estilo musical, como en el bullerengue, este está sujeto a un comportamiento social, en este caso, es el sentir y el deseo de una comunidad que sufrió muchas penurias por causa de la esclavitud y posterior segregación. Un deseo de libertad, esperanza e inagotable deseo de agradar a Dios.

Verónica González Rojas en su escrito ‘‘Black Góspel del Análisis a la Interpretación’’ afirma:

Según la definición de la enciclopedia musical ‘‘*The Concise Grove Dictionary of Music 1*’’, la música góspel es un gran grupo de canciones religiosas estadounidenses con textos que reflejan aspectos de la experiencia religiosa personal de grupos evangélico-protestantes blancos y afroamericanos. Estas canciones aparecieron desde los avivamientos religiosos, conocidos como ‘‘*revivals*’’ durante 1850, pero son más frecuentemente asociados con el avivamiento urbano que floreció en el último tercio del

siglo XIX. La música góspel tiene un lugar en los himnarios de la mayoría de los protestantes norteamericanos y, gracias a la actividad misionera, se han extendido a iglesias en todas partes del mundo. En la mitad del siglo XX se convirtió en una categoría dentro de las canciones populares, independiente de la asociación religiosa, con su propio soporte de casas de publicación y grabación, y artistas en escena. (González, 2008, p. 9)

Resumiendo, es uno de los géneros más conocidos en el mundo cristiano de la música, incluso en el secular, independientemente de la organización que esté detrás, siempre se tiene al góspel como punto de referencia.

Su origen está plenamente documentado, el investigador hará un breve resumen para contextualizar, pero no ahondará mucho al respecto. Si desea conocer más información y en español sobre la historia del góspel y su influencia tanto en lo social como en el ámbito cultural de Norteamérica, invito a leer el trabajo de grado: ‘Black góspel del análisis a la interpretación’ de Verónica Gonzáles Rojas que se encuentra en la biblioteca de la Universidad El Bosque.

### ***2.2.1 VISTAZO HISTÓRICO DEL GÓSPEL***

Su nacimiento viene de los tiempos de la esclavitud en Estados Unidos, donde los negros (mayoritariamente concentrados en los estados de Virginia, Texas y Florida, en estos estados estaba la mayoría de campos de trabajo), eran sometidos a trabajos pesados. Durante las largas jornadas de trabajo se les permitía cantar para distraerse y animarse.

Allí por la influencia de sus dueños comenzaron a profesar la religión traída por los blancos, asimismo aprendían sus cantos.

Los esclavos cantaban los mismos himnos que sus dueños, aunque con cambios en la estructura. Lo habitual era el canto responsorial, donde un solista cantaba una o dos líneas, y la congregación respondía con una melodía nada parecida a la original, en una especie de improvisación en masa que más adelante dio lugar a una expresión musical más enérgica, que incluía también un tipo de baile donde los esclavos estampaban sus pies mientras se movían en círculo (Leucian, 2012, p. 12).



Aunque hacían dichos cantos de forma obligada al principio, en un momento de la historia, comenzaron a aparecer versiones de esos cantos con variaciones estructurales muy propios de la cultura africana de donde ellos procedían, por ejemplo, el canto responsorial (se sabe que el canto responsorial no es exclusivo de los pueblos africanos, pero estos son grandes exponentes de este). Estos cantos los acompañaban con movimientos comunales en círculo (un paralelo de esto serían las ruedas del bullerengue, donde se reúnen los asistentes y músicos para entonar todos juntos las tonadas correspondientes y bailar).

Dichos cantos les permitieron combinar su tradición africana con estructuras occidentales como la armonía, y la estructura formal de una canción occidental. De allí nacieron varios tipos de cantos, donde había participación comunitaria en todos sus eventos sociales, como celebraciones y también fúnebres.

Su nacimiento, en Norteamérica, se debe a la mezcla racial y religiosa ocurrida durante el periodo de conquista y colonización del continente, especialmente en el sur, donde algunos esclavos traídos de África se convertían al protestantismo, profesado por los ingleses quienes eran sus dueños. Al adoptar una nueva religión, los negros aportaron sus propias formas de música uniéndola con los himnos tradicionales ingleses. De esta mezcla de música tradicional europea la cual aportó la armonía y los temas religiosos con los ritmos y formas tradicionales africanos, que tenían mucho en común sobre todo en las zonas del continente más golpeadas por la esclavitud, nacieron cantos con nuevos ritmos y formas de interpretación, que empezaron a florecer en ciertos lugares donde los esclavos, que tenían sus propios servicios religiosos empezaron a componer nuevas canciones con un estilo más emocional y jubiloso, lo que se hizo muy popular entre las congregaciones negras de todo el país (González, 2008, p. 11).

En los estados del sur de Estados Unidos, la población negra logró ser más numerosa que la población blanca, estos casi no tenían contacto con los esclavos, incluso era restringido el contacto que los negros tenían con sus amos.

Debido a que la población de blancos era muy inferior a la de negros, solo muy pocos negros tenían contacto con los blancos y sus tradiciones y solo unos pocos esclavos que vivían en las casas de sus señores llegaron a aprender a leer y a conocer el evangelio,

estos pocos que tuvieron acceso al evangelio eran, en su mayoría, los esclavos que tocaban instrumentos, lo que los hacía muy apreciados por ser su música que les proporcionaba diversión en sus fiestas y reuniones sociales (González, 2008, p. 12).

Los spirituals eran el recurso que tenían para aprender doctrina bíblica y enseñanzas protestantes, la mayoría de la comunidad no sabía leer ni escribir, pero el predicador (quien casi siempre era un negro libre y autorizado a predicar por los dueños de las haciendas), les enseñaba por medio del canto la Biblia, de esta manera los asistentes recitaban. De allí nacieron los “*call ditties*” (repeticiones de las escrituras con un fondo musical, inicialmente voces que exclamaban gritos de alegría y exclamaciones de júbilo y gozo), que posteriormente evolucionaron a los “*scriptures*” (cultos completos con fondo musical de piano y órgano, donde el predicador exclama la palabra, el público asistente y los músicos acompañantes reaccionaban según lo que el predicador dijera, se popularizó en los años 40 del siglo XX, hoy, en algunas congregaciones metodistas esta práctica sigue vigente. Estas reuniones usualmente duran entre 3 y 4 horas (González, 2008).

Después de la guerra civil norteamericana donde los estados confederados esclavistas perdieron contra los estados de la Unión, hubo un cambio generacional importante dado que ahora los negros de los campos del sur de Estados Unidos eran hombres libres, muchos de ellos se quedaron en el sur, otros con sus familias migraron al norte, pero lo importante de esto es que en ese tiempo nacieron las primeras congregaciones cuyo público era totalmente afro.

El desarrollo más significativo de la música negra se dio después de la guerra civil, gracias a la “libertad” dada por la constitución, muchos esclavos quedaron libres y pudieron desarrollarse como ciudadanos, fue después de la guerra que se crearon las primeras congregaciones evangélicas con pastores y miembros negros donde se popularizaron sus propias formas de adoración y liturgia que incluían su particular estilo musical, esto trajo un “avivamiento” a la música negra que incluso se convirtió en uno de los principales canales de protesta por maltrato y la humillación recibida de parte de los blancos (González, 2008, p. 15).

Junto con esto, debido a la temprana libertad, aun había un sentido de rechazo y una naciente segregación, de la cual fueron víctimas, pero en este caso, la iglesia jugó un papel fundamental el cual sirvió de refugio para los nuevos hombres libres.

Durante el periodo de desarrollo del góspel en las congregaciones, comenzaron a aparecer instrumentos musicales que permitían alegrar aún más los cantos responsoriales. Entre los primeros instrumentos que empezaron a acompañar estos cultos estaban la pandereta y los tambores pequeños, (los cuales después se cambiaron por la batería) como instrumentos primarios. Con la inclusión de la teoría musical y la armonía occidental, empezaron a haber otros instrumentos involucrados, como el piano. Y con el pasar de los años se implementaron vientos, el bajo eléctrico, el órgano eléctrico la guitarra y demás. Aunque muchos formatos comenzaron a variar, así como los estilos de góspel, todos tienen en común la pandereta y el piano como instrumentos primordiales. (*González,2003*)

### ***2.2.2 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS GENERALES***

De acuerdo con Verónica González (2008), el góspel tradicional posee una forma bipartita donde aparecen estrofa y coro. Estas estrofas se repiten todas las veces que sean necesarias, dependiendo de la cantidad de versos que tenga el texto y el número de solistas en escena, ellos al cantar (pregonar) dichas estrofas casi siempre improvisadas, la congregación contesta con un verso simple y repetitivo, (esta práctica data de los tiempos de la esclavitud, de este tiempo se escribieron versos que se empezaron a conocer en los primeros himnarios).

En la parte vocal y rítmica, de África se heredó una gran riqueza, en el góspel podemos encontrar polirrítmias, síncopas, hemiolas, etc. (Niño, 2006). Un aporte que proviene de Europa y que heredaron estas músicas, es la riqueza armónica, cuya teorización fue asimilada de una manera única por los músicos estadounidenses.

Dentro de su evolución y posterior desarrollo, jugó un papel importante el idioma inglés, y gracias a algunas variedades de acentos regionales, apareció la célula rítmica llamada “swing”. De esta proviene el estilo métrico “shuffle” del blues que es básicamente el “atesillamiento” del pulso y sometimiento de las figuras que componen su estructura en una alteración de la

sensación rítmica. En otras palabras, dentro del tresillo de negra se toman dos corcheas y se unen con una ligadura de duración, la tercera corchea del tresillo queda junto a las otras dos, pero sonando en espectro rítmico menor al anterior. (Berendt, 1994 citado por Vega, 2016) afirma: ‘‘En el África no hay Swing. Este se produjo ahí donde el sentido rítmico del africano se ‘‘aplicó’’ al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo proceso de fusión’’ (p. 98).

En el góspel, durante toda su evolución siempre han estado presente dos tipos de estilos interpretativos. El canto jubiloso, rápido y rítmico y el canto contemplativo dado por la interpretación y la adoración. Mientras los primeros son llenos de energía, síncopa, fuerza, frases cortas y palabras rítmicamente expresadas, el lento es tranquilo, profundo, respirado, suave y con mucho vibrato. (Vega, 2016)

En cuanto a la armonía habitual que se usa en el góspel tradicional, esta es sencilla, ronda los grados (I – IV) como cadencia plagal. O el uso del (V7) lo cual refleja su influencia británica.

‘‘Las armonías utilizadas en la música góspel tradicional son muy sencillas, moviéndose dentro de las funciones básicas: | I – IV |, | V7/V – V7 |, | I – V7 |, algunas composiciones tienen gran influencia de la armonía del jazz y del blues, eso lo vemos especialmente en obras y arreglos de compositores que interpretaban obras de estos estilos (Thomas A. Dorsey por ejemplo), lo importante es que aun si en la obra había sustituciones de acordes o acordes de préstamo o intercambio modal, la función armónica seguía intacta y era la que seguían los intérpretes durante su ejecución (especialmente cuando se interpretaban las piezas sin acompañamiento instrumental)’’ (González, 2008, p. 43)

Ahora, hay composiciones del góspel tradicional, los cuales tienen un mayor tratamiento armónico, ya que tienen influencia del jazz y el blues, los cuales les dan nuevos colores, enriqueciendo las complejidades rítmicas, interpretativas y tímbricas preexistentes.

Este tipo de progresiones armónicas fueron algunas de las inspiraciones del blues de doce compases conocido posteriormente (González, 2008). En cuanto al apartado ritmo melódico, como había escrito previamente el investigador, los versos y los coros se basan en una o dos células rítmicas, las cuales desarrollan los intérpretes con el transcurrir de la canción, es

interesante ver que históricamente la tonalidad mayor ha sido una de las más usadas en el contexto góspel.

Muchas de las composiciones góspel se construyen basadas en uno o dos motivos o células rítmicas. Las melodías están escritas en su mayoría sobre la escala mayor, y algunas sobre escalas pentatónicas (rasgo característico de las composiciones de Thomas A. Dorsey) aunque no existe un tipo de tonalidad exclusiva en la música góspel (González, 2008, p. 44)

Cabe resaltar que la tonalidad mayor no es exclusiva del góspel y que hay himnos y canciones góspel en tonalidad menor. Otro recurso que se usa es la escala pentatónica tanto mayor como menor. Aunque esta última es más común en el blues, la escala más usada en el *black góspel* (a criterio del investigador y resultado de su investigación) es una escala híbrida entre la pentatónica mayor y la escala blues, agregando cromáticamente la séptima mayor ( I, II, bIII, III, IV, bV, V, VI, bVII, VII), a esta el investigador la llamará ‘escala góspel’, esto lo hace con el fin de entender de forma pedagógica el comportamiento de la escala encontrada, ya que esta aparece en varias canciones del género consultadas, pero en sus análisis no se encontró un nombre oficial.

De acuerdo con Verónica González (2008), el formato instrumental góspel tradicional puede variar dependiendo de la región de Estados Unidos, el tipo de congregación, y el nivel socioeconómico de esta. En un principio la instrumentación era muy relacionada con el country (sobre todo en los estados del sur) haciendo uso de la guitarra con cuerdas de nylon, banjo, dobro, entre otros. En los estados del norte, es más común el uso de la pandereta, o redoblante (batería), un piano y un contrabajo. Este formato es el más conocido a nivel mundial.

Hasta este punto, se ha dado un vistazo general del contexto histórico y evolución que ha tenido el género góspel hasta nuestros días, se han descrito algunas de sus características generales, incluyendo su organología y su comportamiento rítmico y armónico. Dentro de sus subgéneros han aparecido vertientes importantes. Por ejemplo: el góspel scriptures, el góspel sureño, el góspel latino, el góspel africano, el góspel blues entre muchos otros. El subgénero objeto de estudio de la presente investigación es el *black góspel*.

### 2.2.3 BLACK GÓSPEL

El *black gospel* o ‘*The black gospel song*’ es un subgénero del *gospel* tradicional, este, a criterio del investigador, es el más cercano a la raíz representativa, porque aún conserva elementos característicos de esta, pero adquiriendo nuevos significados debido a su influencia por otros géneros de la música contemporánea, como lo son: el *rap*, el *funk*, el *blues* y el *rock*. ‘‘Se denomina *black gospel* al sub género del *gospel*, el cual a través de sus cantos le habla a Dios sobre vivencias de la vida cristiana. Se caracteriza por fusionar blues, funk, rap, y rock’’ (Muñoz, 2017, p. 8)

Laura Muñoz, en su trabajo de grado **Creación de Tres Composiciones Musicales en Español Basadas en Black Góspel** (2017) afirma que la ha tomado tres de las inspiraciones más usuales del *black gospel* y les dio un nombre para identificarlos (se supone que, con fines pedagógicos, como ocurrió con el investigador y la ‘‘escala *gospel*’’) porque, como se dijo anteriormente, las influencias de otros estilos musicales en el *black gospel* son variados. A estas tres inspiraciones las llamó: **Congregacional, Spiritual y Groove**. Y las separó según sus características de la siguiente manera:

**Congregacional:** es un concepto que se define como un estilo musical con secciones repetitivas, fácil de aprender y letras con temas comunes que viven los que creen en Cristo (la fe, Jesús, gratitud, etc.)

**Spiritual:** estilo lento y profundo, con participaciones vocales solistas, oraciones a Dios y temas relacionados con Jesús y su sacrificio.

**Groove:** expresión con un ritmo que produce una sensación intuitiva de baile, caracterizado por el énfasis del pulso 2 y 4 y fusión de funk, rap y R&B (Muñoz, 2017, p.8).

En opinión del investigador es acertada esta segmentación, porque el artista que él va a analizar, posee características de estos tres ‘‘estilos’’ de *black gospel*. Por lo tanto, se tomará en cuenta esta categorización para la selección de la canción objeto de estudio.

A continuación, se va a describir al compositor cuya canción será objeto del análisis. Este autor es reconocido en el medio del góspel anglo actualmente:

### 2.2.3.1 KURT CARR

Figura 11



Nació el 9 de mayo de 1961. Se hizo creyente a los 13 años y comenzó a congregarse en una iglesia metodista. Pronto se integró a los programas musicales de su iglesia. Como compositor y arreglista, tiene influencia de Walter Hawkins, James Cleveland y

Tomado de *allmusic.com* Andrae Crouch, todos ellos grandes músicos góspel de la época. Se graduó con una licenciatura en bellas artes y una apreciación en la música clásica, lo cual le permitió tener mayor recurso compositivo. Fue estudiante del compositor Richard Smallwood, quien fuera su mayor influencia.

Carr se unió en 1986 al reverendo James Cleveland y a su conjunto musical, actuando como pianista y director musical hasta la muerte del reverendo en 1991. Lanzó su primer álbum ese mismo año y lo llamó ‘*Lights records*’. Trabajó en un sello discográfico llamado ‘*Gospo Centric*’ con Kirk Franklin. Formó y dirige un grupo llamado ‘*The Kurt Carr Singers*’. Construyó varios álbumes de góspel con fuertes influencias de música contemporánea, además de varias grabaciones como director creativo de la iglesia de Dios en los Ángeles.

En su discografía están álbumes como: ‘*Serius About It*’ (1994), ‘*No One Else*’ (1997), ‘*Awesome Wonder*’ (2000), el más reciente ‘*One Church Project*’ (2005). Ha hecho también algunas grabaciones de sencillos junto con algunos artistas del género, haciendo participaciones.

‘‘Su mayor influencia es el *Jazz*, también tiene destreza haciendo orquestaciones con bastante carga armónica. Otra de sus influencias son el *funk* y el *Soul*’’. (Johnson, 2020).

La canción que se escogerá y será objeto de estudio de Carr, será ‘*Power Praise*’.

## CAPÍTULO 3 ANÁLISIS

### IMPLEMENTACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS DE ANALISIS

Luego de hacer una breve descripción documental e histórica del bullerengue y del *black gospel*, a partir de este capítulo se podrá observar en detalle la implementación de las estructuras de análisis propuestas por los autores Jan LaRue en su libro “Análisis del Estilo Musical” y Manuel García en su artículo “Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Martínez”. Como complemento también se utilizarán, algunos elementos encontrados en los estudios sobre el idioma y la música, hechos por el neurocientífico y músico Aniruddh D. Patel.

#### 3.1 SCOTCH SNAP Y ANFÍBRACO

Durante mucho tiempo (incluso antes de hacer alguna investigación al respecto) el autor de este documento se preguntó si ¿su idioma materno, su acento, o su manera de hablar, afectan de alguna forma su manera de concebir y de entender la música? ¿Incluso la forma en cómo la escribe y la compone? ¿Puede existir alguna evidencia medible o cuantificable de que un inglés, o un francés o un hispanohablante piensen y escriban sus músicas de manera distinta debido a su lengua materna? ¿Cómo puede afectar, por ejemplo, un acento regional a un género musical en específico? Estas son algunas de las preguntas que a sí mismo se formuló y que aparentemente no tenían respuesta. Afortunadamente, encontró que estas preguntas las habían comenzado a responder académicos de las ciencias y la música durante los años más recientes, y según sus conclusiones, el idioma y el acento sí afectan e incluso determinan la manera de concebir la música.

La clave de esto fue comparar la música con el lenguaje. ¿Cómo lo lograron? Observando la variación de longitud de los sonidos de las vocales de un idioma en particular y cotejarlo con las variaciones en las longitudes de las notas de las melodías de la misma región. Los investigadores habían planteado la hipótesis de que algunos idiomas tenían una longitud de variación de sonidos relativamente uniforme en sus vocales (inglés u holandés, por ejemplo)



mientras que, en otros, se encontró una mayor variabilidad de la longitud o tiempo de estrés (*stress-time languages*) entre una vocal y otra (español y francés, por ejemplo).

Los primeros científicos en medir estas diferencias fueron Esther Grabe y Eling Low quienes crearon una fórmula matemática conocida como: **nPVI**, *Pairwise Variability Index* (Índice de Variabilidad Por Pares en español) y fue desarrollada dicha fórmula en el año 2002. (la siguiente representación de la fórmula es solo con fines ilustrativos, puesto que su explicación y aplicación, trascienden los alcances de este trabajo).

**Figura 12**, Ecuación del Índice de Variabilidad por Pares

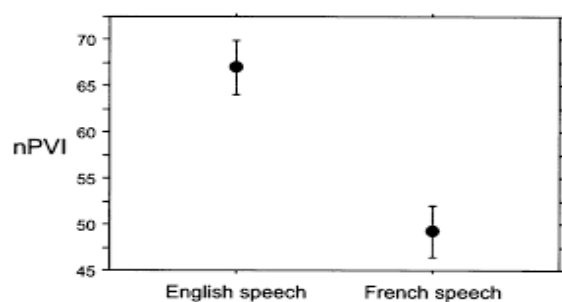
$$nPVI = 100 \left[ \sum_{k=1}^{m-1} \left| \frac{d_k - d_{k+1}}{(d_k + d_{k+1})/2} \right| / (m - 1) \right]$$

Tomado de <http://cspeech.ucd.ie/>

Dicha fórmula matemática demostró que existe una diferencia entre los idiomas. Esta ecuación mide la rapidez de la alternancia (la longitud de variación) de los sonidos cortos y largos entre palabras en un idioma, esta ecuación también permite comparar estas alternancias de un idioma con los otros. Entonces, entre más rápida sea la alternancia entre sonidos cortos y largos en un idioma, más alto es su **nPVI** con respecto a los otros idiomas. Por ejemplo, según los primeros resultados, se concluyó que el *nPVI* en el idioma inglés es relativamente alto en comparación con el *nPVI* del idioma francés.

**Figura 13**

Comparación del Speech de los idiomas inglés y francés



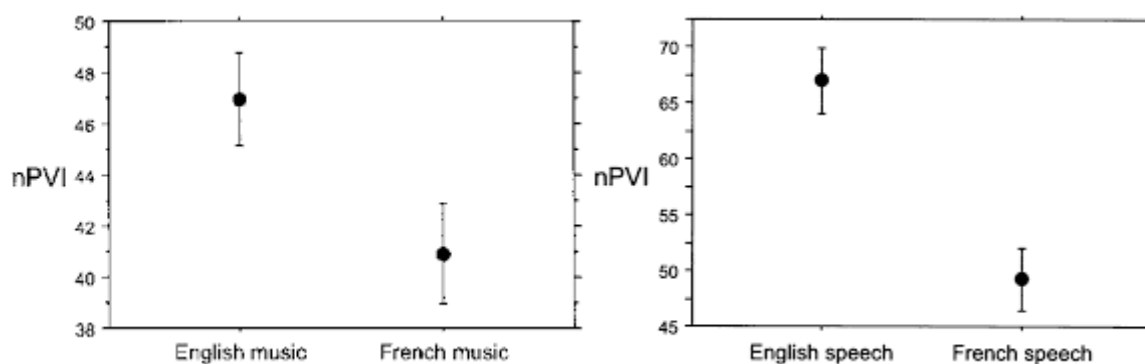
Tomado de [researchgate.net](http://researchgate.net)

Hablando en términos musicales, según esto, el inglés varía más entre sonidos largos y cortos con respecto al francés, es decir que tiene un ritmo métrico de mayor velocidad de respuesta con respecto al francés.

Originalmente desarrollado por fonólogos para mostrar que los idiomas "temporizados por estrés" (inglés británico, alemán, holandés) tenían valores de  $nPVI$  naturalmente más altos que los idiomas "temporizados por sílabas" (francés, español, italiano), Patel y Daniele (2003) usaron el  $nPVI$  para mostrar que el idioma nativo de un compositor influye directamente en los ritmos que escribe (Daniele, 2016).

Luego de esto un neurocientífico y músico llamado Aniruddh D. Patel, en el año 2003 observó y analizó las melodías instrumentales escritas por compositores franceses e ingleses de finales del siglo XIX y principios del siglo XX ( una época en que las características nacionalistas en la música era la vanguardia en los compositores), él quiso comparar la variabilidad rítmica en las líneas melódicas usando la misma ecuación y los resultados fueron muy parecidos a los que se encontraron antes en los estudios de los idiomas.

**Figura 14** Comparación de Patel



*Tomado de researchgate.net*

En otras palabras, Patel encontró que la música hecha por ingleses variaba más en sus longitudes rítmicas (entre las notas largas y cortas) en comparación con la música hecha por los franceses. A continuación, un ejemplo de las melodías estudiadas con la ecuación  $nPVI$  (el estudio no muestra los nombres de los compositores, ni de las melodías usadas):

**Figura 15** La primera melodía tiene un  $nPVI=42.2$ , La segunda melodía tiene un  $nPVI=57.1$

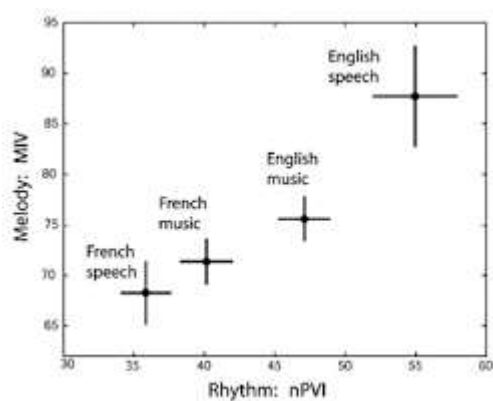


Tomado de sites.google.com

Patel encontró en sus estudios (los cuales se pueden encontrar en su libro ‘*Music language and the Brain*’), resultados similares cuando observó los contornos melódicos (el contexto) de la música francesa e inglesa. En este libro, él habla con mayor profundidad sobre el tamaño del movimiento melódico de una sílaba a la siguiente, tanto en notas individuales como en términos del tono en general. Algo que también descubrió fue que a medida que la voz se mueve de una sílaba a la siguiente, el tamaño del tono es más uniforme en el francés que en el inglés.

**Figura 16**

*Comparación del movimiento melódico de las sílabas*



Tomado de sites.google.com

Encontró también otra pequeña diferencia al comparar estas músicas y el impacto de esta ‘‘célula lingüística’’ en los patrones del habla en la música, el *scotch snap*, el cual está formado por una sílaba corta seguida por una sílaba larga, en el caso de la música, es un patrón rítmico que

involucra una nota corta seguida por una nota larga, en otras palabras, una figura corta fuerte seguida de una larga pero más débil (Ej.: semicorchea y corchea con puntillo o al revés una corchea con puntillo y semicorchea). Esta célula rítmica y también lingüística aparece habitualmente en el acento y la música folclórica escocesa.

Nicholas y David Temperley estudiaron más de 100 compositores de los siglos XVII, XVIII y XIX de Inglaterra, Escocia, Italia y Francia. Y encontraron gran cantidad de *scotch snap* en las composiciones, en comparación a las composiciones italianas y francesas que tenían un total de cero. Se encontró que en el idioma inglés (el cual también se descubrió que tiene habitual uso de palabras disilábicas) hay un uso común de las palabras que comienzan con una sílaba acentuada muy corta acompañada de otra sin acento más débil y larga ej. *mother, father, never, Bonnie, pity*, etc. Según este aporte de los hermanos Temperley este tipo de acentuaciones no existen en el italiano o el francés (idiomas romances).

### Figura 17

*Aparición del scotch snap en diferentes idiomas*

TABLE 2. Count of Regular Dotted Pairs (RDP's) and Scotch Snaps (SS's) in Song Collections.

Nation	English	Scottish	German	Italian
No. of songs in corpus	100	100	100	100
No. that contains SS's	18	32	0	0
Total no. of measures counted	4723	1601	4639	3569
No. of RDP's	488	951	720	201
No. of SS's	80	107	0	0
RDP's per 1,000 measures	103.3	583.1	155.2	56.3
SS's per 1,000 measures	16.9	65.6	0	0
SS's per RDP	0.16	0.11	0	0

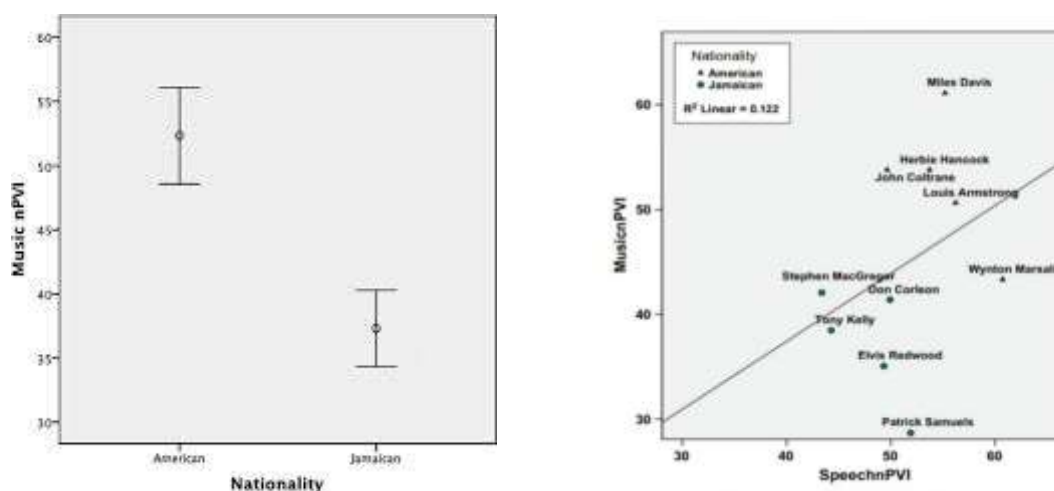
*Tomado de davidtemperley.com*

Todos estos resultados contestan parcialmente algunas de las preguntas planteadas al principio por el investigador, pero ¿qué pasa con el acento regional? ¿Existe influencia del acento regional en la música que se compone? Aparentemente también existe evidencia que lo confirma. Angela C. Carpenter y Andrea G. Levit encontraron en un estudio que realizaron en el año 2016 titulado: *Rhythm in the Speech and Music of Jazz and Riddim Musicians*, (La expresión riddim hace alusión a una degeneración en patois de la palabra inglesa *Rhythm*, el riddim es la versión

instrumental de una canción, entendida así entre los músicos de Jamaica y algunos otros del caribe) diferencias en la música escrita por músicos de jazz estadounidenses en comparación con los músicos de jazz jamaicanos, también se encontró que el inglés de Jamaica tiene un patrón más uniforme en longitud de vocales, dicha comparación también se hizo con las músicas de ambas regiones.

**Figura 18**

*Comparación nPVI músicos de jazz jamaicanos y americanos*



*Tomado de jstor.org*

Se puede notar como el *scotch snap* está presente en la música contemporánea de manera más generalizada, un ejemplo claro de su uso, es el pop contemporáneo y música afroestadounidense como el hip-hop, R&B, trap, blues, e incluso el góspel el cual es el objeto de estudio de la presente investigación.

Este estudio del *scotch snap* es bastante interesante, pero, el investigador se preguntó: ¿Existe algún estudio de esta magnitud, pero enfocado al idioma español?, lastimosamente en el español hay poca o nula evidencia de un estudio de esas dimensiones aplicado a nuestro idioma, la mayoría de estos estudios están en inglés y están enfocados en las características del mismo.

Buscando un paralelo lingüístico del *scotch snap* en nuestra lengua, o al menos una célula rítmica y lingüística que sea equivalente, el investigador se encontró con el estudio de un músico académico estadounidense llamado Adam Neely, él indicó que “el español posee un *nPVI* bajo,

porque la alternancia de los sonidos de las vocales es menor en comparación con el inglés” (Neely, 2019) este comentario tiene fundamento, ya que, si observamos los idiomas más cercanos al español que fueron objeto del estudio del *scotch snap* como lo son el italiano y el francés (teniendo en cuenta que estos también son lenguas romances como el español), estos tenían un nPVI bajo en comparación con el inglés, entonces por deducción del investigador, también este sería el caso del español.

Neely propone que, una característica lingüística en el idioma español equiparable al *scotch snap* es una célula rítmica y lingüística llamada anfíbraco, este se compone de un pie métrico con una sílaba larga rodeada de dos sílabas cortas, siendo la sílaba larga la que tiene el acento (en términos musicales es una nota corta, seguido de una nota larga con acento y otra nota corta; o en figuras musicales sería una corchea seguida de una negra con acento y finaliza con otra corchea). Un ejemplo de esto son las palabras: ma-ña-na, ven-ta-na, ce-rro-jo, te-que-ro, el-mun-do, etc. El anfíbraco no necesariamente debe estar en una sola palabra, también puede estar en una expresión donde intervengan dos o más palabras.

Neely se enfoca en las músicas latinas, y usa como ejemplo el reguetón contemporáneo, el cual, según él, refleja claramente dicho patrón. *La canción “Mi Gente” (de J Balvin) en sí misma su nombre es un anfíbraco* (Neely, 2019). Es interesante notar que él no solo habla de la letra de la misma, sino de la célula rítmica de la percusión del reguetón presente en dicha canción. Este patrón rítmico se le conoce como el “*Dembow*” el cual es un anfíbraco (rítmicamente son los últimos dos redoblantes y el bombo del *beat* base, estos hacen semicorchea acompañada de corchea y otra corchea). Según esto Neely afirma que dicha célula puede ser exclusiva del español, así como lo es el *scotch snap* para el inglés.

El musicólogo Gerald Abraham, citado por Neely afirma que: “La naturaleza del lenguaje influye directamente en la naturaleza de la música, no solo de forma obvia y superficial sino también fundamental” (Neely, 2019)

Aniruddh D. Patel, citado por Neely afirma lo siguiente:

Creemos que tiene algo que ver con el aprendizaje subliminal del ritmo en un idioma, esto es algo que instintivamente todos hacemos, cuando aprendes tu idioma desde niño, no solo aprendes el sonido, las palabras y la sintaxis, también estás

aprendiendo los ritmos correctos que debes utilizar. Este aprendizaje empieza desde la infancia, sabemos que los bebés son sensibles al ritmo de su lengua y pueden distinguirla de las demás, incluso antes de hablarla”. (Neely, 2019)

Entonces, según esto, el “*dembow*” que tiene un origen afro-caribeño lo adoptamos instintivamente en América Latina como parte de la cultura, debido a las coincidencias rítmicas que tiene el anfibracó implícito en este con el nPVI de nuestro idioma, de la misma forma que en la música pop anglo, el hip-hop y la mayoría de las músicas afroamericanas se adoptó el *scotch snap*, debido a las coincidencias rítmicas que tiene esta célula de origen escocés con la manera en la que hablan los angloparlantes.

Sometiendo a prueba algunos de los postulados de Neely, se procedió a analizar algunos ritmos de la costa caribe colombiana, sobre todo del bullerengue, con el fin de encontrar anfibracos, el investigador encontró como la síncopa está siempre presente y también aparecieron anfibracos en las frases de las cantadoras, y notó como las cantadoras y los coros comunitarios juegan con dicha célula rítmica.

El investigador, luego, tomó un audio de bullerengue sentado y en estudio le puso un *beat* de *dembow*, y encontró, que era perfectamente compatible con la melodía y ritmo de frase de la cantadora, y también con la percusión. Siendo este un pequeño descubrimiento, procedió a buscar el origen del anfibracó desde la concepción del ritmo, encontró que aparecía constantemente en varias canciones aleatorias de América latina, sobre todo en músicas afrocaribeñas.

Continuando con el experimento, en estudio procedió a buscar si es posible que dicho *beat* del reguetón sea compatible con algunos raps y góspel afroestadounidenses, y descubrió, que varias canciones de rap y algunos góspels que fueron objeto de estudio también presentan compatibilidad con la sensación rítmica y el ritmo de frase del cantante, sobre todo si el intérprete de dicha canción es de origen afro.

Aunque el investigador también estuvo buscando el origen lingüístico del anfibracó, encontró que este tiene origen en el latín, o del griego o en el árabe, pero la información encontrada era confusa, poco concluyente, tendía a ser especulativa y presentaba poca o nula evidencia al respecto. Luego, el investigador manipuló anfibracos para encontrar posibles

variaciones rítmicas y encontró que este posee similitudes con el desplazamiento del acento prosódico generando síncopas y también con el tresillo que también está presente en la música latina. Como se sabe, en la música africana se evidencia un empleo extendido del tresillo (o divisiones ternarias).

Entonces, como resultado de este experimento se puede decir que, según el criterio del investigador, tiene razón Adam Neely al afirmar que el anfibracó es al español lo que el scotch snap es al inglés. No obstante, no se encontró un origen claro del anfibracó y el ¿por qué está presente en nuestro idioma?, posiblemente esta célula lingüística sea de origen latín, árabe, o griego, pero sería precipitado indicar puntualmente su procedencia sin datos convincentes. Lo que sí puede afirmar el investigador (no de manera concluyente) es que el anfibracó, tiene una estrecha relación con la música latinoamericana y con el idioma español debido a la sensación rítmica que este tiene, la compatibilidad con el *nPVI* del español, y que patrones rítmicos como el ‘‘dembow’’ que tiene anfibracos inmersos en su estructura rítmica, presentan compatibilidad con la mayoría de las canciones caribeñas y otras expresiones musicales afronorteamericanas que se usaron como objeto de este estudio.

Esta investigación preliminar se hizo con el fin de tener más herramientas metodológicas para analizar las canciones representativas del *black góspel* y del bullerengue del presente documento, y de esta forma, poder construir con mayor eficiencia un puente desde la composición entre ambas músicas, no solo desde la parte estilística, sino también haciendo uso del trasfondo lingüístico de estas.

### **3.2 ESCOGENCIA DEL REPERTORIO**

Como se indicó en el proceso metodológico, se escogerá una canción representativa del género *black góspel* y del género bullerengue. La primera canción objeto de estudio es ‘‘*Power Praise*’’ del compositor y arreglista Kurt Carr, esta canción hace parte del estilo *black góspel* congregacional. Y se escogerá la canción ‘‘Déjala dí’’ de la cantadora Etelevina Maldonado que es del aire bullerengue sentao (sentado).



La razón de la escogencia de dichas canciones es porque cada una tiene elementos característicos propios de sus respectivos géneros. Se entiende que estas no encierran totalmente todos los aspectos peculiares de cada uno de estos estilos. Pero a criterio del autor de esta investigación, estas canciones son un buen material de consulta y una excelente materia prima para hacer un análisis profundo.

### 3.3 ANÁLISIS MUSICAL DE POWER PRAISE (KURT CARR)

A partir de este momento se va a realizar un análisis profundo de la canción ‘*Power Praise*’ del compositor Kurt Carr (1964). Este estudio se hará a partir de los ítems propuestos por Jan LaRue en su libro ‘*Análisis del Estilo Musical*’ los cuales describe con la siguiente sigla: **SAMER (Sonido, Armonía, Melodía y Ritmo)**.

Con este método de análisis se pretende tener un acercamiento desde la visión de la academia a esta canción cuya estructura no necesariamente es académica, ya que sus raíces provienen de una tradición musical no occidental (africana), la cual tomó elementos musicales dados en occidente para enriquecerse en su evolución hasta establecerse hoy con el nombre de ‘*gospel*’. Por lo tanto, el acercamiento que se va a hacer en esta canción será con los elementos medibles y sustentables aportados por LaRue.

Dentro de cada uno de los segmentos del estudio SAMER, LaRue puntualiza algunos aspectos importantes a tener en cuenta para el análisis. Además, sugiere una serie de subdivisiones de la pieza musical para su respectivo estudio, los cuales llamó **dimensiones**, estos los usará el investigador dentro de su observación para mayor profundidad de estudio de esta canción.

LaRue explica las dimensiones de una pieza musical, con una perspectiva de análisis que abarca desde la observación de lo más grande a lo más pequeño de la misma, dicha explicación se resume de la siguiente manera:

**Gran dimensión:** Describe el plano general de la canción, en otras palabras, estudia la pieza musical desde la perspectiva del análisis global del sonido, armonía, melodía y el ritmo.

**Mediana dimensión:** Esta describe el plano medio de la canción permitiendo dividir la pieza musical por secciones, lo cual facilita analizar con más detalle desde el contexto dado.

**Pequeña dimensión:** En este plano se aumenta el enfoque al detalle de la sección segmentada anteriormente, esto con el fin de descubrir las singularidades y elementos que hacen que esa pieza tenga puntuales características en el contexto propuesto y cómo dicho detalle tiene incidencia en el mismo (SAMER).

Dentro de cada uno de estos segmentos hay una serie de subcategorías que el investigador sugiere tener en cuenta para hacer un análisis efectivo. Por ejemplo: LaRue indica estudiar el **Sonido** de la canción desde la **gran dimensión**, aconseja observar los siguientes elementos: Instrumentación, Tímblica, Dinámicas, Texturas y Movimiento. Entonces en ese orden de ideas, cada segmento tiene sus propios ítems de estudio, lo cual permite (según LaRue) tener una visión objetiva al estudiar la pieza musical.

Como se indicó anteriormente, el libro sugiere el estudio SAMER que significa: sonido, armonía, melodía y ritmo. Este documento sugiere otro segmento llamado “crecimiento”, el investigador no usará este apartado para la observación de esta canción, ya que ofrece elementos que, a consideración del mismo, no son necesarios en el presente estudio. Para iniciar con el estudio, se le sugiere al lector escuchar primero la canción, y observar la partitura. En los anexos se encuentra un lead sheet de esta canción.

### ***3.3.1 SONIDO POWER PRAISE (KURT CARR)***

#### **3.3.1.1 SONIDO EN GRAN DIMENSIÓN**

**Instrumentación:** tiene piano principal, un órgano eléctrico, un bajo eléctrico aparentemente de 6 cuerdas, guitarra eléctrica que apoya la armonía en secciones, batería acústica, pandereta, coro principal: dos sopranos, dos altos un tenor, Coro de respaldo: 17 voces, 12 mujeres 5 hombres. Voz solista hombre (Kurt Carr) y una de las sopranos del coro principal hace solista también.

**Tímblica:** Dentro de la parte instrumental, hay una combinación de sonidos entre el piano y el órgano dándole un color interesante a la pieza, ya que el primero posee una tímbrica a

pianola de cantina del sur del Misisipi (Honky Tonk) y el otro hace evocación de los antiguos órganos de las iglesias protestantes europeas. El Hi-hat se toca la mayor parte de la canción cerrado, ofreciendo un sonido metálico constante y controlado, pero notorio junto con los demás platos. En cuanto a las voces, de los 23 timbres vocales en escena, podemos encontrar que la masa sonora de cantantes no hace más de 3 líneas melódicas en bloque. Los cuales son: soprano, alto y tenor, el bajo se omite dentro de esta estructura coral, la técnica de canto usada para la sonoridad requerida es belting (técnica que explora la capacidad de volumen y de cuerpo de la voz permitiendo el uso de agudos estables cuando la pieza lo requiere) mientras la soprano solista usa elementos del efecto twang que resalta la capacidad de resonación de la máscara (resonadores paranasales) dándole una tímbrica contrastante a las demás voces del coro.

**Dinámicas:** En este caso, dentro de las dinámicas que podemos encontrar, y hablando en términos de música occidental, la voz principal empieza en *forte*, el coro también está cantando en *forte*, pero en el set instrumental hay diferentes volúmenes entre *mezzopiano*, *mezzoforte* y *forte*; cuando hay cambios de dinámica, estos cambian de manera paralela. En palabras de LaRue se diría que hay una “dinámica de contraste”, por la confluencia de sonidos diferentes, ya que hay un efecto de acumulación tímbrica dando una sensación de aumento de volumen, por ejemplo, de *forte* y *fortísimo*. A lo largo de la canción, se puede notar un constante crecimiento de dicho volumen. En esta dimensión no hay aparentes estados de reposo (cambios a dinámicas inferiores a *forte*), posiblemente están implícitos en la pieza, pero en determinados instrumentos no se produce un cambio notorio de volumen en la misma.

**Texturas:** Dentro de las texturas más usuales en la gran dimensión, el investigador puede hablar de la super posición de dos texturas predominantes en la pieza, la polifónica y la homofónica; en la parte coral hay una predominancia de la textura homofónica, ya que no hay movimiento individual salvo por las voces solistas, mientras la masa coral se mueve en bloque incluyendo las partes más fuertes de la canción. En cuanto al set instrumental por tímbrica hay una textura que tiene tendencia a la polifonía, ya que el piano está haciendo movimientos marcados rítmicos mientras el bajo hace *walking* (caminante). No es fuerte el juego polifónico, ya que, por grados de importancia, las voces tienen el papel principal. Entonces para la opinión del analista, es una trama (tejido continuo de texturas) compuesta de estas dos texturas.

**Movimiento:** Hablando en términos de LaRue, se refiere a la agógica que involucra el timbre y la textura de los instrumentos. Empezando, posee un tempo rápido, no obstante, debido a su mismo tejido polifónico y homofónico se tiene una sensación de creciendo en velocidad de dicha agógica. Dentro de la pieza hay dos sensaciones predominantes: tensión enérgica y descanso enérgico (interacción tímbrica con respecto a la agógica).

### 3.3.1.2 SONIDO EN MEDIANA DIMENSIÓN

**DESCRIPCION:** En cuanto a esta dimensión vamos a centrarnos en la segmentación de la obra. A criterio del investigador, esta canción será subdividida en las siguientes secciones: **sección A:** (introducción con estrofa de la canción) compases 1-12 (segundo 1 al 22); **sección A prima:** (introducción con variación) compases 13- 22 (segundo 23 al 42), **sección B:** (coro o pregones con ‘*call and response*’ por parte de las voces) compases 23-30 (segundo 43 al 57); **sección B prima:** (coro o pregones, pero con el solista y variación) compases 31-38(segundo 58 al minuto 1:12), en esta parte hay una repetición de las secciones B y B prima; del compás 40 al 43 se retoma la sección B y se hace una repetición de ese pequeño bloque en el compás 43; **sección C:** (segunda sección de pregones O segundo coro) compases 44- 48 con tres repeticiones consecutivas de esta (minuto 1:53 al minuto 1:58) del compás 49 al 53 retoma la sección B; **sección C prima:** (segunda sección de pregones, pero con variación) compases 54-66 (minuto 2:37 a 3:10) con repeticiones de la misma desde el compás 58 y del compás 60 al 66. Finalizando, repetición de la sección B desde el compás 67 al compás 70. Y una retoma de la sección C desde el compás 71 al 74. La pista la canción termina oficialmente en el compás 74, pero hay una serie de repeticiones a voluntad del solista principal de la sección C a modo de pregunta respuesta con el público. Y una la repetición de la misma sección, pero solo por parte de los instrumentos.

#### **Tímbrica (idioma):**

**Sección A:** se puede notar la presencia de tres instrumentos. Principalmente, el piano, la batería y la voz del solista principal. Se establece en el piano el sonido ‘*honky tonk*’. El bombo está desde el compás 1 acompañando con un sonido seco, envolvente con un timbre profundo y poca reverberación, el Hi hat por su parte tiene timbre metálico, contrastando con el sonido de las palmas de las personas y la pandereta. Aparece la guitarra eléctrica, pero en un segundo plano

casi imperceptible, esta a su vez no tiene distorsión, solo hace acompañamientos y fragmentos melódicos al piano, dando contraste de sonidos diferente. Al entrar el coro, la pieza cambia de carácter (por tímbrica).

**Sección A prima:** aparece el coro cuyo timbre está unificado por la técnica de los cantantes y por su textura homofónica, esta toma protagonismo haciendo monodia, los tenores hacen la misma melodía, pero en la respectiva octava del solista principal, quien está repitiendo la letra de la estrofa inicial. El tenor principal, al finalizar esta sección se une con las voces quienes se distribuyen en tres cuerdas. La guitarra hace un poco más de presencia, pero no de manera armónica sino melódica. Aparece el bajo nuevamente haciendo *walking*, dándole contraste a la tímbrica del piano que viene siendo la misma del principio. Mientras que, en el espectro de frecuencias superior, empieza a hacer presencia el órgano eléctrico quien con sus acordes largos hace acoplamiento y contraste con el piano.

**Sección B:** aparece la segunda solista, el registro que está manejando es agudo, dando a entender que es una soprano. Por su técnica y el efecto de twang que usa, agrega fuerza y brillo a sus agudos, aun así, suenan inestables, pero esto no es un problema para el transcurrir de la canción ya que, en sí, todos los instrumentos están en un balance fuerte dentro de su juego de “*call and response*” con los coros. En esta sección todos los instrumentos están sonando.

**Sección B prima:** aparece nuevamente el solista principal haciendo *call and response* con el coro, pero esta vez le acompañan todos los instrumentos de manera ritmo melódica, el coro, cuando entra de manera ritmo armónica, el único instrumento que mantiene la base que ya estaba es la batería quien golpea los platos para ir a otra sección o hacer un corte. Las secciones B y B prima se repiten, no hay cambio aparente en estas.

**Sección C:** esta sección se caracteriza por los cambios que tiene, lo cual hace uso de varios cortes de todos los instrumentos a unísono (incluyendo las voces) sobre todo la batería, ya que aparecen los tones y los platos dándole contraste a esta sección.

**Sección C prima:** se parece a la sección C por los unísonos, pero se diferencia por los cambios armónicos, dándole otro color al sonido. En esta, el piano hace el *call and response* con los instrumentos y las voces. La batería sigue estable y cuando responde con los coros, hace cortes rítmicos.

### **Dinámica implícita y explícita:**

**Sección A:** básicamente la dinámica es *mezzopiano*, al estar la voz acompañada con pocos instrumentos (implícita), hay control total de sonido inicial; al final de esta sección entran los coros en *forte* mientras los demás instrumentos siguen en *mezzopiano* mostrando contraste de volúmenes y timbres. Se oye un crecimiento de intensidad, aunque la dinámica no haya cambiado, esto se da por ‘acumulación de sonidos’.

**Sección A prima:** al entrar todos los demás instrumentos, es más notorio el cambio de dinámica explícita e implícita, pasando los instrumentos de *mezzoforte* a *forte*, mientras las voces bajan su intención a un *mezzoforte*. Al final de esta sección vuelve a haber un cambio dinámico, pero ahora apoyado desde la armonía porque el color cambia (mayor ampliación en el ítem de armonía), incluyendo también, la intención del coro que vuelve a subir a *forte* dando la entrada a la sección B.

**Sección B:** aquí toda la parte instrumental está en *forte* incluyendo las voces del coro que van todo el tiempo en bloque (textura homofónica) creando un grado de contraste más fuerte (dando la sensación de mayor volumen).

**Sección B prima:** la particularidad de esta es, que al involucrarse la mayoría de los instrumentos con el *call and response* del solista principal y el coro, hay un cambio de dinámica implícito notorio, es decir ... Los instrumentos siguen en *forte* incluyendo el solista y los coros, pero estos no están sonando al tiempo, sino que al solista le hacen un acompañamiento ritmo-melódico y a los coros ritmo-armónico, dando sensación de ‘dinámica de terraza’ (es resultado de la acumulación progresiva de timbres) donde se puede notar implícitamente la alternancia de fuerzas sonoras acompañantes como lo explica LaRue.

**Sección C:** esta es la sección más fuerte de la canción en cuanto a dinámicas se refiere. Todas las voces van a un *fortísimo*, se ve más marcado el crecimiento de la intensidad por el unísono de todo el set instrumental, quedando todos los instrumentos (excepto la batería) en un bloque homofónico de larga duración (en términos rítmicos).

**Sección C Prima:** esta sección se parece a la anterior por ser también una de las más fuertes de la canción en cuanto a dinámicas se refiere, pero hay una variación en esta donde las

voces y los instrumentos hacen un segundo unísono en *fortísimo* de manera explícita e implícita (excepto la batería que va marcando el ritmo, contrastando con los cambios que tiene el bombo de la misma), mientras que en la anterior sección se caracteriza por ser un poco más ritmo melódica, este unísono viene de manera ritmo armónica dándole más contraste sonoro, incluso más que la anterior sección, pero con la diferencia es que armónicamente es resolutive, ya que el acorde de tónica no se toca de manera explosiva como si pasa con la anterior sección.

### **Tramas usuales (texturas):**

**Sección A:** en cuanto a la trama, en este segmento de la canción se puede notar de manera implícita y explícita una melodía con acompañamiento, la melodía la hace el solista principal y el acompañamiento es casi exclusivamente el piano desde la parte armónica y la batería como acompañamiento rítmico. Al final de la sección se une el coro dando textura homofónica en crescendo para ir al siguiente segmento.

**Sección A prima:** esta es parecida a la anterior sección, salvo que el coro acompaña ahora al solista principal. Se podría decir que en este segmento también hay melodía con acompañamiento, ya que el coro está haciendo la misma línea melódica que el tenor principal solo que en octavas diferentes, en cuanto a la parte instrumental se unen al acompañamiento los otros instrumentos logrando una textura más variada. Al igual que la anterior sección, al final se presenta un acompañamiento en bloque del coro en textura homofónica con una variación armónica.

**Sección B:** en esta sección hay *call and response* de la solista que aparece a partir de aquí. predomina la textura homofónica sobre la melodía con acompañamiento de la solista con la banda que a su vez viene con un juego de texturas homofónicas y polifónicas por parte del piano, el órgano, la guitarra y el bajo. El entretejido tiene movimiento, debido al tempo y al acompañamiento de la batería.

**Sección B prima:** la textura y el entramado cambia, ya que el solista al interactuar con el coro, no hay como tal una melodía con acompañamiento estrictamente establecido (armónico y melódico) pero sí rítmico, ya que los instrumentos melódicos y armónicos hacen unísono con el tenor principal mientras la batería hace dicho acompañamiento. por lo tanto, aquí hay una homofonía. Cuando el coro responde, los instrumentos también responden a la par haciendo otra

homofonía, la diferencia entre ambas homofonías, es que una tiene un comportamiento con tendencia a movimiento ritmo melódico, mientras la otra tiene tendencia al movimiento ritmo armónico.

**Sección C:** esta sesión empieza con un unísono del coro y los instrumentos, haciendo una homofonía ritmo melódica, pero cuando el coro descansa en el acorde “la dim7” (ampliación en el ítem de armonía) los demás instrumentos toman de nuevo su rol secundario jugando con sus propias texturas, por ejemplo el piano juega con homofonía ritmo armónica, el bajo hace acompañamiento, la guitarra desaparece para solo aparecer con eventuales apoyos melódicos (adornos), el órgano está en segundo plano haciendo acordes en bloque, aparentemente hay poco movimiento en este último.

**Sección C prima:** aquí también hay textura homofónica desde la parte ritmo armónica basada en otro *call and response* (el tercero en esta canción), pero esta vez con todos los instrumentos (excluyendo a la batería), los cuales hacen la respuesta, las voces junto con el piano hacen la pregunta, básicamente es el mismo juego de pregunta respuesta. Lo que cambia es que la armonía aquí es diferente y da una sensación más conclusiva en comparación con la anterior sección.

### 3.3.1.3 SONIDO EN PEQUEÑA DIMENSIÓN

#### Tímbrica (articulaciones):

**Sección A:** lo más notable de esta es el staccato del final de la frase donde el tenor principal como los coros lo hacen dándole fuerza y una sensación de “explosividad”, la masa coral lo hace después, durando este bloque un compás y medio por medio de una ligadura de duración. Mientras esto pasa, los instrumentos van en crescendo y el tenor principal hace un melisma (se hablará más a detalle de esto en el ítem de melodía) jugando con la pentatónica mayor.



Figura 19

Partitura Power Praise

Página dos, compás 10. Tomada de (Carr, 2005)

**Sección A prima:** básicamente pasa lo mismo que en la anterior sección, los staccatos, las ligaduras tanto de expresión como de duración es prácticamente igual, pero todo a un volumen mayor.

**Sección B:** el motivo presentado a continuación es recurrente en varias partes de la canción donde se puede ver como Kurt Carr usa la textura coral como *response*. También usa un *staccato* a contratiempo en la última semicorchea del segundo compás, dicho staccato también lo ejecuta el piano.

Figura 20

Partitura Power Praise

Página Tres, compás 23. Tomado de (Carr, 2005)

**Sección B Prima:** en esta sección, lo más usual es el staccato en la respuesta en la cuarta semicorchea del tercer pulso de ambos compases. El piano y otros instrumentos también hacen dicho acento, contando con que este motivo es sumamente repetitivo en cada parte de la canción. Los cambios que se le dan son desde la parte armónica.

**Figura 21**

Partitura Power Praise

His name? What do you call Him? What's

Je sus! Je sus!

Página 4 compás 31 Tomado de (Carr, 2005)

**Sección C:** en esta sección hay un *portato* desde el coro que canta este motivo el acompañamiento es a unísono tanto en el coro como en los demás instrumentos. Mientras que en el siguiente compás el autor vuelve a hacer uso de la textura coral la cual dura dos compases en redonda y ligadura de duración.

**Figura 22**

Partitura Power Praise

He's got the

Tomado de (Carr, 2005)

Fig 23

Partitura Power Praise

Página 5 compás 44. Tomado de (Carr, 2005)

**Sección C Prima:** en esta, lo más evidente es que toma una célula rítmica de la anterior sección y hace una variación, jugando con la textura de las voces, también hay un juego de cambio de compás (de esto se hablará a profundidad en el ítem de ritmo) y articulaciones de acentuación de acordes diatónicos y no diatónicos. También hace *portatos* parecidos a la anterior sección. Cambia la letra y la terminación de la frase.

Figura 24

Partitura Power Praise

Página 8 compás 55. Tomado de (Carr, 2005)

Figura 25

Partitura *Power Praise*

Página 8, compás 55. Tomado de (Carr, 2005)

**Dinámicas:**

**Sección A:** en el compás 8 con antecompás el autor usa la masa coral para darle volumen, esta aparece en dinámica *forte*, para luego cerrar esta sección y dar paso a la siguiente. Algo para resaltar es que aparte de la densidad coral que tiene lugar, se le da paso a los instrumentos que faltaban por aparecer, estos por su tímbrica, dinámica implícita y color armónico, dan la sensación de crescendo por acumulación de sonidos, esto se ve reflejado en los compases 11 y 12.

**Sección A prima:** al estar todos los instrumentos involucrados, la dinámica implícita y explícita es diferente a la de la anterior sección. Aunque en muchos de sus aspectos sean casi iguales, al final hay un crescendo fuerte desde los instrumentos y las voces, siendo este comportamiento similar a la anterior sección, pero con mayor volumen tanto vocal como instrumental.

**Sección B:** la dinámica en esta sección es *fortísimo*, tanto por grado de contraste (dinámica implícita) como por volumen de sonido. No hay aparentes cambios internos de dinámica. Lo que hace diferente esta sección es que la solista impulsa el *call and response* con el coro dando la sensación de un crescendo que implícitamente sostiene el volumen de la banda. Esta frase se repite constantemente a lo largo de la canción.

**Sección B prima:** aquí hay un juego interesante de las dinámicas, como se expresó anteriormente de esta sección, es aquí donde el tenor principal hace *call and response*, pero

cuando este hace la pregunta, los instrumentos y el coro hacen el response (excepto la batería). La dinámica es *forte*, pero debido a la acumulación de texturas, da la sensación de *fortísimo*. En el transcurso de la sección, de la respuesta que viene del coro se establecen *staccatos* en *fortísimo* junto con los instrumentos, la frase se repite en varias ocasiones y retoma en pequeños instantes el *fortísimo* que tenía por acumulación de texturas. También, se presenta un efecto resolutivo. Finalizando la sección, se usa la misma frase en *crescendo*, pero solo desde la parte instrumental como se muestra en el compás 38 y cuando repite sección en el 39.

**Sección C:** en esta sección hay dos dinámicas, el *fortísimo* desde el compás 44 hasta el 45. Aquí el Carr vuelve a usar esta dinámica usando la acumulación de texturas. También usando la armonía para generar variedad de colores, prologando las notas tanto en el piano como con las voces alrededor de tres compases.

**Sección C prima:** esta sección es parecida a la anterior viéndola desde la dinámica. La diferencia de esta a la otra es básicamente la armonía.

### 3.3.2 ARMONÍA POWER PRAISE (KURT CARR)

#### CONSIDERACIONES GENERALES

Como está especificado en el libro “Análisis del Estilo Musical”, se debe tener consideración de la armonía desde la visión idiomática. Por ejemplo, el autor hace un paralelismo entre las palabras: sintaxis (tonalidad), gramática (progresiones) y palabra (acorde), explicando lo que quiere decir el autor de la canción a analizar. LaRue trata de expandir el término de armonía para no resumirla a solo acordes, él usa también los términos de **tensión** y **color**, estos serán desarrollados dentro del análisis armónico de esta canción.

Para la ejecución de este análisis, se usarán los mismos apartados de gran dimensión, mediana dimensión y pequeña dimensión que se usaron en el ítem de sonido.

### 3.3.2.1 ARMONÍA EN GRAN DIMENSIÓN

Para hablar de las particularidades armónicas en la gran dimensión de esta canción primero, se establecerán algunas características de la música para dar claridad sobre cuál es la perspectiva que se tiene para el presente análisis.

**Tonalidad:** Eb mayor. No posee modulaciones, pero si tiene dominantes secundarias. Cabe aclarar que es normal en este género encontrar múltiples modulaciones. Podría verse tal vez como una tonalidad Bifocal (LaRue, se refiere a que tiene dos focos o dos centros tonales) pero a criterio del investigador, no lo es. Se llega a esta conclusión porque dentro de su estructura (el primer grado que establece la tonalidad) se escuchan colores tímbricos (sonidos formados por la interacción de dos o más instrumentos), y armónicos (notas dentro de un bloque armónico) del modo menor dado la nota do implícita en dicho acorde. Teniendo como nombre mi bemol 6.

**Acórdica:** hay poco uso de polifonía de manera explícita (por lo menos no visible desde esta dimensión) pero si es notable el uso del acorde en bloque generalizado en toda la pieza.

**Disonante:** en su contenido hay rastros de disonancia estructural (termino que usa el investigador para indicar que aparece una nota que aparentemente no es de esa tonalidad y que genera tensión en el acorde que se está aplicando y que por su uso regular termina siendo parte de la estructura funcional de la canción), y amplio uso de tonalidad extendida en algunas partes (se ampliará dicha información en las siguientes dimensiones).

**Activa:** generalmente es dinámica (hablando en términos de movimiento) donde su armonía, aunque es acórdica, predominantemente hay mucha energía en esta. Incluso desde su color (por el tratamiento del color tímbrico y armónico, en el oyente se genera una emoción) genera alegría, velocidad, ritmo y fuerza.

**Variada:** posee sonoridad variada, ya que tiene acordes diatónicos, como también modales, tensiones disponibles, acordes disminuidos auxiliares entre otros.

### 3.3.2.2 ARMONÍA EN MEDIANA DIMENSIÓN

Como se hizo en el ítem de sonido, esta dimensión se va a analizar la canción desde las diferentes secciones de la pieza: **(A, A Prima, B, B Prima, C y C Prima)**.

**Sección A:** como se explicó en el apartado de sonido, hay una melodía con acompañamiento, dicho acompañamiento (por lo menos en esta sección) lo está haciendo el piano, el cual en gran medida establece cuál va a ser la temática de la canción. Desde los colores que se están aplicando en la parte armónica, a criterio del investigador dan sensación de alegría, de esta forma establecen de qué se va a tratar la canción. Al final de esta sección cuando el coro tiene su entrada, se genera una sensación de una mayor variedad de emociones en las posteriores secciones de la canción.

**Sección A prima:** esta parte es parecida a la anterior, pero con la sensación de que más integrantes se unen a la ‘fiesta’. Enriqueciendo el color armónico y tímbrico, sobre todo, por las voces que aparecen e interactúan con el director. El coro al final de esta sección se establece con mayor fuerza y haciendo uso también de variaciones en algunas de las voces (se describirá mejor más adelante).

**Sección B:** aquí está establecido totalmente el carácter de la canción, la sensación emotiva es contrastante con la de las anteriores secciones. En esta, hay una sensación de tensión constante porque dentro del color de los acordes hay un fuerte tratamiento de disonancias. La sección se hace más variada, no solo desde el punto de vista del color sino también desde el movimiento ritmoarmónico, porque aparece una interacción rítmica de la solista, los coros y los demás instrumentos. Por lo tanto, no hay tanto énfasis en el movimiento melódico sino en el armónico.

**Sección B prima:** esta sección se diferencia de la anterior en que esta tiene un carácter más resolutivo, hay variación del juego ritmoarmónico, aunque también tiene tratamiento de tensiones. Todas estas resuelven inmediatamente, aquí también sale a relucir un poco más el tratamiento melódico desde la parte instrumental (de esto se hablará a profundidad en el ítem de melodía) en esta parte la sensación colorística instrumental y armónica es brillante, contrastado con la presencia de alteraciones en bemoles con relación a la tonalidad de la canción.

**Sección C:** esta sección también es intensa analizándola desde el tratamiento de las disonancias, ya que posee el sonido predominante de un acorde disminuido 7, dando tensión y la consiguiente necesidad de resolver esta sensación de inestabilidad a un punto de reposo. Aquí tiene predominio la característica acórdica. La batería resalta la importancia del movimiento rítmico para contrastar con lo estático del movimiento armónico. Esta sección ya no es tan activa comparándola con las anteriores.

**Sección C Prima:** esta parte al ser variación de la sección C, tiene elementos parecidos, pero posee diferencias significativas. Por ejemplo, hay duplicación de los sonidos interpretados por las voces del coro y los instrumentos armónicos igual que en las células rítmicas de los mismos. Es resolutive, pero el bajo se mueve en cromatismos lo cual producen tensión. Esta sección tiene más actividad armónica que la anterior.

### 3.3.2.3 ARMONÍA EN PEQUEÑA DIMENSIÓN

En esta sección nos centraremos en la armonía desde el acorde. Jan LaRue hace un paralelismo (mencionado anteriormente) con la gramática. En este caso analizaremos la analogía del acorde como “la palabra”. Es interesante este paralelismo porque, así como en el idioma español, la palabra se puede usar de muchas maneras, dado que la interpretación de esta depende del uso que el emisor le dé, puede significar una cosa u otra para el receptor. En este caso dependiendo de lo que el compositor quiere decir, dicha palabra (acorde) será colocada en X o Y disposición, dinámica, posición en el registro, duración, función etc.

LaRue usa tres tipos de nombres para los acordes en una pieza. Acordes principales (diatónicos), acordes secundarios (no diatónicos, dominantes secundarias, sobre todo) y acordes terciarios o remotos (acordes de otra tonalidad). Cabe aclarar que el investigador hará uso también de conocimientos propios adquiridos previamente en la academia para complementar los términos de LaRue. ¿Por qué? Porque en el libro análisis del estilo musical se centra mucho en la armonía clásica. Y esta canción tiene elementos de armonía moderna, con esto el investigador pretende complementar y ampliar los conceptos que da el autor en su publicación.



Para hacer dicho análisis de la armonía en pequeñas dimensiones se partirá de la división por secciones que hizo en la mediana dimensión.

**Sección A:** En primer lugar, aquí se establece que la tonalidad es Eb Mayor. Los acordes usados en esta sección son: mi bemol 7, mi bemol, mi bemol 6, sol 7 sostenido 5, do menor 7, fa 9, si bemol 7, mi bemol 6, si bemol con bajo en re, do menor 7, fa menor 7, si bemol 7.

Cabe resaltar que el primer acorde es disonante (compás 1 y 2), el acorde es mi bemol 7. Dicho acorde da sensación de dominante, pero está en función de tónica. Por lo tanto, puede ser un préstamo modal del primer grado de la escala Eb Mixolidia. (neomodalidad según LaRue) lo cual podría justificar la aparición de la nota Re bemol en su estructura. Por lo tanto, la intención del compositor es darle una sensación de tensión a la canción desde el principio.

#### Figura 26

Partitura Power Praise

Página uno, compás 1. Tomado de (Carr, 2005)

Otro punto a resaltar es el constante cambio de registro junto con el juego rítmico del piano con el acorde mi bemol (compás 3-4), estableciendo a su vez una célula rítmica que será muy usual en TODOS los instrumentos (más información en el ítem de ritmo). Es interesante notar que, aunque en el cifrado este acorde aparece como un mi bemol, estructuralmente puede ser un mi bemol 6. La sexta es la nota do, con esta nota, el acorde podría pensarse como un do menor 7, pero el bajo es la nota mi bemol, por lo tanto, se siente un acorde mayor con un color diferente, junto con el movimiento rítmico, se tiene una sensación de picardía y alegría.

**Figura 27**

Partitura Power Praise



*Página 1, compás tres y cuatro. Tomado de (Carr, 2005)*

En el compás 5 hay un sol 7 sostenido 5, esta es una dominante alterada que resuelve a un do menor 7, por lo tanto, es una dominante secundaria, o como lo llama Jan LaRue: Acorde secundario. En este caso por cifrado sería un V7 (#5) / VI. Luego, (compás 6) dicho do menor 7 va a un acorde de fa 9 y a un si bemol 7, otro caso de dominante secundaria.

**Figura 28**

Partitura Power Praise



*Página 1, compás cinco y seis. Tomado de (Carr, 2005)*

Finalmente, en el compás 9, 10 y 11 hay un acorde de fa menor 7, un si bemol 7, y un mi bemol 6, en otras palabras: II7, V7, I6. La entrada del bajo y los otros instrumentos produce una sensación de crecimiento dinámico (volumen). En el compás 12, para pasar a la siguiente sección el autor recurre a un acorde aumentado para dar sensación de tensión, aquí aparece una *blue note* que es el tercero bemol con respecto a la tónica. Esta nota será llamada: ‘disonancia estructural’ para el presente análisis.

**Figura 29***Partitura Power Praise*

9

Let God a - rise!

God, let God a - rise!

Fm7 Bb7 Eb6

*Página 2, desde el compás 9 hasta el 11. Tomado de (Carr, 2005)***Figura 30***Partitura Power Praise*

Come on, Choir! Let

Let

Bb7(#5)

*Página 2, compás 12. Tomado de (Carr, 2005)*

Dicha disonancia estructural (compás 12) será usada regularmente por el autor, dado que de aquí parte el uso de los colores que genera la *blue note* (como se le conoce), dicha nota es de inflexión y ornamentación melódica, pero aquí aparece como nota dentro del acorde. Recordar que las *blue notes* son el tercero bemol, quinto bemol y séptimo bemol en el entorno mayor

donde se aplica. Por lo tanto, la nota fa# funciona como un enarmónico de Sol bemol el cual es el tercero bemol de la escala de Eb mayor.

**Sección A Prima:** los acordes de esta sección son los mismos de la anterior. Sin embargo, hay pequeñas diferencias, por ejemplo, esta sección no empieza con un mi bemol 7 sino directamente con el acorde mi bemol 6 (compás 13). Lo que si cambia es que en esta sección el coro se une al final y hace el acorde si bemol 7 (#5) (que se nombró anteriormente) duplicándose en los instrumentos, y acompañado de un crescendo (dinámica implícita).

**Figura 31**

*Partitura Power Praise*

The image shows a musical score for 'Power Praise'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'rise!' and 'Pow - er, ...'. The middle staff is a piano accompaniment with a red box highlighting a chord change from Eb6 to Bb7(#5) at measure 13. The bottom staff is another instrumental part, also showing the chord change from Eb6 to Bb7(#5) at measure 13.

*Página 2, compás 13. Tomado de (Carr, 2005)*

**Sección B:** aquí cambia totalmente el color que se llevaba. La estructura armónica es aparentemente simple, pero guarda complejidad cuando se analiza. Solo hay presencia de dos acordes en toda esta sección: mi bemol 7 y la bemol 7 (I7 y IV7 respectivamente), ninguno de los dos es diatónico (compás 23 al compás 30). El tratamiento que se le da al mi bemol 7 en esta sección es diferente a la sección A. porque mientras en esa se le da un enfoque modal para darle sensación de tensión. En esta sección se le da uso del recurso de la *blue note* estructural. En el acorde mi bemol 7 la nota re bemol es la séptima bemol con respecto al mi bemol. Esto también ocurre en la armonía que tienen los instrumentos, mientras que el bloque coral está cantando las notas sol bemol, si bemol y mi bemol, siendo el sol bemol otra *blue note*. En el acorde la bemol 7, la nota sol es bemol como séptimo menor de la bemol, y tercero bemol con respecto al mi

bemol, siendo totalmente estructural dentro de la armonía. Otra observación que se realizó fue, que debido al juego ritmoarmónico que llevan los instrumentos acompañantes, NO hay choques entre la nota sol natural del acorde mi bemol 7 contra el responsorial que está haciendo el coro, el cual está incluida la nota Sol bemol.

Cabe resaltar que esta sección armónicamente tiene similitud al tratamiento armónico que se hace en canciones del género *blues* donde se usa el I7, IV7 y V7 que le da el sonido característico de este género afroestadounidense. A continuación, el gráfico que indica lo que pasa en dicha sección.

**Figura 32**

*Partitura Power Praise*

The image shows a musical score for 'Power Praise'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'got the pow - er ou!... The pow -'. The middle staff is the piano accompaniment with lyrics: 'Pow - er, pow - er ou!'. Below the piano staff, four chords are labeled: Eb7, Ab7, Eb7, and Ab7. A red box highlights the first two chords (Eb7 and Ab7) and their corresponding notes in the piano part.

*Página 4, compás 23. Tomado de (Carr, 2005)*

**Sección B Prima:** en esta sección, los acordes se dividen en dos grupos predominantes, los cuales se reparten según su movimiento rítmico. Un grupo es la bemol con bajo en mi bemol y mi bemol en *staccato*, los instrumentos, claramente establecen (aunque sea por muy corta duración) una pequeña cadencia plagal. En cuanto al segundo grupo predominante, se encuentran los acordes la disminuido 7 y mi bemol con bajo en la nota mi, ese la disminuido 7 es un acorde cuya sensación es de mucha tensión, pero resuelve en sí mismo; en la armonía moderna este acorde se le conoce como ‘‘disminuido Auxiliar’’. Dicho acorde está siendo usado aquí para reemplazar a la subdominante, pero con tensión de dominante y resolución en acorde de tónica (mi bemol), aunque aquí la tónica no está en estado fundamental sino en segunda inversión o como se le conoce en armonía clásica, un cadencial 6/4. El objetivo de este segundo grupo es dar

un color distinto a una palabra que es repetitiva, pero que siempre se está haciendo énfasis en esta: ‘JESÚS’ (compases 31 -37). Esta sección es un clímax dentro de la canción y a su vez tiene tendencia resolutive.

**Figura 33**

Partitura Power Praise

31 2nd time: ad lib.

— His name? What do you call Him? What's

Je - sus! Je - sus!

E♭ A♭/E♭ E♭ Adim7 E♭/B♭

Página 5, compás 31 y 32. Tomado de (Carr, 2005)

**Figura 34**

Partitura Power Praise

37 SOLO 2

— of Je - sus there vic - to - ry! Pow - er, Je - sus!

E♭ A♭/E♭ E♭ B♭7(#5)

Al final de esta sección (compás 38) hay un si bemol 7 (#5#9) el cual claramente es un acorde de función dominante, este también está alterado en su novena (enarmónicamente es un re bemol) y la 5 (que enarmónicamente es un sol bemol), siendo estas dos *blue notes*, disonancias pensadas hacia la estructura de la tonalidad de la canción.

Página 6, compás 37 y 38. Tomado de (Carr, 2005)

**Sección C:** en esta sección están los acordes: la bemol 7, la disminuido 7 y mi bemol 7, desde el compás 44 hasta el compás 47. En esta sección se usa de nuevo el recurso del ‘‘disminuido auxiliar’’ para dar tensión, y como reemplazo del acorde la bemol que tiene función de subdominante, esta vez todas las voces y los instrumentos hacen el acorde la disminuido 7, terminando en el mi bemol 7. La sensación de dicho acorde no es resolutive debido a su séptimo bemol. A criterio del investigador, este acorde deja la frase abierta, como en una especie de préstamo modal proveniente de la escala mixolidia.

**Figura 35**

*Partitura Power Praise*

The musical score for 'Power Praise' (Figura 35) shows measures 45 to 47. It is written in 7/8 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The score includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 45 is marked 'All' and 'pow'. Measure 46 is marked 'Adim7'. Measure 47 is marked 'er!' and 'Eb7 N.C.'. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

*Página 7, compás 45 al 47. Tomado de (Carr, 2005)*

**Sección C Prima:** aquí hay una célula ritmoarmónica que se repite constantemente a lo largo de la sección, también, usando los mismos acordes: mi bemol con bajo en sol, fa menor con bajo en la bemol, re con bajo en la, mi bemol con bajo en si bemol. (compás 55 al 65) como se puede notar, aquí marca la pauta el movimiento melódico del bajo el cual está por cromatismo. Algo notorio es el uso de la nota fa sostenido (sol bemol enarmónico) como nota estructural, este se encuentra en el acorde re con bajo en la.

Esta es la sección más resolutive de la canción, no obstante, por el uso de estas disonancias estructurales se produce una sensación de tensión constante pero emocionalmente alegre.

**Figura 36***Partitura Power Praise*

56

God, be- longs to God, be- longs to God, be- longs to

E $\flat$ /B $\flat$  E $\flat$ /G D/A E $\flat$ /B $\flat$  E $\flat$ /G D/A E $\flat$ /B $\flat$  E $\flat$ /G D/A

Fm/A $\flat$  Fm/A $\flat$  Fm/A $\flat$  Fm/A $\flat$  Fm/A $\flat$  Fm/A $\flat$

*Página 8 compás 56. Tomado de (Carr, 2005)***Figura 37***Partitura Power Praise*

D $\flat$ maj7/E $\flat$

En esta sección hay una interrupción del continuo flujo de movimiento de la canción, solo aparece una vez. Es un re bemol maj 7 con bajo en mi bemol, este acorde es un préstamo modal de la escala mi bemol mixolídia. Al aparecer tan momentáneamente, tiene un sonido contrastante, aunque esté compuesto por notas que tienen alteraciones en bemoles

*Página 9, compás 60. Tomado de (Carr, 2005)*



### 3.3.3 MELODÍA POWER PRAISE (KURT CARR)

#### 3.3.3.1 MELODÍA EN GRAN DIMENSIÓN

**Material de origen:** el material de origen de esta canción proviene de la estandarización y sistematización de muchos años de desarrollo de las músicas tradicionales afroestadounidenses. Empezando por el *negro spiritual*, a lo que es el *gospel* de hoy en día. Esta canción es un claro ejemplo del uso de la escala pentatónica tanto en mayor como en menor, y la sistematización de las *blue note*. Dicha *nota blue*, se encuentra estructurada en la armonía y también inmersa en la melodía que usan los cantantes y algunos de sus instrumentistas (más detalles en el ítem de pequeña dimensión).

La melodía en esta canción se centra casi exclusivamente en la voz de los cantantes principales. Este es una característica del género *gospel*. Ahora, en esta canción la melodía principal posee características diatónicas, se mueve en rango (del tenor) del sol 2 al si bemol 3, y la soprano solista desde un sol 3 a un la bemol 4. La escala en la que se mueve el cantante principal es pentatónica, sobre todo en los melismas. Rítmicamente es sincopado y la melodía que la cantante hace, hay presencia de la pentatónica y de *blue note*. De ambos, quien posee mayor densidad melódica (mayor movimiento ritmo-melódico en un corto espacio de tiempo en la canción. Sobre todo, grados cercanos a la tónica). en esta canción, es la cantante.

#### 3.3.3.2 MELODÍA EN MEDIANA DIMENSIÓN

Para continuar con el método de estudio que se tenía en los ítems anteriores, se va a separar la canción en las mismas secciones que previamente se han venido trabajando. En esta dimensión tomaremos referencia a 4 puntos planteados en el libro de LaRue para su análisis:

- **Recurrencia:** repetición inmediata como el retorno de la pieza después del cambio.
- **Desarrollo:** incluye los elementos del material precedente, ej. aumentación, retrogradación etc.
- **Respuesta:** incluye todos los antecedentes y los consecuentes.
- **Contraste:** constituye en un cambio completo, seguido de cadencias y silencios.

**Sección A:** hay varias melodías, la mayoría de acompañamiento. En esta sección nos centraremos en el mediodía del cantante que, a criterio del investigador, es la melodía más importante. Desde el compás 3 (con antecompás) se establece un motivo ritmo melódico que tendrá recurrencia, pero con pequeñas variaciones en los siguientes compases, este motivo va hasta el compás 4, siendo aparentemente un antecedente, ya que el consecuente se ve reflejado en el compás 5 y 6, siendo el mismo motivo propuesto en los compases anteriores. En el compás 7 con antecompás se repite el mismo motivo como un nuevo antecedente y consecuente, se puede notar desde el compás 9 hasta el compás 12 la respuesta del coro, como también aparece un desarrollo del mismo motivo a modo de respuesta y de conclusión de la sección, siendo este el mayor contraste de la misma.

**Sección A prima:** desde el compás 13 se puede notar que se repite el mismo motivo de la anterior sección por parte del cantante principal. el acompañamiento del coro es la misma melodía, pero en octavas diferentes, este antecedente va hasta el compás 14. Desde el compás 15 con antecompás aparece el consecuente y la melodía comienza a tener variaciones al igual que el coro que lo acompaña. En los compases 17 y 18 con antecompás, está el siguiente antecedente de la sección, pero presentando una variación en la melodía al igual que el acompañamiento. El consecuente aparece desde el compás 20 con antecompás, y hace una variación de lo que se hizo en la sección anterior donde su desarrollo y resolución que, para ir a la siguiente sección generó un contraste. Esto se ve hasta el compás 22.

**Sección B:** la melodía principal cambia radicalmente; es un responsorial de la soprano principal con el coro que está acompañando, es un motivo corto de alta recurrencia a lo largo de la sección. Toda esta sección es totalmente diferente a las anteriores, donde repite el *call and response* de corta duración, cada una de estas repeticiones son bastante enérgicas, por lo tanto, es un punto de contraste con respecto a las anteriores secciones, y definiendo la temática de las secciones posteriores.

**Sección B prima:** en esta sección también hay un cambio en la melodía principal, pero se mantiene el patrón de responsorial que tenía en la anterior sección incluyendo su recurrencia, en esta también se puede ver un contraste con respecto a la sección B. El nuevo motivo es igual de corto como la misma respuesta.

**Sección C:** como ya se indicó antes y a criterio del investigador, esta sección va desde el compás 44 hasta el compás 47, repitiéndose hasta el compás 48. La melodía principal se une al coro, cambiando nuevamente su motivo, y generando un nuevo contraste tímbrico, armónico y melódico con respecto a las secciones anteriores.

**Sección C Prima:** esta sección aparece desde el compás 55 hasta el compás 58. La melodía principal se une al coro cambiando nuevamente su motivo, pero esta vez hay cambio en aspecto armónico porque en el rítmico es exactamente igual a la sección anterior. Genera otro contraste de color con respecto a las secciones anteriores.

### 3.3.3.3 MELODÍA EN PEQUEÑA DIMENSIÓN

**Sección A:** como se habló en la mediana dimensión de esta sección, esta empieza con un motivo a modo de antecedente melódico, en esta se puede ver desde la melodía principal como la voz del cantante el cual es un tenor, este empieza con un salto de tercera menor en anacrusa ( en otras palabras un do natural salta al mi bemol ) siguiendo con una *acciaccatura* y moviéndose en grados conjuntos en dirección descendente hacia la nota si bemol y la bemol (del acorde), continuando con otros dos sonidos en anacrusa al cuarto compás seguido de una síncopa cuyos sonidos alternan entre el Si bemol y el Do.

**Figura 38**

*Partitura Power Praise*

SOLO 1 *f*

Let God a - rise \_ and His en - e - mies \_ be scat - tered.

*Página 1, Compás 2 al 4. Tomado de (Carr, 2005)*

Así termina el antecedente. Empieza en el mismo compás el consecuente con el mismo salto de tercera menor, pero hace una variación con salto de quinta desde el do al sol, utilizando la nota fa como nota de paso para llegar al mi bemol y continuar en el siguiente compás con la misma síncopa del antecedente, esta vez usando las alturas mi bemol, fa, re, do y si bemol en

dirección descendente y a la cadencia. Todo esto pasa entre los compases 5 y 6 sin olvidar la corchea en anacrusa que viene al final del compás 4.

### Figura 39

*Partitura Power Praise*

Let God a - rise \_\_\_\_\_ and His en - e - mies \_ be scat - tered.

*Página 1 Compás 5 y 6. Tomado de (Carr, 2005)*

Empieza el siguiente antecedente en el compás 7 con la anacrusa en corchea, pero esta vez no empieza en mi bemol sino en sol, y hace lo mismo que en el primer antecedente, con las mismas notas, pero terminando no en si bemol sino en mi bemol.

### Figura 40

*Partitura Power Praise*

God a - rise \_ and His en - e - mies \_ be scat - tered.

CHOIR *f*  
Let

*Página 1 Compás 7 y 8. Tomado de (Carr, 2005)*

En este compás aparece el coro. La siguiente entrada del tenor es en el compás 9 en anacrusa al compás 10, el cual hace un melisma en síncopa con notas de la escala de Eb

pentatónica y de manera descendente, llegando al mi bemol, el cual también está en ante compás y haciendo otro melisma descendente, pero usando grados conjuntos.

**Figura 41**

*Partitura Power Praise*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line in treble clef with a 7/8 time signature. It contains the lyrics "Let God a - rise!". The melody starts on a quarter note, followed by a series of eighth notes with a slur, and ends with a quarter note. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef with a 7/8 time signature. It contains the lyrics "let God a - rise!". The accompaniment consists of chords: a triad of G4, B4, and D5 in the first measure, a triad of G4, B4, and D5 in the second measure, and a triad of G4, B4, and D5 in the third measure, followed by a long sustained chord in the fourth measure.

*Página 2 Compás 10 y 11. Tomado de (Carr, 2005)*

**Sección A Prima:** la línea melódica principal es igual al motivo propuesto en la sección A, esto se ve reflejado en los compases 13 y 14 con su respectivo ante compás. El consecuente dado en los compases 15 y 16 con su anacrusa, son iguales a los descritos anteriormente. Hay un cambio en el consecuente en el compás 17 y 18 (Fig.42), pues hay una variación que empieza desde la nota sol, esta hace un movimiento descendente usando la escala pentatónica mayor y terminando la frase con el mismo movimiento en síncopa propuesto anteriormente, usando movimiento ascendente y descendente con las mismas notas de la escala pentatónica de Eb, tomando estas mismas notas en los compases 20 y 21 (Fig.43).

**Figura 42**

*Partitura Power Praise*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line in treble clef with a 7/8 time signature. It contains the lyrics "Let God a - rise and His en - e - mies be scat - tered. Let God,". The melody starts on a quarter note, followed by a series of eighth notes with a slur, and ends with a quarter note. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef with a 7/8 time signature. It contains the lyrics "Let God a - rise and His en - e - mies be scat - tered. Let God,". The accompaniment consists of chords: a triad of G4, B4, and D5 in the first measure, a triad of G4, B4, and D5 in the second measure, and a triad of G4, B4, and D5 in the third measure, followed by a long sustained chord in the fourth measure.

*Página 3, Compás 17 y 18 con antecompás. Tomado de (Carr, 2005)*

Figura 43

Partitura Power Praise



Página 4, Compás 20 y 21 con antecompás. Tomado de (Carr, 2005)

**Sección B:** la melodía predominante empieza al final del compás 22 (esta vez es una soprano quien interpreta dicha melodía) haciendo un motivo nuevo, el cual empieza en anacrusa y en retardo con la *blue note* sol bemol (Fig. 44). Aunque armónicamente esta nota tiene respaldado, sigue siendo una nota que está fuera de la tonalidad a menos que se piense como un préstamo de la escala *blues*. Finalizando la frase, entra en anacrusa igual que al principio de esta, pero usando la *blue note* re bemol para llegar a la tónica que es mi bemol.

En el compás 27 con ante compás, la soprano hace una variación de la melodía, pero esta vez haciendo melismas y jugando con la escala *blues* (escala pentatónica menor con cuarta aumentada o quinta disminuida, depende de la decisión y el uso que el compositor le dé desde el aspecto armónico) y llegando al compás 28 con la *blue note* re bemol (Fig. 45).

Figura 44

Partitura Power Praise



Página 4, Compás 23 y 24 con antecompás. Tomado de (Carr, 2005)

Figura 45

Partitura Power Praise

The pow - er, got the pow - er on!

Página 5, Compás 27 y 28 con antecompás. Tomado de (Carr, 2005)

**Sección B prima:** aquí retoma el tenor principal, y hace un nuevo motivo melódico el cual se hace a modo de pregunta (como se nombró en el apartado de mediana dimensión). Esta vez juega con la *blue note* sol bemol y con anacrusa (siendo pues, usada de forma recurrente en esta canción por parte de las voces principales), y terminando en la nota mi bemol en el compás 31.

Figura 46

Partitura Power Praise

SOLO 1 2nd time: ad lib.

What's His name? What do you call Him?

Página 5, Compás 31 y 32 con antecompás. Tomado de (Carr, 2005)

En el compás 32, la melodía hace un ante compás acompañada de otra síncopa, jugando de esta manera con las escalas pentatónicas mayor y menor. En el compás 33 con ante compás se usa la cuarta aumentada para adornar la melodía corta y ascendente a modo de pregunta, la cual termina en la nota si bemol. Ahora, a modo de respuesta en el compás 34 con ante compás, se hace una melodía descendente jugando con la pentatónica menor.

Figura 47

Partitura Power Praise

What's \_\_\_ His name? \_ What \_ do you call Him?

Página 6, Compás 33 y 34 con antecompás. Tomado de (Carr, 2005)

**Sección C:** las características de esta sección a nivel melódico son aparentemente simples, ya que todas las voces femeninas incluyendo a la soprano principal, hacen monodia en antecompás del 45, terminando en un bloque armónico donde participan todos. Pero desde la particularidad del unísono, aparece un movimiento cromático involucrando dos notas de paso sucesivas, empezando desde el do natural como nota del acorde, y pasando por un do bemol y un si bemol.

Figura 48

Partitura Power Praise

Ladies only All  
He's got the pow er!

Página 7, Compás 45 y 46 con antecompás. Tomado de (Carr, 2005)

**Sección C Prima:** En esta sección no hay mucho que describir, ya que todas las voces se mueven en bloque armónico desde el antecompás del 56, haciendo repetición de la cadencia, pero esta vez la cadencia la hacen de manera ascendente, y moviéndose la línea de la soprano de dicho bloque en escala diatónica ascendente desde el si bemol hasta la nota mi bemol.



### 3.3.4 RITMO POWER PRAISE

#### CONSIDERACIONES GENERALES DEL RITMO

Dentro de las apreciaciones de ritmo, hay que tener en cuenta elementos importantes que tienen trascendencia en lo que se va a hablar más adelante. Jan LaRue habla de una ‘‘estratificación’’ del ritmo, el cual lo subdivide en 3 partes:

**1) El contínuum 2) Organización temporal de valores o ritmo de superficie 3) Las interacciones con el sonido de la melodía y la armonía.**

¿Qué es el contínuum? Según LaRue, es la conciencia de un pulso continuo en el que infiere una estructura multidimensional de movimiento sonoro que permite el proceder de las notas mantenidas y también los intervalos (de tiempo) en silencio. El centro de este estrato es el pulso individual. El autor hace énfasis en la interacción que este tiene con fenómenos rítmicos como la síncopa la cual denomina en relación con el pulso como una ‘‘disonancia rítmica’’. Dentro del contínuum también opera ‘‘el tempo’’ que básicamente es el que mide y gobierna la velocidad de la pieza.

*¿Qué es la organización temporal de valores? También la llama ‘‘ritmo de superficie’’. Incluye todas las relaciones de duración. Asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por los símbolos de notación. (En pocas palabras las figuras musicales y su codificación).*

Dentro de las interacciones con el sonido, melodía y armonía que el autor plantea, describe cómo se puede formar (desde la percepción del oyente) una condición de regularidad que puede ser sentida ya sea como un refuerzo del contínuum, o un patrón relacionado con el ritmo de superficie anteriormente nombrados. Dado a la minuciosidad de este estrato, el autor reconoce que este se usa mucho sobre todo en la medición de las pequeñas dimensiones.

## Los estados componentes del ritmo

El autor también hace énfasis en unos estados que permiten medir la sensación causada por la interacción del ritmo en las dimensiones de cada uno de los apartados objetos de estudio (sonido, armonía, melodía y ritmo) estos estados son los siguientes:

**Tensión:** son niveles elevados de actividad de cualquier lugar de procedencia, la cual entra en un estado proyectivo de tensiones de cualquier duración. LaRue recomienda usar el término “acento” cuando se refiere a las tensiones en pequeñas dimensiones dado que son intensificaciones breves de las medias y grandes dimensiones.

**Calma:** es el estado opuesto al nombrado anteriormente, donde refleja una especie de “pausa” o “estabilidad”, surge desde los niveles más bajos de la interacción rítmica. Este término lo usa el autor, porque es el que mejor puede describir el ritmo luego de venir de un estado de tensión o antes de ir a una transición rítmica, donde el flujo de movimiento es constante e inalterado.

**Transición:** como su nombre lo indica, es el paso de un estado activo a uno de calma o viceversa. El autor hace énfasis en que puede haber muchos estados transitivos diferentes en la actividad rítmica, pueden ser preparaciones/recesiones o intensificaciones /des-intensificaciones, impuso/ repliegue, activación / relajación. Entre otros.

### 3.3.4.1 RITMO EN GRAN DIMENSIÓN

Dentro de los aspectos a medir en la gran dimensión del ritmo, desde la perspectiva académica no hay mucho que decir, solo el análisis de elementos generales. La canción está escrita en un tempo de negra igual a 126 (como esto indica, la negra tiene el contínuum de la canción) esta marcación no varía y la tiene todo el tiempo el bombo de la batería. Kurt Carr hace una descripción en la partitura indicando que es un “*fast góspel*”. La pieza posee 72 compases, algunas secciones se repiten constantemente, la cifra indicadora de compás es de 4/4, aunque más adelante hace una variación donde dicha cifra se transforma en 2/4, pero esto lo hace por breves instantes, porque luego retorna la cifra 4/4. Esto será más descrito en la dimensión media de este apartado. Una generalidad del ritmo sobre todo en la voz principal es el uso de la disonancia

rítmica (síncopa), aunque también es notorio por ejemplo en el ritmo armónico que maneja el piano. Y el uso de la célula rítmica característica del scotch snap (será descrito en las siguientes dimensiones).

Otra generalidad que se puede encontrar en la gran dimensión rítmica, es que posee varios momentos de frases tensionales (según LaRue son intensificaciones de interacciones rítmicas). No tiene momentos de calma, pero sí de transición. En sí esta obra, aunque es enérgica también es estable dentro de su pulso continuo y sus interacciones con la parte melódica, armónica y de sonido.

### 3.3.4.2 RITMO EN MEDIANA DIMENSIÓN

Para el análisis de la mediana dimensión de la canción *Power Praise* de Kurt Karr. Se tomará como de costumbre la división por secciones que se hizo en los ítems anteriores del presente análisis, para poder analizar a detalle según lo pide esta dimensión. Ahora, los elementos descritos por Jan LaRue para analizar son los siguientes: ritmo de superficie, contínuum, interacciones ritmo armónico y ritmo melódico.

#### **Sección A:**

**-Ritmo de superficie:** el instrumento que tiene mayor relevancia aquí en cuanto al ritmo es la voz principal, la cual en su relación de notas cortas y largas en toda la frase está mostrando el carácter de la canción. Dicha relación de notas cortas y largas está siempre presente el scotch snap y disonancias rítmicas (síncopas). Cuando se presenta el coro, aparece en la indicación de dinámica *forte*, y con notas largas, no muestran estabilidad sino tensión y tensión de transición.

**-El contínuum:** al considerar el módulo de este compás, toda la pulsación que se escucha da la sensación (apoyada por la voz) que está haciendo acento en el primer pulso por la acentuación de la frase, lo interesante de esto es que los demás instrumentos mantienen dicho patrón, pero la voz hace síncopas sobre esta misma estructura, dándole un mayor rango de movimiento.

**-Interacciones ritmo-armónico y ritmo-melódico:** los acompañamientos en bloque que hace el piano presentan dicha particularidad descrita en la voz de acentuar las notas más largas,

aunque no con tanta regularidad, ya que su generalidad son los *staccatos* y los *portatos* en las notas más cortas, generando dinamismo a la síncopa que la voz maneja en el fraseo. Ahora, en cuanto a la parte melódica, es la voz quien tiene la mayor parte de la interacción rítmica como instrumento melódico. Lo interesante de esto es que, si analizamos la letra, esta tiene mucha incidencia en el estilo de la interpretación (viéndolo desde la perspectiva del lenguaje), las notas largas hacen énfasis en algo importante del texto. Por ejemplo, la figura y la palabra con mayor duración es “God” la cual rítmicamente es una negra con puntillo. Al final de la sección, cuando participa el coro, la segunda figura y la palabra más larga nuevamente es “God”, la cual cantan con una duración de blanca. En la terminación de la sección, la palabra más larga que es “arise” la cual viene precedida por una negra la vocal ‘a’ y “rise” con una redonda ligada a una blanca con puntillo en el siguiente compás (scotch snap), en esta última parte el coro es quien tiene ahora la interacción armónica uniéndose a la voz principal.

### **Sección A Prima:**

- **Ritmo de superficie:** como en el anterior apartado, el instrumento que tiene mayor presencia es la voz, pero no como al principio donde estaba la voz sola, sino que ahora hay una presencia coral, quienes son los que hacen exactamente la misma melodía que propuso la voz principal en la sección A, de igual manera, el scotch snap también está presente en la monodia que hacen todas las voces. Al final de dicha sección, la intención del coro con la voz principal cambia, generando una transición a una tensión. La disonancia rítmica (síncopa) está siempre presente en las voces, estas crean acentuaciones en los tiempos fuertes para estabilizar la frase. Cuando se llega al final de la sección, el coro deja de hacer monodia, pero en la parte rítmica no cambia, y su dinámica *forte* en su medida y con notas largas ya no muestran estabilidad sino tensión y tensión de transición.

- **El continuum:** al ser tan parecida a la sección A, esta también presenta el pulso constante que se estableció desde esta. La monodia que hacen las voces, presenta la misma acentuación, aquí ya hay un cambio significativo en el ritmo que tiene el piano que es el instrumento más presente acompañando a las voces. Pero siempre apoyando la síncopa.

- **Interacciones ritmo-armónico y ritmo-melódico:** siguen apareciendo los *portatos* y los *staccatos* en las notas cortas que hace el piano y los otros instrumentos, aunque esto pasa a un segundo plano debido a la presencia del coro.

## **Sección B:**

- **Ritmo de superficie:** aquí los instrumentos que tiene mayor presencia son: una solista y las voces del coro, esta vez es a modo de *call and response*, donde la voz principal hace la pregunta, esta voz es dada (según versiones en vivo) a la improvisación. Mientras que el coro en la respuesta, presenta dentro de un estado de tensión rítmica, estabilidad con respecto a los instrumentos acompañantes, ya que no hay mucha variación rítmica en este, sino que es más bien estática. Hay disonancia rítmica por parte de la voz principal y también en el coro.

- **El contínuum:** aquí se suma al pulso constante de la batería, el bajo eléctrico, que está haciendo un caminante en corcheas, contrastando con el pulso que tiene la canción, dando movimiento a las voces del coro que están estáticas en este punto. Hablando de estas, los acentos con respecto a las secciones anteriores ya no se ven desde el primer pulso de los compases de esta sección, sino que, dado al responsorial, se dan en el segundo pulso o tercer pulso de todos los compases donde aparece este *call and response*.

- **Interacciones ritmo-armónico y ritmo-melódico:** los *portatos* y los acentos en esta sección son más variados debido a la presencia de improvisación de la voz solista. En cuanto a los coros, aparecen los acentos y los *staccatos* en tiempos débiles de los compases. Hay evidencia del *scotch snap*. Como se habló en el apartado de contínuum, es fuerte la presencia del acento desde el segundo tiempo del compás donde responden las voces, mientras que en los demás instrumentos (por lo menos el piano y el órgano) está en los tiempos 1 y tres de dichos compases.

## Sección B Prima:

**-Ritmo de superficie:** Aquí la presencia de la voz del director crea una variación entre lo que la pregunta y el responsorial del coro se trata, la pregunta que él hace no la repite el coro como se estaba haciendo en las anteriores secciones, en este punto el director hace una pregunta literal y el coro responde con una palabra (Jesús), dicha pregunta del director es ad libitum. Lo interesante de este fraseo que hace el director como pregunta (call), es que está sincopado. En esta parte los acentos predominantes son los de los tiempos 3 de los compases donde el coro responde, esta vez se unen los demás instrumentos en la respuesta. Aparece una guitarra eléctrica y el órgano acompañando al director en la pregunta haciendo un fraseo parecido, pero rítmicamente estructurado, aunque estos se mueven a semicorcheas haciendo un contraste rítmico con la voz del director.

**-El continuum:** en esta sección el pulso también es constante, pero debido a los acentos previamente mencionados, pasa a un segundo plano. Parece que no existiera dicho pulso, pero con los acentos, todos los instrumentos, incluido el coro se encuentran en las terminaciones.

**-Interacciones ritmo-armónico y ritmo-melódico:** aquí la interacción ritmoarmónica y ritmomelódica es muy clara, el órgano y el piano están haciendo semicorcheas (como se mencionó anteriormente) junto con el director, la relación es netamente melódica ya que hace casi un unísono con el solista en la pregunta literal. Ahora, en la respuesta (response), todos los instrumentos antes nombrados contestan, sumándose al coro en ese acento del tiempo 3 del compás donde responde.

## Sección C:

**-Ritmo de superficie:** Esta sección aparentemente es estática, pero se puede ver una evidente tensión y una calma, dichas manifestaciones se repiten cuatro veces, y en la transición finalizando esta cuarta repetición. Nótese que hay contraste rítmico donde hay estabilidad en las voces mientras hay una intensa actividad rítmica por parte de los demás instrumentos en dichas repeticiones.

- *El contínuum*: el bajo en esta sección toma un papel importante porque este también se suma al pulso que tiene el bombo en la batería. Los acentos en las repeticiones son los mismos. La sección empieza con un ante compás donde está la monodia de todos los instrumentos armónicos y melódicos, y estas se unen a las voces. Las voces por su parte, terminan haciendo un acento fuerte en el tiempo uno de estos compases.

-*Interacciones ritmo-armónico y ritmo-melódico*: aunque se aclaró anteriormente que dicha sección es estática (en comparación a las otras secciones de esta canción). De entrada, hay una actividad rítmica, donde se refleja una monodia en todos los instrumentos. La batería que es la que lleva el pulso constante, está acompañando la estática de las voces, y también acompaña la actividad de los demás instrumentos. Ahora, al final de la sección en la cuarta repetición como se nombró anteriormente, hay una transición donde se aumenta la actividad rítmica de los instrumentos, el papel principal lo toma el piano y el bajo haciendo *crescendo* a corcheas y marcando el acorde.

### **Sección C Prima:**

-*Ritmo de superficie*: Esta sección es una variación de la anterior, donde rítmicamente se comporta casi igual, el gran cambio está en la parte armónica. La monodia se traslada a la parte armónica donde el piano y las voces hacen las mismas notas, pero en bloque. La rítmica es casi igual salvo por que las frases no terminan en dos redondas ligadas, sino en una corchea del primer pulso del compás donde aumenta su actividad, dando paso a que la frase se repita iniciando en ese mismo compás.

- *El contínuum*: El bombo de la batería es constante en esta sección, esta marca el pulso constante que se necesita. En cuanto a los demás instrumentos, estos están acompañando a las voces. Aquí hay un detalle que se explicará mejor en el apartado del ritmo en pequeña dimensión, pero para resumirlo, este presenta un cambio de acentuación en el compás 59 donde incluso la cifra indicadora de compás cambia de 4/4 a 2/4 para después volver a ser marcada como 4/4.

*Interacciones ritmo-armónico y ritmo-melódico*: esta sección rítmicamente es casi igual a la anterior, salvo por los detalles ya mencionados. Esta sección es repetitiva. Los pasajes entre

calma y tensión no están tan marcados porque no preceden de ninguna nota larga como en la anterior sección. Por lo tanto, debido a esta repetición le da la sensación al escucha de estar dentro de una especie de onomatopeya, donde finalmente va a una transición en dinámica de *crescendo* implícito aplicado a la parte instrumental, esta vez, en marcación de negras y moviéndose de manera cromática.

### 3.3.4.3 RITMO EN PEQUEÑA DIMENSIÓN

Para el análisis de la pequeña dimensión y según lo explica LaRue en su libro, no podemos ir tan al detalle de la figura musical desde el aspecto rítmico, ya que es mejor analizarla desde el efecto que esta da en conjunto o contexto. El autor toma como ejemplo la física, donde las partículas subatómicas son conocidas a partir de sus acciones y no como elementos individuales. “Los pulsos y sus fracciones, difícilmente podrán ser examinados y clasificados en sí mismos (excepto como partes de un espectro de duraciones)” (Larue, 1970, pág. 86).

Entonces, él propone tres elementos de análisis en la pequeña dimensión del ritmo, los cuales serán aplicados por el investigador en la canción “*Power Praise*” para su respectivo estudio. El autor aclara que los temas de dicho análisis son muy parecidos a los hechos en la mediana dimensión, la diferencia está en el efecto de estos en relación con el contexto en el que se presentan. Los apartados son: **la naturaleza interna de la tensión, el carácter del ritmo en la superficie y el funcionamiento del contínuum.**

#### Sección A:

**-La naturaleza interna de la tensión:** Para hablar de esa particularidad en esta sección de la canción debemos ir al compás 9 con su antecompás en la parte donde entra el coro por primera vez, cuando intervienen dichas voces los demás instrumentos deben hacer un ritmo base estable de acompañamiento al bloque sonoro. Ya que esta venía de un movimiento bastante ágil y enérgico acompañando a la voz sincopada del director. Además, cuando entran los coros, los instrumentos que faltaban para entrar, inician con *crescendos* para finalmente ir al punto culminante de tensión y transición en el compás 11 en adelante (Figura 48).



**-El carácter del ritmo en la superficie:** el carácter sincopado de la voz principal en esta sección da cuenta también del contraste que esta tiene con la célula rítmica usual que está haciendo el piano, dicha célula rítmica es corchea con puntillo y semicorchea, esta célula rítmica con su variación semicorchea corchea con puntillo es muy dada en la música de origen afroamericana la cual viene a su vez muy ligada a su idioma, ya se ha identificado anteriormente como Scotch Snap. Lo importante aquí es que dicho patrón se repite con la entrada del coro, pero en efecto de aumentación rítmica: es decir, ya no es semicorchea contra corchea con puntillo, sino que es negra contra negra con puntillo o en su variación blanca o redonda como sucede con el coro al final de la sección.

**Figura 49** Partitura Power Praise

The image shows a musical score for 'Power Praise'. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The vocal line has lyrics: 'Let God arise!' and 'God, let God arise!'. The piano accompaniment features chords Fm7, Bb7, and Eb6. Rhythmic patterns are highlighted with boxes. The bass line shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a dotted eighth note.

Página 2 Compás 9 al 11. Tomado de (Carr, 2005)

**-El funcionamiento del continuo:** en esta parte, el continuo posee el carácter activo todo el tiempo, unas partes más fuertes que otras debido a la presencia fortuita de la base instrumental y el coro. Siempre está presente el bombo de la batería y las acentuaciones del coro le suman relevancia en la transición donde todos los instrumentos (incluyendo el coro) hacen *crescendo*.

### **Sección A Prima:**

**-La naturaleza interna de la tensión:** esta sección rítmicamente es muy parecida a la anterior y por lo tanto las tensiones rítmicas son parecidas, pero tiene mayor presencia todo el set instrumental, el gran cambio que hay es el coro, que ahora hace la melodía principal expuesta por el tenor principal en la anterior sección, la tensión rítmica es casi igual salvo por que el crescendo instrumental es más fuerte, y también las variaciones ritmomelódicas por parte de los cantantes principales.

**-El carácter del ritmo en la superficie:** este es muy parecido al de la anterior sección y de igual forma hay disonancia rítmica de las voces (síncopa), hacen lo mismo expuesto por la voz principal, si nos vamos a la parte instrumental, el ritmo es más estable, mostrando cómo será el acompañamiento instrumental en toda la canción. En este también es bastante evidente la presencia del *Scotch Snap* sobre todo en la finalización de la sección.

**-El funcionamiento del contínuum:** en esta sección el contínuum tiene mayor relevancia, ya que, al haber mayor presencia instrumental, el pulso continuo debe estar más presente para todos los instrumentos, esta vez apoyando al bombo. El bajo está haciendo corcheas (caminante) dando estabilidad y conectando a la batería con los demás instrumentos.

### **Sección B:**

**-La naturaleza interna de la tensión:** Al establecerse el ritmo principal en el piano desde las secciones anteriores, se puede notar un claro contraste de tensiones rítmicas donde las voces (incluyendo las principales) hacen un *call and response*. El piano y otros instrumentos hacen un *scotch snap* de corchea con puntillo contra semicorchea en primer y tercer pulso del compás. Las voces por su parte, hacen el ataque en el segundo pulso del compás, en figuras rítmicas es corchea con puntillo contra semicorcheas ligadas a blancas durando hasta el primer pulso del siguiente compás, el cual es una negra ligada y terminando con un silencio de negra. Terminando todo esto con un ataque en el tercer pulso del siguiente compás con la marcación del piano.

Figura 50

Partitura Power Praise

The image shows a musical score for 'Power Praise'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'Pow - er, pow - er on!'. The middle staff is the piano accompaniment, featuring chords Eb7 and Ab7. The bottom staff is the bass line, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

Página 3, Compás 23. Tomado de (Carr, 2005)

**-El carácter del ritmo en la superficie:** En el acompañamiento en bloque tanto de los instrumentos armónicos como de las voces del coro no hay mucha presencia de disonancia rítmica si se compara con lo que hace la solista, pues en esta sección es sincopada (casi ad libitum). Hay constantes repeticiones de las fórmulas rítmicas descritas en la naturaleza de la tensión. Casi como un bucle.

**-El funcionamiento del contínuum:** en esta sección el bajo cumple un papel fundamental, pues es el que le da equilibrio al contraste rítmico que hay entre el piano, el órgano y las voces. Este se mueve en corcheas haciendo acentos fuertes en los tiempos uno y tres de los compases de dicha sección. En cuanto a la batería, esta maneja un patrón de marcha donde está marcando el tiempo con el bombo y el contratiempo con el redoblante, acompañando el movimiento melódico que hace el bajo. Esto da estabilidad a toda la tensión rítmica presentada en los instrumentos armónicos y melódicos.

### Sección B Prima:

**-La naturaleza interna de la tensión:** en esta sección hay una monodia (ya se explicó en la mediana dimensión). Esta monodia la están haciendo el piano, el órgano, y una guitarra eléctrica, estos acompañan al director quien está haciendo una melodía ad libitum con las mismas

notas que están haciendo los instrumentos acompañantes. Esta, finalmente termina en un corte de corchea con puntillo contra semicorchea donde intervienen las voces del coro. Esto da una sensación de tensión rítmica (por la interacción de los instrumentos) y climática en dirección a la calma.

**Figura 51**

*Partitura Power Praise*

31 *2nd time: ad lib.*

— His name? What do you call Him? What's ...

Je - sus! Je - sus!

E♭ A♭-E♭ E♭ Adim7 E♭/B♭

*Página 5, Compás 31al 38. Tomado de (Carr, 2005)*

**-El carácter del ritmo en la superficie:** la monodia que presentan los instrumentos acompañantes al canto ad libitum que hace el director, en su generalidad no presentan síncopa en esta sección salvo por la melodía del tenor principal. Esta monodia está dada con semicorcheas, lo cual en un pulso de negra 126 da una sensación más que rítmica, se podría decir que esta es ambiental, para desembocar en el corte explicado anteriormente. Este comportamiento responsorial que aparece en esta sección, así como en las anteriores, da una sensación de bucle, el cual termina en *staccatos* de corcheas entre el bajo y la batería mientras los instrumentos armónicos hacen acordes estáticos.

**El funcionamiento del contínuum:** el funcionamiento del contínuum es aparentemente sencillo, la base rítmica que hace la batería es crucial en este punto de la canción, ya que es el

punto de equilibrio, y esta, al final de cada frase hace el corte anteriormente mencionado, pero sin descuidar el ataque del bombo.

### Sección C:

**-La naturaleza interna de la tensión:** esta sección permite identificar dos estados importantes en la canción. El compositor juega con los elementos de calma y tensión. La sección va hacia la calma dejando solo un instrumento. El bombo de la batería le da continuidad y sensación de transición (Fig. 52).

**-El carácter del ritmo en la superficie:** Esta sección es bastante estática. Rítmicamente el coro y los demás instrumentos aparecen haciendo una monodia desde el antecompás del 45, terminando en dos redondas con ligadura, los demás instrumentos se mueven de forma rítmica acentuándose en el compás 45, haciendo al tiempo corcheas.

El bajo está moviéndose haciendo negras, dando equilibrio y contraste con las voces. Todos terminan (exceptuando el bombo de la batería quien continúa haciendo negras) en una negra acentuada en el primer tiempo del tercer compás siguiente. Esto es relevante porque la sensación es netamente conclusiva (Fig. 52).

Figura 52

Partitura Power Praise

The musical score for 'Power Praise' (Fig. 52) consists of three measures (45-47) in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The score is divided into two systems: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom).  
 - **Measure 45:** The vocal line begins with the word 'pow' and a fermata. The piano accompaniment starts with a bass line of eighth notes and a treble line with a chord and a fermata. The dynamic is 'All'.  
 - **Measure 46:** The vocal line continues with a fermata. The piano accompaniment continues with eighth notes in the bass and a chord with a fermata in the treble. The dynamic is 'Adim7'.  
 - **Measure 47:** The vocal line ends with 'er!' and a fermata. The piano accompaniment ends with a bass line of eighth notes and a treble line with a chord and a fermata. The dynamic is 'Eb7 N.C.'.

Figura 53

Partitura Power Praise

The image shows a musical score for 'Power Praise'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 48 with the lyrics 'He's got the'. The piano accompaniment features a bass line and a right-hand line with chords. A 'Ladies only' section is indicated above the vocal line. The score includes a key signature of one flat and a time signature of 2/4. A chord change to Bb7(9) is marked above the piano part.

Página 7, Compás 48 Tomado de (Carr, 2005)

**El funcionamiento del *continuum*:** como se mencionó anteriormente, el bombo no deja de sonar en toda esta sección, aparentemente no se escucha, pero está ahí presente junto con el bajo haciendo las acentuaciones en el primer tiempo de cada compás, estando también presente en el corte que se presenta en la sección, haciendo con todos los demás instrumentos las figuras corchea con puntillo contra semicorchea.

### Sección C Prima:

**-La naturaleza interna de la tensión:** esta sección también tiene contrastes de sus elementos de tensión, calma y transición. Esta última es la que indica la salida de los músicos a otro punto de la canción haciendo un *crescendo* en negras de los instrumentos armónicos, y uniéndose estos a la batería.

**-El carácter del ritmo en la superficie:** esta sección es interesante porque aquí casi todos los instrumentos incluidas las voces hacen exactamente la misma figura ritmo armónica, empieza como antecompás al 56 con las figuras corchea con puntillo y dos corcheas, desarrollándose en el compás 56, haciendo también acentuación en el primer pulso de este con una corchea, volviendo a empezar en el mismo compás. Esto se repite varias veces. Luego, el compás 59 cambia su marcación haciéndose de 2/4, el compositor juega con las figuras rítmicas eliminando los

silencios y dando la sensación de que dichas figuras están más juntas. Repite esto mismo en el compás 65 dándole un efecto de variación conclusiva (coda).

**Figura 54**

*Partitura Power Praise*

Figure 54 shows a musical score for the phrase "God, belongs to God, belongs to". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 63-64. The vocal line (top staff) has the lyrics "God, be - longs to God, be - longs to". The piano accompaniment (bottom staves) features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Chord symbols are: Eb/Bb, Eb/G Fm/Ab D/A, Eb/Bb, Eb/G Fm/Ab D/A.

*Página 9, Compás 63-64 Tomado de (Carr, 2005)*

**El funcionamiento del contínuum:** como se explicó anteriormente, el bombo nunca deja de marcar el pulso y la acentuación se hace siempre en el primer pulso de cada compás. Cambia cuando se convierten estos compases en 2/4, dado que en este se da una sensación de corte y acentuación de las figuras rítmicas involucradas. Pero siempre presente. En esta sección el bajo que se une a los demás instrumentos.

**Figura 55**

*Partitura Power Praise.*

Figure 55 shows a musical score for the phrase "God, belongs to God, belongs to". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 59-60. The vocal line (top staff) has the lyrics "God, be - longs to God, be - longs to". The piano accompaniment (bottom staves) features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Chord symbols are: Eb/G Fm/Ab D/A, Eb/Bb Dbmaj7/Eb, Eb/G Fm/Ab D/A.

*Página 9, Compás 59-60 Tomado de (Carr, 2005)*

### 3.4 ANÁLISIS DE DÉJALA DÍ (ETELVINA MALDONADO)

A continuación, se va a realizar el análisis de la canción ‘‘Déjala Dí’’ de la cantadora Etelvina Maldonado (1935-2012). Esta se analizará a partir de los elementos propuestos por LaRue en su libro ‘‘Análisis del Estilo Musical’’. Como aclaración del investigador, este análisis no pretende ser totalmente estricto con los parámetros establecidos por LaRue como se hizo con la canción ‘‘Power Praise’’ de Kurt Carr, dado que no tendría una aplicabilidad efectiva en un contexto de músicas no exclusivamente occidentales como lo son las músicas folclóricas de Colombia, en especial el bullerengue el cual tiene una fuerte relación con los patrones estilísticos y sonoros de la música africana.

En este análisis se va a tener en cuenta el contexto cultural y el lenguaje, también se valorará la interpretación y la comunicación extramusical del set de percusión con el coro comunitario y también con la cantadora. En cuanto al análisis propuesto por LaRue, se tomarán los elementos estilísticos que se puedan analizar desde la visión occidental propuesta, por ejemplo, los ítems de sonido, armonía, melodía y ritmo. Pero no será posible analizar estrictamente desde los apartados de dimensiones (grande, mediana y pequeña) como sí se logró hacer en la canción ‘‘Power Praise’’, debido a que la estructura presentada en esta canción y cualquiera de este género y cualquiera de sus aires tienen conformaciones internas heteróclitas a las establecidas por los patrones occidentales, entonces por tener componentes internos distintos, se deben analizar con herramientas diferentes.

Ahora, también se tomarán algunos elementos propuestos en el artículo llamado ‘‘**Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez**’’ cuyo autor es Manuel García Orozco quien desde el análisis de un bullerengue de Petrona Martínez presenta una propuesta para el análisis serio de este tipo de músicas. Por lo tanto, este artículo puede complementar favorablemente el presente estudio.

Podemos remitirnos a lo que Manuel García Orozco dice en su artículo: ‘‘Como toda la música, el bullerengue es un arte temporal que necesita equilibrar sus elementos compositivos para que el oyente los asimile, Tal equilibrio se fundamenta en la unidad (repetición) y variedad (contraste) de los elementos’’ (García, 2016).



Él argumenta el análisis de una de las canciones de Petrona Martínez a partir del artículo **“Reflexiones en torno a la improvisación”** del Etnomusicólogo Bruno Nettl, quien propone que la composición musical nace a partir de la conjugación de tres elementos: 1) **Inspiración y manipulación de un lenguaje predeterminado:** en este, Nettl describe que hay un lenguaje y una estructura predeterminados al estilo del que se va a componer, que este fue aprendido (en el caso particular de Etelvina, heredado de otras cantadoras antes que ella), y que, al conocer los códigos de dicho lenguaje, puede ser manipulados. 2) **Improvisación en la composición:** para la escuela occidental, la composición y la improvisación son dos procesos separados. Pero, esta concepción no es generalizada en otros sistemas, ya que, en las culturas no occidentales como la africana, por ejemplo, la improvisación y la composición son procesos que están juntos. Esto se puede notar si vemos cuantas versiones de la canción **“Déjala Dí”** existen con versos que se repiten en todas las versiones, pero también versos que nacieron de forma improvisada o espontánea, y que en ninguna otra versión se volvieron a usar, incluso por la misma artista. 3) **Vínculo de la composición con la inspiración previa, composición y revisión:** esto se refiere a que el compositor siempre tiene en cuenta antecedentes o el contexto de donde nace la inspiración, la composición propiamente dicha y el mejoramiento de dicha idea después de su análisis y reflexión por parte del intérprete.

Como recurso para el presente análisis, se logró hacer una transcripción donde se trató de aproximar al detalle toda la complejidad melódica de la canción tanto en la voz de Etelvina como en su coro comunitario. **“el ritmo y la melodía proveniente de culturas no occidentales esconden cierto misticismo el cual presenta alguna resistencia a la transcripción musical con alta fidelidad”** (García,2016). Por lo tanto, esta transcripción tanto del set instrumental como de las voces son una mera aproximación a estas desde la visión académica formal. En la transcripción de las voces tanto principal como del coro, se logró un limitado acercamiento en la codificación gracias a las articulaciones disponibles en la grafía occidental.

En cuanto al set de percusión, y respetando la tradición tamborera, también se logró una aproximación a este desde dos puntos, en la grafía y la sonoridad. Sin embargo, esta proximidad es aún más limitada que la transcripción de las voces, sobre todo en la sonoridad del tambor alegre debido a su multiplicidad de timbres que este puede tener y que no se pueden describir con fidelidad desde un programa como Finale o cualquiera que sirva para grafía musical o edición de

partituras. Por eso, se reemplazó en dicho programa el alegre por una conga (instrumento de tradición afrocubana) cuya sonoridad es relativamente semejante y su codificación si está sistematizada en la escritura formal.

En cuanto a la escritura, se tuvieron en cuenta las convenciones de notación occidental descritas en este trabajo en el capítulo 2, lo cual permite tener un mejor panorama de los patrones rítmicos de los tambores en el bullerengue. No obstante, no es una transcripción totalmente fiel, ya que describe los patrones comunes y medibles en cualquier canción de bullerengue tradicional, pero en cuanto a las variaciones rítmicas, tímbricas e interpretativas no existe un patrón definido ya que esto tiene que ver directamente con la formación y tradición del tamborero que esté interpretando. Por lo tanto, se tratarán de descifrar y analizar dichas variaciones desde el contexto en el que se presenta mas no la variación en sí. Para iniciar con su análisis, se le recomienda al lector escuchar la canción primero, y luego observar la transcripción. Esta se encuentra en los anexos.

### ***3.4.1 SONIDO DÉJALA DÍ***

**Instrumentación:** la organología es la siguiente: palmas (manos palmoteando), tablas, maraca (también llamada maracón), tambor alegre, llamador, coro comunitario (este coro comunitario se compone de tres voces: dos mujeres y un hombre). Finalmente, la voz principal que es de la cantadora. Esta canción tiene muchas versiones y la cantidad de voces en el coro comunitario varía según la versión, por lo tanto, la pista de esta canción que será objeto de estudio es la ‘‘oficial’’ que se encuentra en su trabajo discográfico homónimo publicado en el año 2006 por el sello MTM.

**Tímbrica:** dentro de la parte instrumental, es constante (casi toda la canción) la presencia de los instrumentos de percusión. El sonido característico de estos tambores se da por su material de construcción. La madera y sus cueros al ser percutidos con la técnica adecuada dan como resultado un tañido característico casi exclusivo de las músicas raizales de la costa caribe colombiana. Las tablas al ser percutidas entre estas proporcionan un apoyo en volumen a las palmas (las manos cuando chocan en palmoteo) cuyo sonido se asemeja. La maraca también tiene un sonido único que a criterio del investigador da una sensación de fluidez. En cuanto a las voces,

se podría decir que la tesitura de las voces son: la cantadora es una mezzosoprano o una soprano dramática, el coro son dos sopranos y un tenor, la sonoridad o “técnica” presentada en las voces es muy dada del canto tradicional del campesino o pescador de esa región del país, sobre todo en la voz de la cantadora se puede escuchar algo que llamaría “suciedad” o “ronquido” único que como músico occidental el investigador no puede describir, la escuela formal llamaría a modo de aproximación esta forma de cantar como una “técnica extendida”.

**Dinámicas:** las dinámicas de esta canción aparentemente son simples, en términos de música occidental se presenta un juego de *mezzoforte* y *forte*, los tambores también presentan una dinámica entre *mezzoforte* y *forte*. Ahora, el comportamiento de los tambores es importante en esta canción, ya que hay una comunicación muy estrecha entre la intención de la cantadora y la consecuente respuesta del coro, se podría decir que cuando la cantante hace una nota alta, una improvisación o llamado, los tambores contestan haciendo repiques e improvisaciones intensificando o disminuyendo su volumen consecuentemente, al igual que su actividad. En pocas partes de la canción hay contraste, como silencio o *piano*.

**Texturas:** dentro de las texturas usuales en esta canción, el investigador hace énfasis en la superposición de dos texturas, la polifónica en el set instrumental y la homofónica en las voces del coro. Se aclara que la textura polifónica en el set instrumental es dada, porque mientras las palmas y tablas marcan el tiempo, el llamador marca contratiempo y el alegre tiene un movimiento rítmico libre, jugando con la tímbrica del instrumento. Abelardo Jiménez, tamborero de profesión afirma que: *El alegre es la voz líder de los instrumentos y la cantadora la líder de las voces habladas y estos dos se comunican en un juego de coqueteo o de cortejo* (Jiménez, 2020). Tratando desde la academia de dilucidar esto, el investigador puede decir que es por dicha razón que el tambor alegre tiene tanta libertad tímbrica y de movimiento dentro de su ejecución porque es un cantador más. Mientras que esto pasa con el set instrumental las voces tienen un comportamiento muy ceñido a responsorial en bloque.

**Movimiento:**(termino acotado por LaRue) el investigador se refiere a la agógica general en relación con su interacción con las texturas. Empezando, su tempo está marcado en blanca igual a 85 BPM, esto significa que posee un tempo rápido y, aun así, por su tejido polifónico y homofónico, este tiene una apariencia de lentitud activa, eso sí, en constante crecimiento en su movimiento.

Dentro de la pieza hay dos sensaciones predominantes: tensión energética y descanso energético. ¿A qué se refiere esto? Que la tensión energética se da cuando hay muchos sonidos y volúmenes interactuando a la vez (sobre todo en los repiques de los tambores cuando la cantadora hace una variación de la melodía en dinámica *forte*) mientras que en el descanso energético, el cual se tiende a confundir con la ausencia de sonidos, siendo en este caso todo lo contrario, puede ser una disminución de la dinámica o el momentáneo silencio de uno o más instrumentos, o simplemente la disminución de la actividad rítmica del tambor (cuando este termina de hacer variaciones y vuelve a los patrones preestablecidos de la pieza), y una constante presencia de las voces con la misma dinámica que se venía oyendo previamente.

### 3.4.2 ARMONÍA DÉJALA DÍ

Como está especificado en el libro de LaRue, se debe tener consideración de la armonía desde el lenguaje. Se hace un paralelismo entre las palabras sintaxis (tonalidad), gramática (progresiones), y palabra (acorde). Esto le permite al autor tratar de expandir este término para no resumirla a solo acordes. Por su parte Manuel García, en su artículo afirma que “el bullerengue, así como varios bailes cantados afrocolombianos, no están acompañados por acordes” (García, 2016). Si bien eso es cierto, dentro de la canción “Déjala Dí” y a criterio del investigador, se puede sentir una evidente armonía que tiene cierta simplicidad y que se encuentra implícita en la melodía, de la cual se puede decir que acompaña de manera efectiva a la melodía dada.

Para hablar de las características armónicas de esta canción, se usarán términos propuestos en el libro “*Análisis del Estilo Musical*” los cuales se desglosarán debidamente.

**Tonalidad:** su tonalidad es Eb mayor, no posee modulaciones, tiende grados establecidos en toda la canción.

**Acórdica:** según el investigador, la canción posee tres acordes establecidos, los cuales están presentes en casi toda la pieza. Ahora, debemos recordar que dichos acordes son propuestos por el analista, los cuales vio adecuados para un acompañamiento efectivo, pero respetando la esencia de estilo. Por lo tanto, este es un acompañamiento en bloque.

En este ítem debido al comportamiento de la melodía hay un antecedente y un consecuente. El antecedente empieza con el campo armónico de mi bemol y termina la frase en el acorde Fa menor, mientras que el consecuente se sostiene en el campo armónico de si bemol 7 y termina la frase en el acorde mi bemol.

**Consonante:** la armonía es consonante, hay ciertas disonancias melódicas, pero estas no generan conflicto con la armonización propuesta por el investigador.

**Activa:** generalmente es dinámica (hablando en términos de movimiento) su armonía implícita es acórdica, pero en su generalidad posee mucha energía, debido a la emotividad que genera la interpretación de los cantadores (la emoción ellos transmiten). Según el criterio del investigador, y el acompañamiento que él propone, esta canción posee implícitamente las funciones II, V7, I las cuales se repiten por toda su extensión, sin ningún cambio.

**Figura 56**

*Partitura Déjala Dí.*

The musical score for 'Déjala Dí' is presented in three staves: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with the lyrics 'ay, que se va ya al valle pue', que yo la voy a bus-car'. The Alto and Tenor parts enter with the lyrics 'Dé-ja - la dí,'. The score includes dynamic markings such as *mf* and chord symbols *Fm* and *Bb7*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

*Página 1, Compás 8-12 Tomado de (Maldonado, 2006)*

Figura 57

Partitura *Déjala Dí*.

The image shows a musical score for the song 'Déjala Dí'. It features three vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. The lyrics are: '— al va - lle pue'. Dé - ja - la que e - lla se va - ya al va - lle pue'. Dé - ja - la di. Dé - ja - la di.' The score includes a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is marked with a '13' and the second section is marked with an '8'. The chords E6 and Fm are indicated above the staff.

Página 1, Compás 17-17 Tomado de (Maldonado, 2006)

### 3.4.3 MELODÍA DÉJALA DÍ

#### CONSIDERACIONES GENERALES

Para poder entender el comportamiento de la melodía de la canción ‘Déjala Dí’, debemos ir al estudio del lenguaje y de la improvisación utilizados en dicha pieza musical. Para tal fin, se va a tomar la melodía y los versos más usados en esta tonada teniendo en cuenta su letra (texto). Recordemos que la versión que se está usando es la ‘oficial’ que fue incluida en su trabajo discográfico homónimo el cual fue publicado el año 2006. Se hace nuevamente esta aclaración debido a la cantidad de versiones preexistentes con sus propios versos y sus propias variaciones.

La melodía de los versos de la cantadora el investigador la llamará: melodía del verso, y esta a su vez está subdividida en las partes A y B (que son antecedente y consecuente). El antecedente está separado del consecuente por la intervención del coro comunitario. Se decidió separarlos de esta manera debido al comportamiento cadencial implícito que tiene la melodía en dichos versos.

En cuanto al coro comunitario, aunque aparentemente su proceder es armónico, por la superposición de las voces, el comportamiento de este es netamente melódico, ya que está complementando tanto la melodía del verso A como la del verso B, este está confirmando la semicadencia y cadencia que propone la cantadora. Ahora, para analizarlos se llamarán: respuesta del coro y estas a su vez quedará subdividida en A y B (Que son antecedente y consecuente), y estos acompañan las frases de la cantadora, tanto la semicadencia como la cadencia.

Ahora, La variación melódica en las frases que la cantadora presenta, también se le hará análisis, se tomará la línea melódica cuya variación más se repite y a esta se le llamará: Variación del verso, a su vez, estará dividida en las partes A y B, de esta se observará también el comportamiento del texto.

#### **3.4.3.1 MATERIAL DE ORIGEN:**

El material de origen de esta canción proviene de años de tradición de cantadores y cantadoras de bullerengue, se remite históricamente al tiempo de los palenques. En esta canción no es común el uso de la pentatónica, ya que la melodía está apoyada en la nota la bemol y si observamos el contexto tonal, viene siendo la cuarta de la escala. Aunque como sabemos la pentatónica menor tiene la cuarta, pero este no es el caso.

La melodía en esta canción se centra exclusivamente en la voz de la cantadora y el coro comunitario. Este es un elemento característico de los bailes cantados de la costa atlántica colombiana. Ahora, en esta canción. La melodía principal posee características diatónicas, se mueve en rango (de la alto) de la nota la bemol 2 al do 4. Mientras que el rango manejado en el coro comunitario está: en el tenor, desde el si bemol 2 a la nota fa 3, y las sopranos del coro comunitario desde el mi bemol 3 hasta la nota la bemol 3 sobre todo en los melismas.

De ambos (coro y cantadora) quien posee mayor densidad melódica en esta canción es la cantadora (mayor movimiento ritmomelódico en un corto espacio de tiempo en la canción. Sobre todo, en grados cercanos a la tónica hasta el sexto grado)

**Melodía del verso A:** la frase es diatónica, esta se mueve por terceras abordando las notas del acorde y usando el grado conjunto para pasar del tercero al quinto de manera

ascendente, de manera descendente, usa el salto de tercera tocando las notas del acorde respectivamente.

Este verso tiene carácter suspensivo, ya que presenta la sensación de pregunta, empieza en el grado I de las funciones armónicas de la tonalidad Eb y termina en el II grado de la misma, hasta llegar interválicamente a la quinta de la escala de forma descendente (preparación). En otras palabras, melódicamente está haciendo los acordes mi bemol y fa menor respectivamente.

### Figura 58

*Partitura Déjala Dí.*

*mf*

Dé - ja - la dí, dé - ja - la, —

— ay, que — se va - ya al va - lle pue', —

*Página 1, Compás 6-10 Tomado de (Maldonado, 2006)*

**Melodía del verso B:** Por otro lado, la melodía del consecuente, se presenta teniendo saltos descendentes de tercera y de cuarta, abordando las notas de las funciones tonales de V7 y I. En otras palabras, está cantando las notas del arpeggio de los acordes si bemol 7 y mi bemol. La fórmula melódica se conduce precisamente desde el clímax de la frase a su conclusión parcial, para ser luego reforzada por los respondones.



**Figura 59***Partitura Déjala Dí.*

que yo la voy a bus - car al va - lle pue'.

*Página 1, Compás 11-17 Tomado de (Maldonado, 2006)*

**Respuesta del Coro A:** En esta parte, el coro refuerza la idea melódica de la voz de la cantadora, ya que armónicamente complementa la idea suspensiva de estar cantando las notas del acorde subdominante relativo, las sopranos por salto de tercera y el tenor por salto de cuarta.

**Figura 60***Partitura Déjala Dí.*

pue'. que yo l:  
Dé - ja - la dí,  
Dé - ja - la dí,

*Página 1, Compás 14-15 Tomado de (Maldonado, 2006)*

**Respuesta del Coro B:** En esta parte, el coro también refuerza la idea melódica de la voz de la cantadora, esta vez desde la idea conclusiva, ya que las notas que están cantando hacen parte de la función de tónica, las sopranos hacen nuevamente salto interválico de tercera y el tenor salto de cuarta.

**Figura 61***Partitura Déjala Dí.*

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains a few notes and rests, with the lyrics 'pue', and 'Dé - ja - li' underneath. The second and third staves show a more complex melodic line with eighth and sixteenth notes, with the lyrics 'Dé - ja - la di.' repeated under both.

*Página 1, Compás 14-15 Tomado de (Maldonado, 2006)*

**Variación del verso A:** mientras que en la melodía del verso se mueve por terceras abordando las notas del acorde y usando el grado conjunto para pasar del tercero al quinto de manera ascendente, de manera descendente usa el salto de tercera, tocando las notas del acorde respectivamente. En esta parte el salto es de una quinta justa ascendente. También hace saltos de terceras para luego descender de la misma forma como lo hacía la melodía de dicho verso.

Se puede encontrar en otras variaciones presentadas en esta canción, que no salta al intervalo de quinta sino al de sexta mayor, pero en un lapso de tiempo más corto. También se puede notar una variación en la letra. Este giro melódico lo usa repetidamente en esta canción. Esta variación aún mantiene el carácter suspensivo que la canción requiere.

**Figura 62***Partitura Déjala Dí.*

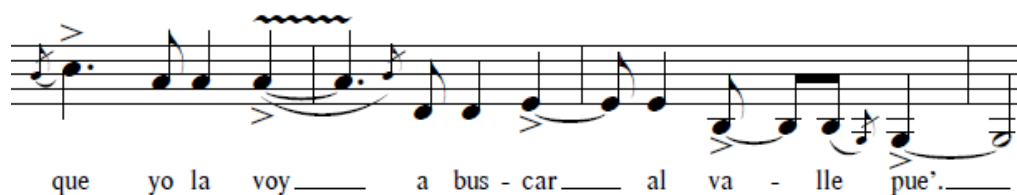
The image shows a single staff of musical notation. It starts with a wavy line above the first measure. The lyrics 'Dé - ja - la que\_e - lla se va - ya\_al va - lle pue', are written below the staff. The notation includes various note values, slurs, and accents.

*Página 1, Compás 15-16 Tomado de (Maldonado, 2006)*

**Variación del verso B:** mientras que la melodía del verso se presenta teniendo saltos descendentes de tercera y de cuarta apareciendo esta frase desde la nota la bemol, esta vez se presenta desde la nota do, empezando con una apoyatura ascendente y descendente, haciendo uso regular de las notas del acorde de si bemol 7 y terminando en las notas del acorde de mi bemol, como lo hacía la melodía originalmente propuesta.

**Figura 63**

*Partitura Déjala Dí.*



*Página 2, Compás 23-25 Tomado de (Maldonado, 2006)*

Es importante decir que de las múltiples versiones que se encontraron de esta canción, estos textos son los más usados y que dependiendo el contexto, la frase cambia para agregar un texto nuevo, estas letras nuevas no se repiten en las otras interpretaciones. Esto muestra a criterio del investigador, la capacidad de adaptación del texto según el contexto en el que se esté tocando, y también del artista que la canta, tanto es así, que esta canción también fue usada para el funeral de Etelvina, y sus textos fueron cambiados a voluntad del intérprete que le hizo homenaje (no se encontró su nombre), pero esta vez haciendo alusión al luto por la partida de la cantadora. Esto hace referencia a la teorización de los elementos conjugados que citó Manuel García del Etnomusicólogo Bruno Nettl con respecto a la composición, sobre todo en músicas cuya estructura no es exclusivamente occidental.

Manuel García hace referencia a Peter Manuel cuando habla de una “estructura celular” en las canciones que tienen origen africano, esto se refiere a la composición mediante repetición y variación de un ostinato o una célula musical corta, esto también se puede encontrar en las canciones de góspel tradicional cuyos ostinatos son repetitivos y da lugar a variaciones por parte de los intérpretes.

### 3.4.4 RITMO DÉJALA DÍ

#### CONSIDERACIONES GENERALES

El ritmo en la canción Déjala Dí, a criterio del investigador, es la parte más importante para analizar de esta canción. Se va a abordar esta pieza musical tomando elementos del análisis del ritmo de LaRue y también otros elementos pertinentes del enfoque del artículo de Manuel García, y algunos elementos del estudio del lenguaje aplicado a las músicas en español que propone Adam Neely, resultado de los estudios que desarrollaron la ecuación  $nPVI$ .

Los elementos propuestos por LaRue que serán tenidos en cuenta para este análisis son los siguientes: **1) El contínuum, 2) Organización temporal de valores o ritmo de superficie, y 3) Las interacciones con el sonido de la melodía y la armonía.** Estos ya fueron explicados en el análisis del ritmo en la canción ‘*Power Praise*’ de Kurt Carr. También se hablará de: **Los estados componentes del ritmo** los cuales también ya fueron explicados.

Para hacer un análisis detallado desde la estructura ya propuesta de la canción, nos basaremos en la segmentación que tuvo lugar en el apartado de melodía, esta vez se analizarán esos mismos apartados, pero con los siguientes nombres: ritmo del verso A y B, ritmo de respuesta del coro A y B, y las variaciones rítmicas y lenguaje implícito.

#### 3.4.4.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL RITMO

Dentro de los aspectos a medir desde la perspectiva académica, se podría decir que la canción está rítmicamente aplicada a una marcación de tempo de blanca igual a 85. Como esta medición indica, la blanca tiene el contínuum de la canción. Esta marcación no varía (en otras versiones si varía). Se debe recordar que esta versión fue transcrita para el estudio del presente trabajo.

Hay dos instrumentos que son los que tienen el objetivo de mantener la marcación del tempo: las palmas, la maraca (maracón) y el llamador, las palmas marcan el tempo, el llamador y la maraca el contratiempo. Estos instrumentos están casi toda la canción y son los encargados del contínuum, con la excepción de que en una parte de esta pieza todo el set instrumental hace silencio quedando las voces solas.

Para la escritura en partitura, se llegó a la conclusión de escribir según la cifra indicadora de compás 2/2 o en compás de 4/4 partido. Según la transcripción de la pieza objeto de estudio, esta tiene 170 compases.

Una generalidad del ritmo en la voz principal y los coros es el uso continuo de la disonancia rítmica (síncopa). Aquí está presente constantemente un elemento lingüístico habitual en el idioma español, el Anfíbraco, del cual ya se habló previamente.

Otra generalidad que se puede encontrar, es que la canción posee varios momentos de frases tensionales dadas por la interacción del alegre con la cantadora, no tiene momentos de calma, pero sí de transición. En sí esta tonada, aunque es enérgica, es estable dentro de su pulso continuo y sus interacciones con la parte melódica y de sonido.

### **Ritmo del verso A:**

**El contínuum:** esta frase es sincopada y empieza en antecompás, los acentos no están en tiempo fuerte, por lo tanto, esta frase según LaRue, es disonante, lo cual genera un contraste con el pulso que se tiene en la canción y que varios instrumentos están marcando.

**Organización temporal de valores:** en esta frase es constante el uso del anfíbraco donde una palabra o sílaba de sonido corto se acompaña con un sonido largo y luego de otro corto, haciendo énfasis en el acento de la palabra o la sílaba central, por ejemplo: las palabras ‘Ay va’ seguida de otra sílaba larga que es ‘que’ y llega a otra sílaba corta la cual es ‘se’, esta también continua con otra sílaba larga ‘va’ termina en otra corta ‘ya’ y así sucesivamente (Fig.63).

**Las interacciones con el sonido de la melodía y la armonía:** la primera parte de la frase, dicta que clase de patrón ritmo armónico va a tener el coro, junto con esto, esta frase es binaria (posee antecedente y consecuente) el cual está pensado y dirigido desde la parte melódica. Ahora, la textura que se puede oír que está presente es la de los instrumentos rítmicos acompañantes que marcan el pulso, y una base en el tambor alegre la cual está como acompañamiento.

Figura 64

Partitura Déjala Dí.

The image shows a musical score for the song 'Déjala Dí'. It consists of two staves. The top staff is a piano part, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff is a vocal line with lyrics. The lyrics are: 'Dé - ja - la dí, dé - ja - la, — ay, que — se va - ya al va - lle pue', —'. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes with various articulations like accents and slurs.

Página 1, Compás 6-10 Tomado de (Maldonado, 2006)

### Ritmo del verso B

**El contínuum:** en comparación con la anterior frase, esta empieza de manera tética, la cual le da un afianzamiento e intencionalidad al pulso que está presente con los instrumentos, pero después de esto sigue presente la disonancia rítmica.

**Organización temporal de valores:** el primer pulso se siente alargado desplazando a las figuras siguientes, fortaleciéndose el anfíbraco en esta.

**Las interacciones con el sonido de la melodía y la armonía:** después de estar establecido el patrón o la secuencia rítmica del coro, esta frase vuelve a poseer un sentido binario de antecedente y consecuente. En el pensamiento armónico, se resuelve de V a I, el giro melódico indica las notas de esta escala. Al igual que la anterior frase, su textura se puede oír en los instrumentos rítmicos acompañantes y la base en el tambor alegre la cual está como acompañamiento.

Figura 65

Partitura *Déjala Dí.*

que yo la voy a bus - car al va - lle pue'.

Página 1, *Compás 11-14 Tomado de* (Maldonado, 2006)

### Ritmo de respuesta del coro A

**El Contínuum:** el pulso es constante, esta frase empieza de manera anacrusica y hay constantemente presencia de disonancia rítmica. Esta frase se convierte en un ostinato comunitario donde se repite constantemente reforzando la idea (como una expresión de afirmación o estar de acuerdo) propuesta por la cantadora.

**Organización temporal de valores:** en el ritmo observable en el coro, se puede ver el desarrollo o mejor, la confirmación de la primera célula rítmica propuesta por la cantadora. Ahora, con respecto al lenguaje hay presencia de un anfibraco ( por lo menos una variación de este) se encuentra ubicado en las sílabas dé-ja-la ( esta última también da paso a otro anfibraco, pero sin terminación.) en términos rítmicos de superficie ( como lo denomina LaRue) esto es: negra contra dos corcheas ligadas con acento en la primera y una corchea finalizando (Fig. 65).

**Las interacciones con el sonido de la melodía y la armonía:** en este punto se establece también el patrón rítmico que va a seguir el coro durante toda la canción. En cuanto a la interacción con la armonía y la melodía, esta célula rítmica tiene función de semicadencia y de cadencia, no cambia en nada en cuanto a los valores de las figuras se trata. En su primera respuesta tiene forma de semicadencia, y esta es el esqueleto de las funciones armónicas I, II. La masa sonora del coro es homofónica en contraste con los instrumentos de percusión.

Figura 66

Partitura *Déjala Dí*

The image shows a musical score for the song 'Déjala Dí'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'pue', \_\_\_\_\_ que yo l:'. The middle staff is a piano accompaniment line with lyrics 'Dé - ja - la dí, \_\_\_\_\_' and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is another piano accompaniment line with lyrics 'Dé - ja - la dí, \_\_\_\_\_' and a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

. Página 1, Compás 10 Tomado de (Maldonado, 2006)

**Ritmo de respuesta del coro B:**

**El Contínuum:** de igual forma que en la respuesta del coro A, su pulso es constante y notorio por parte de los instrumentos acompañantes. Y de igual forma que la anterior, siempre está presente la disonancia rítmica.

**Organización temporal de valores:** los valores rítmicos son los mismos con respecto a la respuesta del coro A, no hay un cambio notorio. Es la misma célula rítmica que aparece de forma anacrusa y que en términos de lenguaje muestra el anfíbraco como recurso.

**Las interacciones con el sonido de la melodía y la armonía:** la interacción que tiene está con la armonía y la melodía es que se muestra rítmicamente con los mismos valores, pero siendo esqueleto de las funciones V7 y I, y en cuanto a su textura y dinámica tampoco hay cambio significativo con respecto a la respuesta del coro A.



**Figura 67***Partitura Déjala Dí.**Página 1, Compás 14-15 Tomado de (Maldonado, 2006)*

### **3.4.3.1 VARIACIONES RÍTMICAS Y LENGUAJE IMPLÍCITO:**

Como recordamos los patrones rítmicos descritos en el capítulo dos, los de esta canción son casi los mismos en cuanto a la base del aire de bullerengue sentado. Las variaciones rítmicas en cada versión de la canción son diferentes, esto sin contar con la tímbrica y la afinación del tambor que cada tamborero le da a su instrumento. Ahora, esto va muy ligado a la práctica ritual, mística, herencia de aprendizaje, emoción ligada al momento, y muy importante, la comunicación que este pueda tener con la cantadora y su coro comunitario. Los anteriores son factores importantes que tiene cada intérprete en su imaginario lo cual lo hace único en su lectura de la canción.

En cuanto a esta versión, se puede notar con cierta facilidad como el tamborero hace interacción con la cantadora según lo que ella está expresando. Cuando ella hace una variación rítmica o melódica e incluso de dinámica, el tambor reacciona de igual forma haciendo un repique o golpes de bajoneo (jugando con los bajos del tambor), en esta versión no hay un solo de tambor como si se puede encontrar en otras versiones, pero es importante notar como este le contesta con una variación diferente a la cantadora según su intención y el momento de la canción. Se puede sentir casi como si fuera otra voz haciendo una contramelodía a la cantadora como queriendo decir algo con palabras humanas.

El contexto del baile también es importante, aunque esta versión no sabría decir sí lo hubo o no, en las otras versiones se puede notar como los bailadores reaccionan a la voz de la cantadora y del tambor donde cada uno toma protagonismo en esa parte, por ejemplo, cuando el tambor toma el solo, la bailadora reacciona a este, relegando al hombre que baila con ella, cuando la cantadora hace la tonada, el bailarín está más cerca a la mujer. Esto tiene mucha relación a lo que dice. Abelardo Jiménez quien ya se hizo referencia anteriormente: *El alegre es la voz líder de los instrumentos y la cantadora la líder de las voces habladas y estos dos se comunican en un juego de coqueteo.*

Desde este punto podemos decir que en la mayoría de los casos que el investigador ha documentado bullerengues para esta investigación, hay un juego de coqueteo y conquista por parte del hombre a la mujer y como ella no le es indiferente a su galantería. Las excepciones que tienen que ver con los actos fúnebres, donde no hay baile sino solo las voces, fue muy poco usual encontrar un tambor acompañante, las palmas en este caso toman su rol de llevar el continuo.

Se encontró (como ya se documentó) presencia de síncopas, desplazamientos del acento prosódico y anfibracos, no se encontraron *scotch snap* dentro de su estructura.

A continuación, la letra de la canción Déjala Dí versión oficial:

Déjala di, dejalá que se vaya al valle pue'	Déjala dí
Déjala dí	Déjala que se vaya al valle pue'
Que yo la voy a buscar al valle pue	Déjala dí
Déjala dí	Que yo la voy a buscar al valle pue'
Déjala que ya se vaya al valle pue''	Déjala dí
Déjala dí	A porrito de bulón al valle pue'
Que yo la voy a buscar al valle pue	Déjala dí
Déjala dí	Pa que lo sepa tocá al valle pue'
Esa muchacha llorona al valle pue'	Déjala dí
Déjala dí	
Por toda la capital al valle pue'	

## CAPÍTULO 4 COMPOSICIÓN EMERGENTE

### SANTO

Luego de recolectar información de las características y contextos históricos de los géneros *black góspel* y el bullerengue en la fase 1, y de indagar sobre las características del inglés y el español desde el *nPVI*, y de encontrar como el *scotch snap* y el anfibráco tienen incidencia en dichos idiomas, de hacer un análisis de la canción “*Power Praise*” y “*Déjala Dí*”, donde se encontraron características tanto lingüísticas como estilísticas de ambas músicas en la fase 2, el investigador, para las fases 3 y 4 de su trabajo, presenta a continuación su composición llamada: “SANTO”.

Para dar continuidad al hilo conductor que fue predeterminado en el objetivo específico 3, junto con esta composición, se hará un análisis general de dicha canción, y de los elementos usados en la misma, indicando de esta forma, de qué estilo musical provienen y cómo interactúan en este contexto. Cabe anotar que algunos de los componentes que se presentarán, vienen de características estilísticas e interpretativas propias de cada contexto cultural y serán tratados con el debido respeto, siendo estos, producto de nuestra herencia ancestral, y también de elementos religiosos de la doctrina cristiana norteamericana.

Finalmente, y para dar cumplimiento al objetivo específico 4, a continuación, se adjunta el link de descarga de la composición “SANTO” en Drive. Se le sugiere al lector escuchar la composición primero, para realizar la respectiva lectura de la partitura y análisis.

<https://drive.google.com/file/d/1EHN0xmk8g-lvdAzM0MPNdUP9Y8KcX-Kt/view?usp=sharing>

## 4.1 SCORE DE SANTO

Score

SANTO  
BLACK B.Autor: Mario Andrés Martínez Bracho  
Arreglos: Mario Andrés Martínez Bracho

①  $\text{♩} = 65$  Alto Principal.

Voz Principal *mp* lei lei lei le lei lo la

Soprano

Alto

Tenor

Piano

Organo E.

Bajo Electrónico

Llamador

Alegre

G.T.M

Batería

The score is written for a choir and a band. The vocal parts include a Principal Alto (with lyrics 'lei lei lei le lei lo la'), Soprano, Alto, and Tenor. The instrumental parts include Piano, Organ E., Electric Bass, and a drum set consisting of Llamador, Alegre, G.T.M, and Batería. The tempo is marked as quarter note = 65. The score begins with a first-measure repeat sign.

2

## SANTO

VP. <sup>5</sup> tu - ya e' la glo - ria Pa - pa.

S

A

T

Pno. <sup>5</sup>

O.E. <sup>5</sup>

B.E. <sup>5</sup>

L.D. <sup>5</sup>

C. Dr. <sup>5</sup>

G.T.M. <sup>5</sup>

BT <sup>5</sup>

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'SANTO'. The page is numbered '2' in the top left and '125' in the top right. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The vocal parts include a Violoncello/Piano (VP.) part with lyrics 'tu - ya e' la glo - ria Pa - pa.' and five vocal staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), O.E. (Organ Extra), and B.E. (Bass Extra). The instrumental parts include a Piano (Pno.) with grand staff, and percussion parts for L.D. (Lydian Drum), C. Dr. (Cymbal Drum), G.T.M. (Gong/Tam-tam), and BT (Bass Drum). The VP. part begins with a fermata over the first measure, followed by a melodic line. The other parts are mostly rests, with some percussion parts having small notes.

## SANTO

3

VP. *ff*  
Tu - yo el po - der Pa - pi Cie - lo, y tie - rra

S

A

T

Pno.

O.E.

B.E. *ff*

L.D. *ff*

C. Dr. *ff*

G.I.M. *ff*

BT *ff*

4

## SANTO

VP. *16* can - ta - rān San - to San - to Pa - ja

S. Pa - *p*

A. Pa - *p*

T. Pa - *p*

Pno.

O.E.

B.E.

L.D. *16*

C. De

G.T.M.

BT

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'SANTO'. The page is numbered '4' in the top left and '127' in the top right. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It features several parts: a Violin Part (VP.) with a melodic line starting at measure 16, lyrics 'can - ta - rān San - to San - to Pa - ja', and accents (>) over the notes for 'San - to' and 'Pa - ja'; Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.) vocal parts, each with a single note 'Pa -' at the end of the line, marked with a piano (*p*) dynamic; Piano (Pno.) with grand staff notation; Organ Extra (O.E.) with grand staff notation; Bass Extra (B.E.) with grand staff notation; and Percussion parts for Lyra (L.D.), Cymbals (C. De), Gong/Tam-tam (G.T.M.), and Bells (BT). The percussion parts are marked with a '16' and show rhythmic patterns of vertical lines.

SANTO

VP.

S.  
na *mf*

A.  
na *mf*

T.  
na *mf*

Pno.  
*mf* F9 IMPROVISACIÓN F11

O.E.  
*mp*

B.E.  
*f* RUIDO  
T P T T P T P T P P T T T P T T

L.D.

C. Dr.  
*ff* RUIDO

G.T.M.

BT.  
RUIDO  
*f*



6

## SANTO

$\text{♩} = 85$

26

VP. *mf* - res e - ter - no So - be - ra - no y Pa dre - bus - no

S. Pa - pa *mp* Pa - pa

A. Pa - pa *mp* Pa - pa

T. Pa - pa *mp* Pa - pa

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

SANTO

VP. *mf* A - le - lu - ya e' San - to Gran - de

S. Pa - pa

A. Pa - pa

T. *mf* he - y he - y he - y he - y ha

Pno.

O.E.

B.E. *mp*

L.D. *mf*

C. Dr. *mf* BASE SENTADO

G.T.M.

BT. *mf*

8

## SANTO

VP. *36* Jus-to, e - res ni *mf* A - le

S. Pa - pa

A. Pa - pa

T. Pa - pa

Pno. *mp* B $\flat$ 13

O.E. *mp*

B.E. *f* T T P T T

L.D. *f* IMPROVIZACIÓN

C. Dc *f*

G.T.M.

BT *mf*

SANTO

41

VP. *ya e'* Sa - bio, Om - ni - po - ten - te

S. *Pa - pa* *mf* Pa - pa

A. *Pa - pa* *mf* Pa - pa

T. *Pa - pa* *mf* Pa - pa

Pno. B $\natural$ 13 E $\flat$ 9 E $\flat$ 9

O.E.

B.E. T P T P T *mf* H - T

L.D. BASE SENTAO

C. Dr. *mf*

G.T.M.

BT *f*

10

## SANTO

VP. <sup>46</sup> Tú — to - do lo sa - be' ie' San - to Pa - dre

S. Pa - tris

A. Pa - tris

T. Pa - tris

Pno. <sup>46</sup> F13 E13 Bb13

O.E.

B.E. <sup>46</sup> *mp* T T

L.D. <sup>46</sup>

C. Dr. <sup>46</sup>

G.T.M. <sup>46</sup>

BT <sup>46</sup> *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'SANTO' on page 10 of a larger work. It features a vocal line (VP) with lyrics 'Tú — to - do lo sa - be' ie' San - to Pa - dre'. Below the vocal line are three vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), all singing 'Pa - tris'. The piano accompaniment (Pno.) consists of two staves with chords F13, E13, and Bb13. The organ (O.E.) part is in the bass clef with sustained chords. The bass (B.E.) part has a melodic line with a *mp* dynamic and accents. The percussion parts include L.D. (snare), C. Dr. (cymbal), G.T.M. (tom-toms), and BT (bass drum) with a *mp* dynamic and triplet markings.

SANTO

11

VP. *51* *f* *mf* *f*  
siem-pre Fiel Ay mi pa - pa A - mo - ro - so pa -

S. *mp* *mf*  
Pa - pa Pa - pa

A. *mp* *mf*  
Pa - pa Pa - pa

T. *mp* *mf*  
Pa - pa Pa - pa

Pno. *51* *mf*  
F13 E9

O.E. *p*  
*mf*

B.E. *mf*

L.D.

C. De *f* IMPROVIZACIÓN

G.T.M.

BT *mf*

12

## SANTO

56

VP. *pa* Mi - se - ri - cor - dio - so San - to Gran - de

S *Pa - pà* *Pa - pà* *Pa - pà*

A *Pa - pà* *Pa - pà* *Pa - pà*

T *Pa - pà* *Pa - pà* *Pa - pà*

Pno. *F13* *E59* *F13*

O.E. *mp*

B.E. *T* *T* *H - P*

LD.

C. Dr.

G.T.M.

BT

## SANTO

13

V.P. *sf*  
 A - le - lu - ya A - mo - ro - so pa - pa Ay mi pa pa -

S  
 Pa - pá Pa - pá

A  
 Pa - pá Pa - pá

T  
 Pa - pá Pa - pá

Pno. *sf*  
 E $\flat$ 9 F13

O.E. *mp*

B.E. *f* p PO T H

L.D.

C. Dr. *f* *ff*

G.T.M.

BT *mf* *f*



V.P. <sup>88</sup> San-to Gran-de siem-pre Fi-el.

S Pa - pá Pa pá

A Pa - pá Pa pá

T Pa - pá Pa pá

Pno. <sup>88</sup> *f* E $\flat$ 9 *f* IMPROVISACIÓN

O.E. <sup>88</sup> *mf* *f* IMPROVISACIÓN

B.E. <sup>88</sup> T T P T P T P T P T P T P T P T *ff* RUIDO

L.D. <sup>88</sup> *ff* RUIDO

C. Dr. <sup>88</sup> *ff* RUIDO

G.T.M. <sup>88</sup> RUIDO

BT <sup>88</sup> *ff* RUIDO

## SANTO

15

S.P. 2 Agll (♩ = 112)

71

V.P. Su nom-bre, es so-bre to - do nom-bre Cris to

S. *f* *accelerando.* Su nom-bre, es so-bre *mf*

A. *accelerando.* Su nom-bre, es so-bre *mf*

T. *accelerando.* Su nom-bre, es so-bre *mf*

Pno. *f* F

O.E. *mf*

B.E. P T P T P T

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT *mp* *f*

16

## SANTO

Alegre (♩ = 126)

V.P. *Sus o - jos son fue - go si ros tro el sol*

S *to - do nom - bre Cris - to*

A *to - do nom - bre Cris - to*

T *to - do nom - bre Cris - to*

Pno. *mf F 13 F 13 E♭Maj13*

O.E.

B.E. *P H P T P*

L.D. *mp*

C. Dr. *mf* BASE CHALUPA

G.T.M.

BT *p mf*

Nota: la X del tone de tierra, significa que se golpea la madera del mismo

## SANTO

17

81

V.P. *Su nom-bre es so-bre to-do nom-bre Cris-to*

S *Su nom-bre es so-bre* *f*

A *Su nom-bre es so-bre* *f*

T *Su nom-bre es so-* *f*

Pno. *F13 E♭13 F13 SHOUT* *f*

O.E. *f*

B.E. *P H T T T* *mf*

L.D. *mf*

C. Dr. *mp ff*

G.T.M.

BT *f*

SANTO

V.P.

S  
to - do nom-bre Cris to Su nom-bre es so - bre to - do nom-bre Cris - to Sus

A  
to - do nom-bre Cris to Su nom-bre es so - bre to - do nom-bre Cris - to Sus -

T  
to - do nom-bre Cris to Su nom-bre es so - bre to - do nom-bre Cris - to Sus

Pno.  
SHOUT

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

## SANTO

19

01

V.P.

S

A

T

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M

BT

o - jos son fue - go su ros - tro, el sol \_\_\_\_\_ Su nom-bre es so - bre

o - jos son fue - go su ros - tro, el sol \_\_\_\_\_ Su nom-bre es so - bre

o - jos son fue - go su ros - tro, el sol \_\_\_\_\_ Su nom-bre es so - bre

B♭F F7 *subito p* *mp*

*subito p* *mp*

*ff*

*mf* IMPROVIZACIÓN *ff* CORTE

*mf* *ff*

V.P. *80* *f* *80* *f*  
 Cris - to \_\_\_\_\_ Cris - to \_\_\_\_\_

S *80* *f*  
 to - do nom-bre Cris to To-do nom-bre Cris - to

A *80*  
 to - do nom-bre Cris to To-do nom-bre Cris - to

T *80*  
 to - do nom-bre Cris to To-do nom-bre Cris - to

Pno. *80* *f* *80* *mp* *80*  
 SHOUT

O.E. *80* *f* *80* *mp* *80*

B.E. *80* *mf* *80* T T

L.D. *80*

C. Dr. *80* *f* BASE CHALUPA

G.T.M. *80*

BT *80* *f*

## SANTO

21

101

V.P. Cris - to

S To-do nom-bre Cris - to To-do nom-bre Cris - to nom-bre Cris - to

A To-do nom-bre Cris - to To-do nom-bre Cris - to nom-bre Cris - to

T To-do nom-bre Cris - to To-do nom-bre Cris - to nom-bre Cris - to

Pno. *subito p*

O.E. *subito p*

B.E. T T T T

L.D.

C. Dt. IMPROVIZACIÓN

G.T.M.

BT





## SANTO

23

DIRECTOR: Cuantos dicen Amén?

V.P. *iii*

S to AMÉN

A to AMÉN

T to AMÉN

Pno. *iii* *8<sup>va</sup>*

O.E. *iii* *8<sup>va</sup>*

B.E. *iii*

L.D. *f* H—

C. Dr. *mp* *ff* SOLO *mp* CHALUPA

G.T.M.

BT *mp* *f*

116 Quien es el León vencedor ? ALELUYA *jjj*

V.P.

S CRISTO

A CRISTO

T CRISTO

(8<sup>va</sup>)

Pno.

O.E.

B.E. *mp*

L.D.

C. Dr. *ff* SOLO *mp* CHALUPA

G.T.M.

BT *mp* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'SANTO' on page 24 of a larger work. It features a vocal soloist section with Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts, all singing the word 'CRISTO'. The vocal lines are in a key with one flat (B-flat major or D minor) and are accompanied by a piano (Pno.) and organ (O.E.) with sustained chords. The organ part includes an 8<sup>va</sup> (octave) marking. The bassoon (B.E.) part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mp*. The percussion section includes a large drum (L.D.) with a steady pulse, a conga (C. Dr.) with a *ff* 'SOLO' section and a *mp* 'CHALUPA' section, a guitar (G.T.M.) with a steady pulse, and a bass drum (BT) with triplets and a dynamic marking of *mp*, followed by a *f* section with sixteenth-note patterns. The score is numbered 116 and includes the lyrics 'Quien es el León vencedor ?' and 'ALELUYA *jjj*'.



126

V.P. Fiel - a - mi - go

S. òn Ven - ce - dor Eh Fiel - a - *mp*

A. òn Ven - ce - dor Eh Fiel - a - *mp*

T. òn Ven - ce - dor Eh Fiel - a - *mp*

(8<sup>va</sup>)

Pno. *mf*

(8<sup>va</sup>)

O.E. *f*

B.E. T

L.D.

C. Dr. *mf*

G.T.M.

BT

SANTO

131

V.P. mi - go -

S mi - go — El - A - ma - do — Me - dia - dor

A mi - go — El - A - ma - do — Me - dia - dor

T mi - go — El - A - ma - do — Me - dia - dor

Pno. (8<sup>va</sup>)

O.E. (8<sup>va</sup>)

B.E. 1

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

136

V.P. *ñor* El Cor - de - ro

S *Mi - Se - ñor* Eh \_\_\_\_\_ *mf* El Cor - de - ro

A *Mi - Se - ñor* Eh \_\_\_\_\_ *mf* El Cor - de - ro

T *Mi - Se - ñor* Eh \_\_\_\_\_ *mf* El Cor - de - ro

Pno. *(8<sup>va</sup>)* *8<sup>va</sup>*

O.E. *(8<sup>va</sup>)* *8<sup>va</sup>*

B.E. *H H H* *mp*

L.D. *f*

C. Dr. *f*

G.T.M. *f*

BT *f*

## SANTO

29

141

V.P. Hum - mu -

S In - mo - la - do — El Le - òn Ven - ce -

A In - mo - la - do — El Le - òn Ven - ce -

T In - mo - la - do —  $\delta^{ma}$  El - - - Le - - - , òn  $\delta^{ma}$  Ven - - - ce - - -

Pno.

O.E.  $(\delta^{ma})$  - - - - -

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'SANTO' on page 29. It features a vocal ensemble (V.P., Soprano, Alto, Tenor) and a full instrumental ensemble. The vocal parts have lyrics: 'Hum - mu - In - mo - la - do — El Le - òn Ven - ce -'. The instrumental parts include Piano (Pno.), Organ (O.E.), Bassoon (B.E.), Lyra (L.D.), Cymbals (C. Dr.), Gong/Tam-tam (G.T.M.), and Bass Drum (BT). The score is marked with measure numbers 141, 142, 143, and 144. The organ part has a marking  $(\delta^{ma})$  with a dashed line. The tenor part has markings  $\delta^{ma}$  before 'El' and 'Ven'. The piano part has a marking  $(\delta^{ma})$  with a dashed line. The percussion parts (L.D., C. Dr., G.T.M., BT) have various rhythmic notations including accents and 'x' marks.



30

## SANTO

146

V.P. *San - to San - to*

S *dor Eh \_\_\_\_\_ Fi - el a - mi - go \_\_\_\_\_ El A -*

A *dor Eh \_\_\_\_\_ **f** Fi - el a - mi - go \_\_\_\_\_ El - A -*

T *dor Eh \_\_\_\_\_ **f** Fi - el a - mi - go \_\_\_\_\_ El - A -*

Pno. *146 **f** *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>**

O.E. *146 **mf** *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>**

B.E. *146 **mf***

L.D. *146*

C. Dr. *146 **ff** IMPROVIZACION*

G.T.M. *146*

BT *146*

## SANTO

31

151

V.P. *San - to*

S *ma - do Me - dia - dor Mi Se - ñor San -*

A *ma - do Me - dia - dor Mi Se - ñor San -*

T *ma - do Me - dia - dor Mi - se - ñor San -*

Pno. *8va*

O.E. *8va*

B.E.

L.D.

C. Dr. *mf* CHALUPA

G.T.M.

BT *mp*

156

V.P.

S

A

T

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

to San - to San - to

to San - to San - to

to Cri - to San - to

to San - to San - to

T P T T T T PO PO PO PO

SANTO

161

V.P. WOW

S WOW

A WOW

T WOW

Pno.

O.E.

B.E. PO PO *ff*

L.D. *ff*

C. Dr. *f* CORTE *ff*

G.T.M.

BT *mf* *ff*

34

## SANTO

3  $\text{♩} = c. 126)$  A.P.

V.P. *Lei le lei le le a*

S. *Eh*

A. *Eh*

T. *Eh*

Pno. *mp*

O.E. *p* *300*

B.E. *mp* *T T T T T T T P*

L.D.

C. Dr. *mf* BASE FANDANGO DE LENGUA

G.T.M.

BT *mp*

SANTO

171

V.P. Le le lei le la

S Eh Eh Eh Eh

A Eh Eh Eh Eh

T Eh Eh Eh Eh

Pno.

O.E.

B.E. T

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

176

V.P. E - res San - to San - to Es - pi - ri - tu

S. Eh Eh Eh Eh

A. Eh Eh Eh Eh

T. Eh Eh Eh Eh

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

## SANTO

37

181

V.P. Po - der San - to San - to Es - pi - ri - tu de Ver - dad

S. Eh Eh Eh

A. Eh Eh Eh

T. Eh Eh Eh

Pno.

O.E.

B.E. T P T H

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT



Alegre ( $\text{♩} = 126$ )

186

V.P.

S

A

T

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

*mf* ri - tu - - - - - *f* SAN - TO

*mf* <sup>v</sup> *mf* - - - - - *f* SAN - TO

*mf* <sup>v</sup> *mf* - - - - - *f* SAN - TO

*mp* C7 C7 C7 C7#9#5

*mp* C7 C7 C7 C7#9#5

*f* T T T T T T T T T T T T T T

*ff* CORTE

*ff* CORTE

## SANTO

39

Dir: Llegó la hora del Espíritu Santo

A.P.

In - ter - se - sor

*mf*

191

V.P.

S

A

T

Pno.

*mp* F7

*mf* F7

O.E.

*mf*

B.E.

191

T

*mp*

L.D.

C. Dr.

*mf*

*mf* BASE CHALUPA

G.T.M.

BT

*mp*

*mf*

196

V.P. *Ma-est-ro A-yu-da-dor*

S *Es - pi - ri - tu - San - to* *mf* Es -

A *Es - pi - ri - tu - San - to* *mf* Es -

T *Es - pi - ri - tu - San - to* *mf* Es -

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'SANTO'. It features a vocal ensemble with Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts, along with a vocal part (V.P.) for 'Ma-est-ro A-yu-da-dor'. The vocal parts have lyrics 'Es - pi - ri - tu - San - to' and are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano (Pno.) part provides harmonic support. The organ (O.E.) part consists of sustained chords. The bassoon (B.E.) part has a melodic line. The percussion parts include L.D. (snare drum), C. Dr. (cymbal), G.T.M. (gong), and BT (bells), all playing rhythmic patterns. The score is numbered 196 at the beginning of each system.

## SANTO

41

201

V.P. Es - cu - dri - ña mi - co - ra zón

S pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu - San -

A pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu - San -

T pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu - San -

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'SANTO' on page 41. It features a vocal ensemble with Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts, along with a Voice Part (V.P.). The lyrics are: 'Es - cu - dri - ña mi - co - ra zón' (V.P.), 'pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu - San -' (S), 'pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu - San -' (A), and 'pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu - San -' (T). The piano (Pno.) part provides harmonic support. The organ (O.E.) part features sustained chords. The bassoon (B.E.) part has a melodic line. The percussion parts include L.D. (snare drum), C. Dr. (cymbal), G.T.M. (tom-toms), and BT (bass drum). The score is marked with measure numbers 201-205 and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

206

V.P. *San-to Es - pi - ri - tu de ver - dad* *Fue - go*

S *- to* *Es - pi - ri - tu - San - to* *Es* *mp*

A *- to* *Es - pi - ri - tu - San - to* *Es* *mp*

T *- to* *Es - pi - ri - tu - San - to* *Es* *mp*

Pno. *f*

O.E. *f*

B.E. *P T P T P T H* *mf*

L.D.

C. Dr. *f*

G.T.M.

BT

## SANTO

43

212

V.P. A - gua Vien - to

S pi - ri - tu Es - pi - ri - tu Es -

A pi - ri - tu Es - pi - ri - tu Es -

T pi - ri - tu Es - pi - ri - tu Es -

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M

BT

44

## SANTO

S.P.

216

V.P. *San - to fue - go A -*

S *pi - ri - tu San - to Es - pi - ri - tu*

A *pi - ri - tu San - to Es - pi - ri - tu*

T *pi - ri - tu San - to Es - pi - ri - tu*

Pno. *ff* *BDIM7* *F7* *f*

O.E.

B.E. *ff* *mf*

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

## SANTO

45

221

V.P. *gua* Vien - to San - to

S Es - pi - ri - tu Es - pi - ri - tu San - *ff*

A Es - pi - ri - tu Es - pi - ri - tu San - *ff*

T Es - pi - ri - tu Es - pi - ri - tu San - *ff*

Pno. *ff* BDIM7

O.E. *ff*

B.E.

L.D. 221

C. Dr. *f*

G.T.M.

BT



276

V.P. *mf* In - ter - ce - sor \_\_\_\_\_ Ma - es -

S *mf* Es - pi - ri - tu - San - to

A *mf* Es - pi - ri - tu - San - to

T *mf* Es - pi - ri - tu - San - to

Pno. *mf* F F7

O.E. *mf*

B.E. *mp*

L.D. *mp*

C. Dr. IMPROVIZACIÓN BASE CHALUPA

G.T.M.

BT

## SANTO

47

237

V.P. *tro A - yu - da - dor — Es - cu - dri - fia mi - co -*

S *Es - pi - ri - tu - San - to*

A *Es - pi - ri - tu - San - to*

T *Es - pi - ri - tu - San - to*

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

236

V.P. ra zón San - to Es - pi - ri - tu de Ver - dad

S. Es - pi - ri - tu - San - to *f* Es -

A. Es - pi - ri - tu - San - to *f* Es -

T. Es - pi - ri - tu - San - to *f* Es -

Pno.

O.E.

B.E. *f* P T P T

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

## SANTO

49

241

V.P. Fue - go A - gua

S. pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu Es -

A. pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu Es -

T. pi - ri - tu - San - to Es - pi - ri - tu Es -

*mp*

Pno. *f*

O.E. *f*

B.E. *mf*

L.D. *mf*

C. Dr. *ff* IMPROVIZACIÓN

G.T.M.

BT

246

V.P. Vien - to San - to fue -

S pi - ri - tu Es - pi - ri - tu San - to

A pi - ri - tu Es - pi - ri - tu San - to

T pi - ri - tu Es - pi - ri - tu San - to

Pno. *ff* BDIM7 *F* *mf*

O.E. *ff* *mf*

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

## SANTO

51

257

V.P. *pp* A - gua Vien - to

S Es - pi - ri - tu Es - pi - ri - tu Es -

A Es - pi - ri - tu Es - pi - ri - tu Es -

T Es - pi - ri - tu Es - pi - ri - tu Es -

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr. *f* BASE CHALUPA

G.T.M.

BT

256

V.P. *San - to*

S *pi - ri - tu San - to YA YA*  
*ff f P mp*

A *pi - ri - tu San - to LU LU*  
*ff f P mp*

T *pi - ri - tu San - to A LE mp LE*  
*ff f P mp*

Pno. *ff* *mf*  
BDIM7 F EbF

O.E. *ff* *mf*

B.E. *pp*

L.D. *pp*

C. Dr. *pp*

G.T.M. *pp*

BT *pp*

## SANTO

53

267

V.P.

S

A

T

Pno.

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

YA *mf* YA *f* AH *ff* A - MÈN *f*

LU *mf* LU *f* AH *ff* A - MÈN *f*

A *mf* LE *f* LE *f* AH *ff* A - MÈN *f*

*f* BDIM7 *ff* F7 *mf*

*f* *mf*

T T T T T T T P T

*mp* *f*

*mp* *f*

*mp* *f*

*mp* *f*

*mp* *f*



54

## SANTO

S.P. y A.P.

206

V.P. *f* San - to San - to

S *f* San - to San - to

A *f* San - to San - to

T *f* San - to San - to

Pno. *mp* D9 E $\flat$ 9 E9 F9 *f* F7

O.E. *mp* *f*

B.E. *ff* *mp*

L.D.

C. Dr. *mp* *f*

G.T.M.

BT *mp* *f*

## SANTO

55

271

V.P. San - to \_\_\_\_\_ San - to \_\_\_\_\_ A - LE - LU -

S \_\_\_\_\_ San - to \_\_\_\_\_ A - LE - LU -

A \_\_\_\_\_ San - to \_\_\_\_\_ A - LE - LU -

T \_\_\_\_\_ San - to \_\_\_\_\_ A - LE - LU -

Pno.

O.E.

271

B.E. *mf*

L.D.

C. Dr. *ff*

G.T.M.

BT

276 DIR: ALELUYA DIR: ALELUYA

V.P.  
YA A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

S  
YA A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

A  
YA A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

T  
YA A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

Pno.  
B DIM7 F 7

O.E.

B.E.

L.D.

C. Dr.  
IMPROVIZACIÓN

G.T.M.

BT

## SANTO

57

287 DIR: ALELUYA

V.P. A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

S A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

A A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

T A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

Pno. *mf* *f* B $\flat$ F C7 F7

O.E. *mf* *f*

B.E.

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

286 DIR: ALELUYA

V.P. A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

S A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

A A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

T A - LE - LU - YA A - LE - LU - YA

Pno. Cm7 C7 F6

O.E.

B.E. *mp*

L.D.

C. Dr.

G.T.M.

BT

SANTO

291

V.P.

S

A

T

Pno.

O.E.

B.E.

*ff* RUIDO

291

L.D.

*mp*

C. Dr.

*mp* RUIDO

G.T.M.

*mp*

BT

RUIDO

## 4.2 ANÁLISIS GENERAL Y DESCRIPTIVO DE LA COMPOSICIÓN “SANTO”

A continuación, se presenta el análisis de la canción compuesta por el investigador llamada: ‘‘SANTO’’.

Para dicho análisis, se utilizará una variación del método SAMER propuesto por LaRue. Para su estudio, se segmentará la canción en tres partes, las cuales se llamarán ‘‘secciones’’ y a estas se les aplicará los ítems de estudio llamados: **sonido, armonía, melodía y ritmo**. Cada sección internamente será dividida en apartados, los cuales el investigador los llamará: momentos o partes.

Esta canción fue pensada para ser tripartita (separada en tres grandes secciones), ¿Por qué de esa forma? porque desde la perspectiva del autor, esta canción es una analogía de la trinidad cristiana (El Padre, El Hijo, El Espíritu Santo) con los tres aires del bullerengue, siendo la primera sección la que él relaciona con El Padre, la segunda sección con El Hijo y la tercera con El Espíritu Santo.

La composición se llama ‘‘SANTO’’, ¿por qué se escogió el nombre? Este nombre se escogió porque en el desarrollo de la canción, el texto de cada sección describe de manera general las características y funciones de cada una de las personas de la Trinidad, y al buscar una palabra que pueda describir mejor a modo general estas tres personas de la trinidad, se tuvo que estudiar un poco más la teología cristiana para encontrarla. Dicha teología cristiana dice que los tres tienen una personalidad y función diferente, pero los tres tienen ‘‘santidad’’ como su característica general, y al ser La Trinidad uno solo, la mejor palabra que puede resumir la canción y a Dios como unidad de tres es la palabra ‘‘SANTO’’.

La letra de esta canción es producto de un estudio profundo de la teología cristiana y de inspiración de muchos tipos de canciones de góspel. Este tipo de letras no son usuales en la construcción de los textos del bullerengue, pero si es muy común encontrar estas letras en canciones de contenido religioso. Cabe aclarar que hay bullerengues que se usan como alabanza o para hablar de Dios. Por ejemplo, la tonada ‘‘A pedirle a mi Dios’’.

La canción fue pensada para ser cantada en idioma español, idioma origen del bullerengue. Pero del idioma inglés vendría la referencia del contexto de la creencia protestante. Como se describe en los análisis de ‘*Power Praise*’ y ‘*Déjala Dí*’, un elemento importante que se encontró en ambas canciones, es la manipulación rítmica del lenguaje y cómo cada canción posee características lingüísticas propias de su idioma, como lo son: el scotch snap (presente en el inglés) y el anfibraco (presente en el español) por lo tanto el investigador usó de manera consciente ambas células rítmicas en los textos de la composición con el fin de enriquecerlo y darle un nuevo significado dentro de este contexto.

#### **4.2.1 ANÁLISIS GENERAL SECCIÓN UNO DE ‘SANTO’**

Esta sección de la canción está desde el compás 1 al compás 71. Estos compases serán objeto de un estudio general tomando como referencia el método de análisis SAMER de LaRue. A su vez esta sección será subdividida en dos grandes momentos.

Esta primera sección es un bullerengue del aire sentado. Como se explicó anteriormente, el bullerengue sentado es el aire más antiguo y de cuyos patrones rítmicos, interpretativos y culturales nace la chalupa y el fandango de lengua. El autor lo asocia con el Padre, ya que, en la teología cristiana, el Padre es el creador, la raíz, de Él provienen todas las cosas, de aquél cuyo nombre es impronunciable (YHVH), pero que en abreviación al latín aparece la palabra YAHVEH a modo de aproximación, El Elyón, Hashem, etc. Y de Él proviene el Hijo y El Espíritu Santo. Por lo tanto, esta primera parte de la canción es la visión del compositor, quien unifica el bullerengue sentado y la descripción del Padre como principio de todas las cosas.

##### **4.2.1.1 SONIDO**

**Organología y tímbrica:** en la escogencia inicial de la instrumentación, se pensó en que esta permitiera crear un puente de comunicación entre ambos géneros, donde los timbres de los instrumentos fueran contrastantes y que también pudieran complementarse. Los instrumentos son: piano con sonido ‘*honky tonk*’, órgano eléctrico, batería, bajo eléctrico, llamador, gallitos (conchas de caracoles de playa usadas para generar un efecto percutivo parecido al de la maraca),



tablas, alegre y voces de coro (dos voces por cada registro) y dos solistas mujeres (una soprano y una alto).

¿Por qué se escogió este set instrumental? cada uno es representante de los géneros mostrados en los análisis previos. La batería, el bajo, el piano y el órgano provienen de la organología común del género *gospel* tradicional, el llamador, los gallitos, las tablas y el alegre son instrumentos usualmente utilizados en el bullerengue. Las voces, estas también fueron pensadas como un puente donde (según el autor) jugará inicialmente con un sonido raizal (sonido tradicional de bullerengue) donde se establecerá el género de la canción, pero luego, su interpretación y técnica irá evolucionando hasta convertirse en sonido de coro *gospel* a medida que la canción va avanzando.

Se puede notar, desde el compás 34 cuando entra la batería, que hay una referencia al *gospel*, ya que se está jugando con los platillos haciendo tresillos como alusión al swing. En el compás 31 también hay otra referencia al *gospel*, donde las voces masculinas hacen una entrada a contratiempo para hacer la exclamación (eh), esto es usual en los géneros musicales afroestadounidenses que se relacionan con el hip-hop, R&B, trap y funk, contrastando con la melodía hecha por las otras voces. También encontramos compases donde hay un sonido del órgano eléctrico que está apoyando a los demás instrumentos, incluso a las voces. Esto se puede notar por ejemplo del compás 40 en adelante.

**Texturas:** se ha pensado en una textura variable, se puede decir que es homofónica, donde las voces juegan un papel fundamental, ya que estas al estar haciendo un bloque sonoro, los demás instrumentos pueden exponer algunas variaciones, por ejemplo, la percusión folclórica. Se pensó así para permitir que el oyente tenga la posibilidad de ir familiarizándose con los elementos de la canción a medida que van apareciendo e interactúan entre sí creando el contraste de los dos géneros que se desea.

**Dinámicas:** esta sección se pensó para ser tocada en una dinámica *mezzopiano* para la voz principal, pero sube su intención a un *mezzoforte* en el compás 40, y dependiendo del acompañamiento y del momento climático en el que se encuentra pasa a un *forte* (compás 42). Los cantantes del coro entran en una dinámica *piano* y pasan a *mezzoforte* (compás 23) para luego pasar a *mezzopiano*, este efecto es usual en muchos géneros musicales, incluyendo el

bullerengue y el góspel. El set instrumental crece en volumen a medida que van creciendo en volumen las voces, esta dinámica va cambiando a medida que la canción se va desarrollando y va apareciendo nueva información hasta finalizar todos en un *forte*, incluidos los instrumentos.

#### 4.2.1.2 ARMONÍA:

**Tonalidad:** la armonía de esta sección de la canción se pensó no como tonalidad sino como modalidad, fue escrita en el modo F mixolídio (la armadura está en si bemol). ¿Por qué se pensó en este modo? Porque dentro del góspel y otros géneros afroestadounidenses como lo son el *blues* y el jazz, entre otros, es muy recurrente usar modos en su armonía ya sea como acordes de préstamos modales o como el modo general de la canción. Además, este modo también es usado en la música de la costa Atlántica colombiana (no es habitual, pero tampoco es inexistente), un ejemplo de esto es ‘La Cumbia Cienaguera’ que está entonada en modo mixolídio.

Además, otra razón es que es uno de los modos con los que más se familiariza el investigador, este es el modo principal de la canción. No posee modulaciones.

**Acórdica:** desde la academia se podría decir que se usan poliacordes (termino usado por LaRue), porque hace uso del acorde fa, pero siempre teniendo en cuenta la superposición de mi bemol. Las notas de este se pueden ver como la extensión de tensiones disponibles de la misma fa, donde mi bemol es la séptima, sol la novena y si bemol la onzena.

No hay mucho uso de polifonía explícitamente hablando, pero si es notable el uso del acorde en bloque generalizado, por ejemplo, en el tratamiento de las voces del coro desde el compás 41 en adelante. En cuanto al acompañamiento del piano y del bajo, estos armonizan constantemente esta sección con los acordes: fa13, mi bemol 9 y si bemol13, este tipo de acórdica es común en los géneros afroestadounidenses, no es común en las músicas afrocolombianas, pero el tratamiento de color (sensaciones y emociones según LaRue) que le da el autor le permite tener contraste con las voces y los instrumentos de percusión que están siendo ejecutados al mismo tiempo, y no entorpece la interacción de la cantante principal con el alegre.

**Disonante:** en su contenido hay rastros de disonancia estructural, la sección a medida que se va desarrollando, su crecimiento armónico también va creciendo, por ejemplo, en el compás 40 cuando entra el piano, este hace un si bemol<sup>13</sup> (siendo el cuarto grado de fa, pero con séptima de dominante, esto es muy usado en el *blues* y en el *gospel*). El tercero bemol dentro de un entorno mayor (nota muy recurrente en armonizaciones de repertorios de dichos géneros afroestadounidenses), a esta nota se le conoce como *blue note*. En cuanto al acompañamiento inicial de los coros, sus notas están pensadas para que no tengan un conflicto armónico con los demás instrumentos y la melodía principal, pero siempre presente el modo.

#### 4.2.1.3 MELODÍA:

El material de origen de esta canción proviene del sistema de análisis que se hizo con las canciones ‘*Power Praise*’ de Kurt Carr y ‘*Déjala Dí*’ de Etelvina Maldonado donde se tomaron algunos elementos característicos de los géneros y también referencias de otras canciones. En esta sección hay un uso (aunque no muy notorio) de las escalas pentatónica mayor y menor. Pero, sobre todo, hay uso de la escala *gospel* la cual posee elementos de estas dos escalas mencionadas anteriormente, y también, la sistematización de las *blue notes*. Dichas notas *blue* se encuentra estructurada desde la armonía y también inmersa en la melodía que usan los cantantes.

La melodía en esta sección se centra casi exclusivamente en la voz de la primera solista. Ahora, la melodía principal posee características diatónicas, se mueve en rango de la alto la 2 a un do 4. El movimiento de la alto principal es pentatónico sobre todo en los melismas, y hace uso de las *blue notes*.

Inicialmente aparece cantando la alto principal, haciendo aparentemente una melodía sencilla *ad libitum*, esto es una clara referencia del género bullerengue y otros bailes cantados donde usualmente la cantadora empieza cantando un recitativo, en este establece la temática de la canción. Ahora, no solo hace la melodía de forma *ad libitum*, sino que adorna y apoya dicha melodía usando *blue notes* en forma de *acciaccatura*, y también atacando las notas características del modo mixolídio.

En un principio se pensó en una melodía sencilla, ¿por qué? porque dicha melodía debía tener elementos de cada género y sostenerlos de tal forma que ambos pudieran interactuar, y la mejor forma de hacerlo fue creando una melodía simple que pudiera adornarse, luego de esto se pensó que dicha melodía principal debía complicarse a medida que transcurría la canción, desde la interpretación con sus articulaciones hasta la afinación de la escala.

Algo para resaltar es que la melodía principal a medida que aparecen los instrumentos, empieza a interactuar con estos, haciendo *crescendos* repentinos y notas largas con *vibrato*, invitando al tamborero a aumentar su densidad rítmica (variaciones), pero siempre teniendo en cuenta las *blue notes*, y adornos melódicos en sus saltos de terceras y cuartas descendentes.

#### 4.2.1.4 RITMO

##### *Descripción General, Disonancia Rítmica, Letra, Scotch Snap y Anfíbraco.*

La rítmica en esta primera sección se puede pensar en tres momentos importantes, la introducción que hace la cantante de manera recitativa, la parte donde están todos los instrumentos incluyendo las voces y las variaciones rítmicas hasta el final de la sección.

La marcación en la mayor parte de la canción es de 2/2, ¿por qué esta marcación? Debido a los acercamientos en la escritura de los patrones rítmicos del bullerengue que se encontraron, entre estos están los patrones que describió Manuel García en la investigación que llevó a cabo como tamborero y músico académico, cuyo producto de dicha investigación se encuentra en la página de internet: [www.bullerengue.com](http://www.bullerengue.com) y los descritos por el maestro Victoriano Valencia en el documento Pitos y Tambores de la música colombiana, disponible en la página de internet del Ministerio de Cultura de Colombia. En dichas investigaciones, ambos compositores usan esta marcación debido a la practicidad para describir las subdivisiones rítmicas que se presentan en los patrones rítmicos más usados del bullerengue y también por los cambios de velocidad que se pueden presentar en estos, lo cual permite simplificar su entendimiento por parte del instrumentista. Entonces se decidió continuar por dicha línea interpretativa de escritura académica del bullerengue.

El tempo al principio de la canción es la figura blanca = 65. En esta primera parte la alto principal canta un pregón de forma *ad libitum*, o sea, no hay un ritmo o una velocidad definidos en esta parte, sino solo el que propone la solista, por eso se propuso esta marcación al principio a modo de acercamiento. En la segunda parte cuando aparecen los coros, ya se establece un patrón rítmico, cuya marcación está en blanca = 85, primero aparece el responsorial del coro y las palmas, luego la parte instrumental (compás 32), después hay un momento de variaciones en el compás 53 donde hay una progresiva interacción rítmica entre la voz principal y el alegre, como se hace usualmente en el bullerengue tradicional, todo esto pasa de aquí hasta el compás 68.

Como se indicó anteriormente, la sección tiene tres momentos, pero su contínuum se divide en dos, la primera parte hay un recitativo, cuyo pulso se podría decir de manera especulativa que es una blanca = 65. En el compás 32 se establece un contínuum para toda esta sección donde el pulso dominante es blanca = 85.

Dentro de la melodía principal se usa la síncopa tanto en la pregunta como en la respuesta del coro. La batería está haciendo un acompañamiento rítmico en *shuffle* (división ternaria de un grupo de dos corcheas binarias, donde la primera es más larga) usando los platos para que tímbricamente los tambores no interfieran con el ritmo que propone la percusión folclórica; en otras palabras, para que el alegre pueda tener libertad de movimiento. ¿Cómo se logró adaptar el *shuffle* de la batería a la marcación de 2/2? Como ya conocemos, la cifra indicadora de compás predominante en esta canción es el compás partido o 2/2. Al principio fue difícil tratar de encajar la marcación de la batería, ya que la escritura para la batería en el góspel (en la mayoría de sus subgéneros) es en 4/4, se tuvo que hacer una deconstrucción de los patrones rítmicos que se usan en el góspel congregacional y el groove, y luego de analizar los patrones que hace cada uno de los tambores (el redoblante, los tones y el bombo) se hizo la duplicación del valor de las figuras de dicho patrón y adaptando el *shuffle* de los platos con el tresillo de las figuras duplicadas.

El proceso de adaptación del bajo a la marcación fue un poco más sencillo, ya que por lo menos en esta sección no tiene mayor rango de movimiento. El bajo juega un papel importante, porque este interactúa con las voces de forma rítmica, el autor pensó en este como un punto intermedio donde pudieran conectarse todos instrumentos de percusión, este hace acentos (predominantemente) en la primera negra y cuarta negra del compás 35 en adelante, esto lo tomó el autor como inspiración de algunas canciones de *black góspel*, un ejemplo de esto es "Looking

for Me '' de Kirk Franklin, también hay artistas del género R&B que usan constantemente este tipo de célula rítmica, un ejemplo es Bruno Mars en su canción ''That's What I Like''. El autor logró adaptar estas células rítmicas a la marcación 2/2. Dentro de la experimentación se logró equilibrio instrumental en esta sección con la interacción de las células rítmicas antes mencionadas en los instrumentos usados en el góspel con los patrones característicos del bullerengue.

A partir del compás 26 hay fuerte presencia de síncopa (o disonancia rítmica como lo indica LaRue) en la voz principal y de anfibracos, el autor también juega con el scotch snap, por ejemplo, en el compás 35 donde se marca con acento la corchea antecediendo a una negra. Este efecto está presente en varias partes de esta sección.

En cuanto a los coros también hay presencia de síncopa, un ejemplo de esta se presenta como la tercera negra del compás (compás 27), una negra ligada a una redonda en el siguiente compás (recurso muy usado en el góspel y que heredó el rock como una anticipación rítmica), más adelante se desarrollará dicha célula. Este tipo de rítmica está dada para que puedan interactuar ambos estilos (góspel y el bullerengue sentado) en las voces en cuanto a adaptación idiomática se refiere.

Las interacciones rítmicas de ambos géneros en las voces, van implícitas en el lenguaje, como se indicó anteriormente, la letra hace parte de la doxología y teología cristiana protestante, el texto fue pensado intencionalmente para que pudieran interactuar el scotch snap y el anfibraco desde la alto principal. Un claro ejemplo de esto es en el compás 55 donde hay anfibraco en la síncopa en las palabras ''amoroso papa'' entre la primera corchea seguida de una negra y corchea nuevamente en la palabra cortada ''amor'', luego con otro anfibraco en la tercera corchea y segunda negra para terminar en el siguiente compás en otra negra para la sílaba ''so'' y las sílabas ''pa-pa'', en el compás 57 hay una síncopa y luego, en el compás 59 hay un scotch snap en las palabras ''santo, grande'' donde hay una corchea con acento en la sílaba ''san'' y una negra en la sílaba ''to'' seguida de otro scotch snap con características similares en la palabra ''gran-de''. Este ejemplo es uno de todas las referencias lingüísticas hechas de estos dos géneros para esta canción pensadas por el compositor.

¿Cómo se logró el equilibrio lingüístico entre el scotch snap y el anfibraco? Para lograr el equilibrio rítmico de las voces, se usó en la voz principal el recurso de la manipulación de los acentos de algunas palabras cantadas, desplazándolos para crear anfibracos y síncopas (desplazamiento del acento prosódico), y usando palabras disilábicas para la creación scotch snap tomando como herramienta su acento natural en la primera sílaba, por ejemplo, la palabra ‘‘justo’’. Para el responsorial del coro se pensó en una palabra disilábica que pudiera usarse como puente para el scotch snap y el anfibraco, y que esta palabra pudiera describir al centro de la teología cristiana ‘‘El Padre’’. ¿Por qué se escogió la palabra ‘‘Papá’’ para el coro y no solo la palabra ‘‘Padre’’ que posee características similares? Para muchos cristianos, su vínculo emocional con el Padre es muy estrecho, y como lo indica la Biblia en Gálatas capítulo 4 versículo 6, el apóstol Pablo se refiere al Padre como alguien muy cercano, y de esta forma aparece por primera vez el término ‘‘Abba’’ en la Biblia, que en griego significa: ‘‘Papito’’, ‘‘Papi’’, o simplemente Papá en tono cariñoso. De esta manera se tomó la decisión de escoger esta palabra, la cual resume la temática de la sección 1, y se puede usar rítmicamente para el coro.

A continuación, el autor presenta el texto de la sección 1 de la canción ‘‘SANTO’’

### **Primera parte:**

Leei lei lei le lei lo láaaa

Tuya e’ la gloria Papá

Tuyo el poder Papá

Cielo y tierra cantará

Santo, Santo Papá (Coro: Papá)

Tú todo lo sabe’ ie’ (Papá)

Santo Padre siempre fiel (Papá)

Ay mi papa (Papá)

Amoroso papa (Papá)

Misericordioso (Papá)

Santo, grande (Papá)

Aleluya (Papá)

Eres eterno (Papá)

Soberano y Padre bueno (Papá)

Aleluya e’ (Papá)

Santo, justo, grande eres tú (Papá)

Aleluya e’ (Papá)

Sabio omnipotente (Papá)

Amoroso papa (Papá)

Ay mi papa (Papá)

Santo, grande, siempre fiel (Papá)

## **4.2.2 ANÁLISIS GENERAL SECCIÓN DOS DE ‘‘SANTO’’**

Este segmento de la canción está desde el compás 72 hasta el compás 165. Estos compases serán objeto de un estudio general tomando referencias del método SAMER de LaRue. Para un análisis adecuado, esta sección se segmentará en dos partes grandes y una transición de 8 compases entre las mismas. La primera parte es desde el compás 72 hasta el compás 111, la transición va del 112 hasta el 120 y la segunda parte está desde el compás 121 al 165.

En esta sección el autor desarrolla la analogía de la chalupa con el ‘‘Hijo’’, quien es la segunda persona de la trinidad, ¿por qué el compositor lo relacionó así? Debido a que la chalupa es uno de los aires (vertientes) que resultaron de la variación de los patrones rítmicos, tímbricos y de agógica del bullerengue sentado, pero que en esencia también es un bullerengue, de la misma forma el autor lo relacionó con el Hijo, quien, según la Biblia en los pasajes de: Juan 14:10, Salmo 2:7, Mateo 17:5, Lucas 3:22, entre otros, el Hijo proviene del Padre, es diferente del Padre, pero es uno con Él. Según los textos bíblicos, Él tiene su propia personalidad, su propia interacción y relación con la humanidad. Dentro de las facetas de su temperamento, Él es alegre, jovial, y bastante extrovertido, aunque por momentos cuando necesita ser reservado, lo es. El autor tomó en consideración estos detalles para relacionar estas facetas y capas de su personalidad, con las mixturas e hibridaciones que aparecen en el desarrollo de esta segunda sección de la canción.

### **4.2.2.1 SONIDO**

**Organología y tímbrica:** la instrumentación es la misma que se propuso en la anterior sección. Los timbres de los instrumentos en esta parte de la canción son los mismos, salvo en el alegre que, en la interpretación del tamborero, la tímbrica del tambor cambia, debido a que el tambor va en función de la velocidad del aire en cuestión.

La interacción que tienen los instrumentos entre sí y con las voces se hace más variada y relevante. En cuanto a las voces, no hay mayor contraste de estilo porque su ejecución no muta de



sonido tradicional a góspel como en la sección anterior, sino que su estilo (técnica) es netamente del estilo góspel, en esta parte de la canción las voces del coro toman mayor protagonismo, en comparación a la anterior sección donde la alto principal tenía mayor participación. Aparece por primera vez la voz de la soprano principal y desaparece la alto principal, dándole más riqueza al contraste tímbrico existente.

En este punto la batería y el bajo juegan un papel importante, porque en estos hay un sonido “híbrido” producto de la experimentación tímbrica, se lograron unir los patrones rítmicos (los cuales serán ampliados en los siguientes apartados) que interactúan en ambos géneros, haciendo de estos un puente entre la percusión folclórica que en este momento está tocando chalupa, con el órgano, piano y las voces, que tienen un sonido más de góspel como se especificó anteriormente.

En la transición de 8 compases se hace evocación a un recurso que se usa en la liturgia de las iglesias metodistas norteamericanas que se llama “praise break”, en este momento el pastor, o el director musical hace una pausa y exclama con gritos (de alegría) algunas verdades bíblicas, de esta forma hace que se involucre el público con la banda. Puede que lo que el predicador o el cantante esté diciendo haga parte de la letra de la canción o no, pero son palabras que él considera relevantes para ese momento. En otras palabras, el director rompe con la liturgia para que el pueblo (la congregación) se involucre participando en un pregunta-respuesta ad libitum donde se usa la alegría como la emoción predominante, proclamando versos bíblicos y verdades doctrinales.

En el caso de esta canción el director es el mismo compositor, y él junto con el coro hacen pregunta respuesta de forma ad libitum con mucha energía. Lo que el director afirma es una anticipación el texto que el coro va a cantar en la segunda parte de la sección. El sonido de esta parte parece desordenado, la batería y el bajo juegan con un call and response donde uno de los dos mantiene el control del tiempo y la velocidad de la canción e intercambian papeles. Los instrumentos armónicos por su parte hacen acento en el primer tiempo cada dos compases y luego quedan en silencio dejando toda la atención en las voces, el coro usará luego estos acentos ritmo-armónicos para mantenerse en la afinación en el momento que están cantando sin la presencia de dicho apoyo.

¿Por qué se pensó en un ‘*praise break*’ para esta canción? Esto tiene que ver con la temática de la sección dos de la canción, ya que esta habla del ‘Hijo’ como segunda persona de la trinidad, el Hijo según la Biblia, Él al haber venido al mundo como hombre, como se dijo anteriormente, presenta algunas facetas de su personalidad y temperamento marcados que tienen que ver con el desarrollo de su relación con el pueblo y el sistema religioso de la época. Algo que él hacía constantemente era romper con la ‘normalidad’ de algunas prácticas habituales del judaísmo, permitiendo que el pueblo conozca a Dios de una forma diferente a la cual la tradición los tenía acostumbrados, y por consiguiente, que la gente se acercara a Él, el autor relaciona esto con el ‘praise break’ que es usual en los cultos metodistas, y al ver el efecto que causa en la congregación, y decidió incluirlo como una alegoría a un culto de una iglesia pentecostal norteamericana, dándole un respiro al coro y a la congregación y preparándolos para lo que sigue.

En la segunda parte de la sección, el coro toma protagonismo nuevamente en la canción usando partes del texto que dijo el director en el ‘praise break’, jugando con los volúmenes, finalizando en una coda donde terminan todas las voces en un grito de alegría.

**Texturas:** se ha pensado en una textura variable. Desde la parte inicial de la sección se define como una chalupa, se pensó así, ya que el objetivo es contextualizar al oyente con el sonido del segundo aire del bullerengue, y de esta forma permitirle oír el desarrollo de la canción con nuevos elementos, incluso, el nuevo contenido de la letra.

La textura que se puede encontrar en este apartado es homofónica en las voces ya que estas se mueven en bloque y polifónica en cuanto al contraste del órgano, el piano el bajo y la percusión.

El contraste de los instrumentos de percusión incluyendo el bajo, se podría decir que es superposición de dos texturas polifónicas y una homofónica creando una trama de disparidad, pero con riqueza rítmica. Finalizando la primera parte de la sección dos, se podría decir que hay una homofonía en todos los instrumentos dado al corte que se presenta para ir a la transición (praise break) y a la segunda parte de la sección. La textura presentada en esa transición es polifónica.

Al pasar a la segunda parte de la sección (compases 121 al 165) las voces del coro retoman protagonismo, haciendo homofonía de pregunta respuesta con los instrumentos y la

soprano principal, estando en un juego de una homofonía contra una polifonía. Todo esto termina en un corte de sensación ternaria para pasar a la sección 3.

**Dinámicas:** esta sección se pensó en una dinámica *forte* para la voz principal (compás 72) el coro entra en dinámica de mezzoforte (compás 75) ¿Por qué este contraste de dinámicas? Porque por acumulación de sonidos (dinámica implícita como lo dice LaRue), el coro tendría más presencia sonora que la voz principal, y para generar un balance en los volúmenes, se hace que el coro cante más bajo en comparación a la voz principal. Estas dinámicas cambian con el transcurrir de esta sección donde las voces del coro toman protagonismo (compás 85) estas pasan a cantar en *forte*, y los instrumentos a medida que van apareciendo, se suman a la dinámica coro, pero en volumen *mezzoforte*, y dependiendo del acompañamiento y del momento climático en el que se encuentra pasa a un *forte*.

A continuación, una breve explicación del juego de dinámicas implícitas en esta sección: al principio de la sección, la batería está haciendo acompañamiento de chalupa (reducción en partitura para batería hecha por el compositor) dándole apoyo a la percusión folclórica en cuanto a volumen para luego pasar a hacer un patrón rítmico de marcha el cual es usado siempre en el black góspel congregacional. A esto se le suma el bloque armónico que hace el órgano y el patrón ritmo-armónico del piano y el bajo que también le dan movimiento, pero que sumados presentan un bloque sonoro de varias capas. Luego, el piano hace un patrón ritmo-melódico que es bastante usado en el black góspel llamado “*shout*” o “*shout góspel sound*” el cual consiste en jugar con la escala góspel en un ritmo acelerado dándole contrastes de colores a las voces, dando la sensación de movimiento al bloque sonoro que es cada vez mayor, sumándose el bloque coral el cual también tiene una masa sonora considerable. Todo esto va en crecimiento constante de volumen hasta llegar a una pausa en el “*praise break*”, para luego retomar en la segunda parte de la sección, pero en dinámica inferior debido a la falta de presencia de los instrumentos armónicos para nuevamente crecer en texturas y aumento de volumen en la dinámica implícita hasta el clímax y la coda de esta segunda sección.

La dinámica que posee el coro en la segunda parte de la sección es de *piano*, la cual aprovecha muy bien por la falta de presencia instrumental (estando solamente la percusión). Los instrumentos armónicos, como se dijo anteriormente, solo hacen entrada en el tiempo 1 cada dos o cada tres compases para quedar luego en silencio.

El coro va cambiando su dinámica progresivamente a medida que la segunda parte de la sección va avanzando, pasando por *mezzopiano* luego a *mezzoforte*, *forte* y *fortísimo*. Desde el mezzoforte del coro (compás 140) el bajo aparece nuevamente haciendo un híbrido de walking con el patrón rítmico de la chalupa para acompañar a la batería que pasa nuevamente a hacer un patrón de marcha, creando así, un bloque sonoro mayor, pero que no rivaliza en volumen con las voces dando apoyo y crecimiento gradual en la dinámica implícita. En las siguientes dinámicas del coro vuelven a aparecer todos los instrumentos armónicos para hacer mayor el volumen hasta el momento del clímax de la sección donde todo el instrumental hace un corte con sensación ternaria para pasar a la tercera sección de la canción.

#### 4.2.2.2 ARMONÍA

**Tonalidad:** en la armonía usada en esta sección, se puede decir que no hay cambios aparentes con respecto a la anterior, ya que se sigue manejando en torno al modo F mixolidio. No hay cambios de modos, pero, si hay un desarrollo en el uso de las tensiones disponibles de los acordes base que son fa13 y mi bemol13, también se explora un poco más el uso de las *blue notes* como notas estructurales dentro del coro. También podemos encontrar una cadencia aplicada de manera cromática (compases 93 y 94), este recurso es usado en el *black gospel*, exactamente en el momento del *shout* o del *praise break*.

**Acórdica:** la acórdica usada frecuentemente en esta sección es fa 13 y mi bemol 9, siendo esto la constante en toda la sección, hay momentos de la segunda parte de la sección, después de la transición que se sobreponen ambos acordes, en el tratamiento armónico del coral hay movimiento en bloque con el acorde mi bemol saltando las voces gradualmente por tercetas abordando la totalidad de la triada, esto pasa mientras el piano están en torno a fa 7.

Un detalle armónico donde el autor logró encontrar compatibilidad entre los dos géneros (gospel y bullerengue) es poder incluir colores de tensión y resolución dentro del modo F mixolidio en el cual se está desarrollando la canción, un ejemplo recurrente en toda la canción, pero aparece por primera vez aquí es el acorde cifrado como si disminuido 7 ( acorde que el autor toma como alusión a la influencia que tiene por autores de *black gospel* como kurt Carr y

Ezequiah Walker ) el cual posee una tensión de dominante, pero naciendo de la sustitución de la subdominante. (el nombre que teóricos de la música contemporánea le dan a esta función es disminuido auxiliar, y es usado frecuentemente tanto en el góspel como en algunas expresiones de Jazz) cuando este acorde resuelve, va al fa 9 dando sensación de resolución ‘‘tonal’’ en ambiente modal (compases 108 y 109) pero siendo el acorde de fa 9 en función dominante.

**Disonante:** con el cambio de velocidad de esta sección, también comienza a variar la sensación que da el modo mixolidio dentro de esta, ya que los acordes usados en toda la sección son de función dominante, es más, todo el campo armónico es dominante, pero al ser esta la constante, el oído del oyente se va acostumbrando a la ‘‘energía’’ implícita que tiene este modo, objetivamente hablando, de esta canción donde la mayoría de sus acordes son en apariencia ‘‘disonantes’’ pero dado al tratamiento tímbrico, armónico, melódico y rítmico, se puede jugar con momentos de mayor tensión que otros, dando la sensación que los acordes con menos tensión sean de aparente descanso.

**Activa:** es dinámica (hablando en términos de movimiento), su armonía, aunque es acórdica, tiene energía. Incluso desde su color genera alegría, velocidad, ritmo y fuerza (cuando se habla del término ‘‘color’’ se refiere a la interpretación de armonía de Jan LaRue, donde él relaciona el color con las sensaciones generadas en el oyente, esto se usa en la música para cine donde dependiendo del acorde, el modo y su disposición genera una emoción deseada).

Posee pocos acordes en comparación a las canciones de black góspel más usuales, pero a cambio de esto, el compositor juega con la disposición de dichos acordes y manipulación de octavas, sobre todo en el bajo y el piano, permitiendo tener mayor variedad de sonidos. ¿Por qué tiene pocos acordes si usualmente una canción característica de black góspel posee varios? Porque el compositor decidió hacer el contraste de la poca acórdica, pero con bastante energía presente en el tratamiento de las voces y los instrumentos (como es común en las músicas tradicionales de la costa caribe colombiana) con la variedad de colores que produce una acórdica variada en el góspel, siendo de este último de donde usa los acordes característicos del modo para dar un color base para desarrollarse en los otros aspectos objetos de estudio en el presente documento.

### 4.2.2.3 MELODÍA

Como sabemos, para el estudio de la sección dos, en los ítems de sonido y armonía, se dividió en dos grandes momentos con un intermedio de 12 compases, esta misma división se hará para el análisis de la melodía, y se tendrán en cuenta términos como: la escala, intervalos, *blue note*, y la descripción de la melodía en cada uno de estos momentos.

El material de origen de esta sección proviene del sistema de análisis de la canción ‘*Power Praise*’ de Kurt Carr y ‘*Déjala Dí*’ de Etelvina Maldonado, también de referencias de otras canciones de ambos géneros como lo son: ‘*Arremáchalo*’ y ‘*Rama de tamarindo*’ de Petrona Martinez, ‘*My time for God’s Favor*’ de Kurt Carr y ‘*Praise Break*’ de James Fortune, de donde se tomaron algunas referencias.

Dentro de la sistematización de los elementos melódicos de esta parte de la sección, hay un uso de la *blue note* como disonancia estructural (término creado por el investigador y compositor, con el fin de dar entendimiento a las disonancias creadas por acordes y melodías que poseen *blue notes* ya sea de manera evidente o por el recurso de la enarmonía, este término lo construyó después del análisis profundo de las armonías y las melodías encontradas en la sistematización que propone Kurt Carr en su transcripción de la canción ‘*Power Praise*’).

En esta sección aparece un desarrollo mayor de la escala góspel, la cual tiene elementos de las escalas pentatónicas mayor y menor con la cuarta aumentada (de la escala *blues*) y la séptima mayor.

Para empezar, la melodía principal en la primera parte de la sección la tiene la soprano principal, quien a su vez establece la célula ritmo-melódica que va a desarrollar el coro el resto de la primera parte. Esta soprano posee un rango o registro de la 2 a un la 4, siendo este de dos octavas. Se puede notar como la melodía que propone, posee un La bemol y una La natural, haciendo referencia a la *blue note* tercer bemol de la escala de F mixolidio, siendo este préstamo de la escala *blues*.

Luego de la respuesta del coro, la soprano principal propone una segunda melodía donde juega interválicamente con el acorde de fa, saltando de forma descendente desde la nota fa a la sexta menor, o sea a la nota la para luego terminar con la melodía propuesta al principio. Esto lo repite el coro. Luego, la soprano y el coro entran en un juego de pregunta respuesta donde esta canta la nota mi bemol y hace un salto ascendente de cuarta justa, o sea a la nota la bemol. En las siguientes intervenciones usa las notas mi natural y la natural para luego terminar esta parte de la sección con las notas mi natural y fa natural. En esta parte la melodía no es muy elaborada, pero armónicamente está respaldada dado al balance que se hizo con elementos de ambas músicas.

Algo para resaltar, es la intervención melódica del piano que acompaña al coro y luego a la pregunta respuesta del coro y la voz principal. Ya que este pasa de hacer un acompañamiento ritmo-armónico a un juego ritmo-melódico, utilizando un patrón que es usual en el *black gospel* congregacional, dicho patrón aparece en los momentos de mayor intensidad e interacción instrumental, dinámica y rítmica. Este momento culminante durante la alabanza en la liturgia metodista se le conoce como “shout”, y este patrón que el piano usa se le conoce como “shout gospel sound”, cada instrumento que interviene en el “shout” dentro del culto tiene su propia célula ritmo-melódica.

¿Por qué se decidió incluirse en la composición? Porque este patrón es una referencia a ese momento musical, siendo puesto en paralelo con los momentos de alta interacción ritmo-melódica en la chalupa donde la voz principal comienza a hacer reinterpretaciones e improvisaciones dentro de la tonada, y la percusión también se permite hacer intervenciones con mayor fuerza, y llamando a los bailarines. Al analizar dicho patrón del “shout”, el compositor quiso hacer dicho contraste de una intervención de piano equiparándola con la intervención del alegre en la chalupa. Teniendo esto claro, se procedió a transcribirse, analizarse, y adaptarse dicho patrón a la composición.

En la transición entre la primera parte y la segunda, no pasa mayor cosa melódicamente hablando.

En la segunda parte de la sección la soprano principal quien lleva la melodía, no hace mayor intervención pues el coro tiene protagonismo, pero, esta hace apariciones puntuales donde se permite a sí misma hacer improvisaciones variando la pregunta y la respuesta, en estas

improvisaciones la cantante juega con notas como mi bemol y mi natural, también con las notas de la escala *blues*, pero siempre sujetándose a la nota base que es fa natural. ¿Por qué se permite hacer dicha improvisación? Para crear el contraste de la instrumentación folclórica con una improvisación propia del *blues* y del *gospel*, para tener equilibrio melódico y rítmico, aquí la batería está haciendo un patrón de marcha como acompañamiento.

#### **4.2.2.4 RITMO**

##### **Descripción General, Disonancia Rítmica, Letra, Scotch Snap y Anfibraco.**

Con respecto al estudio de ritmo en la sección dos de la canción “SANTO”, esta se pensó en dos grandes momentos (como se hizo con los anteriores apartados), aquí el pulso es casi igual toda la sección, pero el autor para compensar esto, decidió crear momentos de mayor y menor interacción rítmica de los instrumentos.

La marcación en esta sección, es de 2/2, como se hizo en la anterior sección. En esta hay desarrollo rítmico en todos los instrumentos (incluyendo las voces), y se explica, también, la idea del autor al querer escribir la canción en dicha marcación, para tener mayor practicidad al describir las subdivisiones rítmicas que se presentan en los patrones rítmicos más usados del bullerengue chalupiao (chalupa) y también por los cambios de velocidad que se pueden presentar en estos, lo cual permite simplificar su entendimiento por parte del instrumentista.

En el primer momento de la sección se establece el cambio de velocidad del tempo (compás 72), aquí la soprano principal, cuando hace su entrada propone la nueva velocidad a modo de pregunta, esta velocidad que se propone se describe como blanca=112, y el coro en su respuesta (compás 74) hace un *accelerando* para establecer finalmente la velocidad de la sección, la cual se define como blanca=126.

¿Por qué se decidió establecer de esta forma la velocidad de la canción? Esto lo hizo el autor como producto de su estudio y escucha activa de canciones de bullerengue y de chalupa, en estas, él encontró que es común, que algunas canciones de bullerengue cambien la velocidad del pulso dependiendo de la emotividad del momento e intencionalidad de los tamboreros y



cantadores, incluso también encontró, que dentro de la rueda tradicional de bullerengue, se cambie de un aire a otro con facilidad. Por esta razón él decidió incorporar este cambio de agógica, con el propósito de hacer alusión al bullerengue y su cambio de aire, y también con fines interpretativos, en otras palabras para enriquecer la composición y darle dinamismo, como también para que este cambio de aire tuviera la funcionalidad de cambio de personalidad de la composición, ya que de esta forma también podría presentar y describir a la segunda persona de la trinidad (El Hijo) quien tiene un temperamento y funciones distintas a las del Padre.

Entonces, surgió otra pregunta. ¿Cómo incorporar este cambio de patrón rítmico y de velocidad? El compositor decidió comparar las velocidades usuales de chalupas y de algunos *black góspel* tradicionales, logró contabilizar la agógica usual en ambos, y luego de hacer un promedio, llegó a la conclusión de escribir la marcación blanca=126 como el tempo definitivo para esta sección y para el resto de la canción.

El proceso para la grabación del cambio de velocidad de blanca=85 a blanca=112, *acelerando* y luego definir en blanca=126 fue complejo para los instrumentistas y las voces, ya que, no se pudo colocar artificialmente un *beat* y tampoco se pudo extraer un *midi* con dicha velocidad, los programas de edición de audio no respondían a esa necesidad específica, luego, se logró hacer un *beat* de manera artificial para la batería, pero solo se usó de manera provisional, ya que no funcionaba para los otros instrumentos. El compositor junto con el productor llegó a la conclusión que se debía hacer mayor énfasis en el cambio de agógica desde la grabación del tamborero, incluir ‘‘los gallitos’’, hacer mayor énfasis en las tablas, la maraca y las palmas para darle desde la percusión mayor énfasis al cambio de velocidad del tempo con estos instrumentos, generar un *beat* guía evidente y unificar luego con la batería (la cual se tuvo que modificar en estudio) y los otros instrumentos.

En la primera parte de la sección la interacción rítmica y tímbrica es evidente (compás 72-110), sobre todo si analizamos el instrumental. Como se explicó en el segmento de sonido, aquí, por ejemplo, la batería presenta dos momentos importantes, el primero cuando hace interpretación de bullerengue chalupiao, y cuando hace un patrón de marcha, característico en el *black góspel* congregacional.

En la parte donde la batería hace chalupa (esto se logró deconstruyendo y manipulando el patrón rítmico de la percusión folclórica característico de la chalupa, y luego aplicarle reducción para batería) se logra hacer acople permitiendo al alegre tener mayor libertad de movimiento. Mientras tanto el bajo, también está haciendo un ritmo aproximado de chalupa (el cual también fue producto de la manipulación del patrón de percusión característico de la chalupa). El contraste está en el patrón rítmico que está haciendo el piano, ya que este juega con los contratiempos, su estructura ritmo-armónica proviene de la inspiración del autor y su influencia escuchando canciones del género *black gospel* congregacional, de los cuales quiso incluir dicha referencia; a partir de la experimentación, logró un contraste equilibrado de la parte rítmica y tímbrica de este con el ritmo base de la percusión (compás 78-84).

En la parte donde la batería hace patrón de marcha (85-110), este es el instrumento en con la mayor estabilidad en este punto de la canción, en los demás instrumentos aparece mayor diversificación de los patrones rítmicos, generando contraste con densidad rítmica y sonora. La percusión hace variaciones, el bajo hace *walking* usando las notas de la escala *gospel*, el piano hace un patrón ritmo-melódico llamado ‘shout’, el órgano está tocando el acorde base para que el piano tenga libertad de movimiento. Todo esto hasta los cortes (compás 96), luego la batería juega con el patrón de la chalupa y patrón de marcha de forma intercalada, mientras los demás instrumentos hacen una reducción rítmica en el acompañamiento armónico de las voces quienes en ese momento repiten de forma marcada el final de la frase, hasta finalmente llegar al corte en el compás 110.

En cuanto a las voces, en esta parte de la sección 2, el coro tiene el protagonismo, pasando la voz principal momentáneamente a un segundo plano. Desde la frase propuesta por la soprano principal (compás 72) hay una clara referencia de *scotch snap* que el coro va a repetir constantemente; este *scotch snap* aparece por primera vez en el compás 73 donde la voz principal juega de forma cromática con la *blue note* la bemol, y la nota la de la escala en las palabras to-do, nom-bre, Cris-to. El coro responde a su vez con las mismas palabras, pero en forma de *acelerando* y distribuyendo la *blue note* la bemol dentro de sus voces, pero en vez de terminar el *scotch snap* en el la que proponía la soprano, el coro va hacia la nota sol y la nota fa para generar la sensación de respuesta cadencial a la pregunta.

La segunda vez que interviene la voz principal, a modo de *call* (pregunta), presenta un anfíbraco (compás 78 con antecompás), este también es respondido por el coro con las mismas palabras y la misma célula rítmica. El anfíbraco presentado es una negra, más dos negras ligadas, repitiéndose en toda la semifrase. Las palabras que están con el anfíbraco son: sus o-jos son fuego, su ros-tro el sol. Luego termina la frase con el *scotch snap* propuesto al principio. Todo este patrón rítmico lo retoma el coro mientras los demás instrumentos presentan la diversificación rítmica explicada anteriormente, aquí aparece nuevamente la voz principal, pero esta vez haciendo anticipaciones con la palabra ‘‘Cristo’’ a modo de *call* (pregunta) *and response* (respuesta) con el coro.

En el intermedio se presenta un *praise break* por parte del director y las voces, este ya fue explicado previamente. También dentro de dicho intermedio, es la intervención de la percusión, los instrumentos armónicos hacen silencio y solo marcan el acorde cada dos compases y el bajo hace acompañamientos de forma melódica decorativa. En este punto la batería y la percusión folclórica juegan a un *call and response*. Se pensó de esta manera haciendo evocación a los solos de percusión que son usuales en las tonadas de bullerengue, en esta ocasión interviene la batería como un segundo exponente del juego rítmico, como también es usual en muchos estilos musicales occidentales, donde hay ‘‘solos’’ de diferentes instrumentos en determinados momentos de la canción.

Luego del intermedio, en la segunda parte de la segunda sección, se presentan dos grandes momentos rítmicos propiciados por la percusión y la batería, el primero (compás 121- 138) ya había aparecido en la primera parte de la sección, pero esta vez, hay una interacción distinta con los otros instrumentos. La batería está haciendo ritmo de chalupa apoyando a la percusión, los instrumentos armónicos siguen en silencio luego del intermedio, solo entrando a hacer un acorde marcado cada dos o tres compases según la frase que expone el coro lo necesite, en este punto la voz principal hace entradas a modo de *call and response* con el coro, pero la sensación que da es más de manera decorativa y subjetiva.

En el segundo momento propiciado por la batería y la percusión (Compás 139-165), estos instrumentos vuelven a hacer juego rítmico de contraste donde la percusión hace nuevas variaciones, la batería hace de nuevo el patrón de marcha, pero esta vez hace mayor uso de los platillos a modo de marcación de los compases, hasta el final de la sección donde vuelve a usar el

patrón rítmico de la chalupa y el corte con sensación ternaria. El bajo aparece nuevamente, haciendo un *walking* híbrido con el patrón rítmico de la chalupa para darle apoyo a la percusión y su crecimiento en contraste y volumen, este crecimiento es propuesto por las voces del coro hasta llegar al clímax y coda de la sección.

Él, en esta segunda parte de la sección el coro propone una nueva célula rítmica de *call and response*, en el *call* no hay anfibracos o *scotch snap*, la pregunta está construida con las palabras: el corde-ro, inmola-do. En el *Response* hay un juego de cortes de las sílabas y acentuaciones en contratiempo, esta célula rítmica se ha encontrado en varios géneros musicales afro-caribeños y también en el *gospel* (no se sabe con certeza de donde proviene, pero se presume que es herencia africana), el response es con las palabras: el león, vencedor. La palabra Santo en el clímax y la coda de la segunda sección, indicando que la segunda persona de la trinidad, El Hijo, también es Santo como lo indica la Biblia en los libros de Hechos 7:26, 2 Corintios 5:21, Marcos 1:24. Al finalizar la sección, luego del corte con sensación ternaria por parte de todos los instrumentos aparece un grito de alegría por parte de todas las voces.

A continuación, el autor presenta el texto de la sección 2 de la canción ‘‘SANTO’’:

### Primer momento

(Soprano) Su nombre es sobre todo nombre Cristo

Nombre Cristo, nombre Cristo.

(Coro) Su nombre es sobre todo nombre Cristo

¡¡CRISTO¡¡

(Soprano) Sus ojos son fuego, su rostro el sol

### Segundo momento

Su nombre es sobre todo nombre Cristo

(Coro) El cordero

(Coro) Su nombre es sobre todo nombre Cristo  
Su nombre es sobre todo nombre Cristo

Inmolado

Sus ojos son fuego, su rostro el sol

El león vencedor (Fiel amigo)

Su nombre es sobre todo nombre Cristo

Fiel amigo

Todo nombre Cristo (Cristo)

El amado

Todo nombre Cristo (Cristo)

Mediador (Mi Señor)

Todo nombre Cristo (Cristo)

Mi señor (Vis)

Nombre Cristo, nombre Cristo,

Santo, Santo, Santo  
¡¡WOW¡¡

### **4.2.3 ANÁLISIS GENERAL SECCIÓN TRES DE “SANTO”**

Esta sección de la canción está desde el compás 166 al compás 293. Estos compases serán objeto de un estudio general tomando como referencia el método de análisis SAMER de LaRue. Como se hizo en las anteriores secciones, esta se subdividirá en 3 grandes momentos, el primero es un fandango de lengua (compás 166-190), el segundo (compás 191-267) y el tercero (compás 268-293) son chalupa con variaciones.

Como se explicó anteriormente, el fandango de lengua es el tercero de los aires del bullerengue, y cuyo sonido nació con el fin de dar sensación de festividad al bullerengue. El autor, en esta sección habla del El Espíritu Santo, quien es la tercera persona de la trinidad, ya que, en la teología cristiana, El Espíritu de Dios, es descrito como el ejecutor del plan divino de Dios, siendo el agente activo, el catalizador y el poder personificado. Job 26.13, Romanos 8.11, Juan 3.5-7, Juan 16.8, Mateo 12.28. Él, como agente ejecutor del plan divino, obra en el interior del ser humano vitalizando la palabra de Dios en este, y regenerando su conducta.

El autor asocia la tercera sección de la canción con El Espíritu Santo, debido a que en esta se consolida toda la canción (como también dice la doctrina cristiana que El Espíritu de Dios consolida el poder de Dios y ejecuta el plan divino), también la asocia con fiesta, alegría, brillo y frenetismo. Según la Biblia, el Espíritu de Dios se mueve, opera y se manifiesta de múltiples formas, siendo la alegría, el júbilo, y el frenetismo algunas de estas, pero siempre relacionado la obra del Hijo y del Padre ya sea como ejecutor o inspirador del ser humano.

En el primer y segundo momento de la sección, el autor habla del Espíritu Santo, sus características y su función de manera general (esta explicación será ampliada en los apartados posteriores). En la tercera parte de la sección tres, aparece el cierre de la canción, en esta se consolida toda la obra. Su texto solo dice “Santo”, dado que esta es la característica que más se resalta en la Trinidad, y también la palabra “Aleluya” esta es una palabra adaptada del hebreo antiguo (hallēlū-Yāh), y es una exclamación bíblica de júbilo y alegría, esta expresión también invita a otros a alabar y exaltar a Dios. Luego de explicar y de describir a cada una de las tres personas de la trinidad, el autor invita a otros a que alaben a Dios. A criterio del autor, este es un buen final para la obra.

### 4.2.3.1 SONIDO

**Tímbrica:** la instrumentación es la misma que se propuso en las anteriores secciones, salvo por el alegre, ya que en el momento que hace el aire de fandango, en la interpretación del tamborero, la tímbrica del tambor cambia nuevamente, apareciendo nuevos sonidos.

La interacción sonora de los instrumentos con las voces, se mantiene en comparación a la anterior sección, no hay mayor contraste de estilo porque su ejecución no muta de sonido tradicional a *gospel* como en la sección uno, su estilo (técnica) es netamente del estilo *gospel*. En esta parte de la canción las voces tanto del coro como las principales equilibran sus intervenciones e interacciones, siendo el *call and response* (pregunta respuesta) el recurso más usado por el compositor. La soprano principal y la alto principal interactúan, y aparecen voces del coro haciendo variaciones melódicas durante el clímax del final, dándole más riqueza al contraste tímbrico existente.

En la primera parte (compás 166-190) las voces del coro hacen un sonido parecido al raizal, donde el compositor les indicó que sonaran parecido a los coros tribales africanos, pero sin perder la perspectiva de la técnica aplicada del *gospel*. La alto principal, aparece nuevamente, usando la misma célula ritmo melódica que propuso al principio de la canción, pero contextualizándola con la sensación ternaria de esta parte, incluso el color de su voz al cantar esta melodía tiene un sonido dirigido más al *gospel*.

La batería en este punto juega un papel importante, mientras que el alegre hace fandango de lengua, esta hace una aproximación del mismo aire, en el proceso de su adaptación, el investigador se dio cuenta de que el sonido se asemeja a un aire africano, este es una de las bases de la champeta colombiana llamado *soukouss* (también conocido como “*sukus*”) el cual coincidió con la sensación rítmica y tímbrica deseada por el autor.

El contraste en este punto lo tiene el piano y el órgano, por ejemplo, el piano, con el timbre de *honky tonk*, se le permitió una improvisación donde jugara con el timbre de dicho instrumento y que utilizara la escala del blues para darle el color armónico deseado. Esta parte de la sección tres termina con un corte hecho por los instrumentos rítmicos.

En la segunda parte de la sección tres (compás 191-267), las variaciones rítmicas producidas por la batería en conjunto con las variaciones hechas por el alegre y los otros instrumentos de percusión folclórica, dan una sensación distinta a la sección dos, el piano también hace una variación rítmica a la propuesta en la segunda sección, proporcionando estabilidad, y ofreciendo elementos nuevos desde la parte tímbrica, por ejemplo, aparece un juego de octavas que hace durante el acompañamiento, pero tomando como base las disposiciones que ya estaban desde la sección uno y dos.

Se rescatan elementos tímbricos de la primera sección como lo es la voz de la alto principal, la cual se recontextualiza, pues en la primera sección hacía evocación del sonido del bullerengue tradicional, y ahora pasa a hacer una tímbrica más cercana al góspel, el bajo cobra relevancia en esta sección, ya que está haciendo evidente el híbrido del walking con notas de la escala góspel, pero siguiendo el patrón rítmico de la chalupa que propuso en la segunda sección. Esta segunda parte de la sección termina con un corte construido por las voces del coro.

La tercera parte de la sección (compás 268- 293) tímbricamente se comporta igual a la segunda parte de la sección, aquí el mayor cambio es la aparición de las dos voces principales al tiempo, junto con la voz del director, algunas voces del coro hacen arreglos melódicos muy característicos del black góspel, agregando riqueza tímbrica y emotividad al momento, el cual ya era bastante climático, hasta terminar en un grito explosivo y ruido instrumental.

**Texturas:** se ha pensado en una textura variable. Desde la parte inicial de la sección se define como un fandango de lengua y luego retoma el sonido de chalupa, pero con una sensación distinta por las variaciones que hacen los instrumentos de percusión, por ejemplo, la batería juega con el contratiempo en el hi-hat dándole más fuerza a la maraca y los gallitos, y también dando sensación metálica a su sonido por el material de dicho platillo, se pensó así, ya que el objetivo es contextualizar al oyente con el sonido del tercer aire del bullerengue y la chalupa, y de esta forma permitirle oír el desarrollo de la sección con nuevos elementos debido a sus variaciones, incluso, el nuevo contenido de la letra.

La textura que se puede encontrar en este apartado es homofónica en las voces, porque estas se mueven en bloque y polifónica en cuanto al contraste del órgano, el piano, el bajo y la percusión.

Hay contraste de los instrumentos de percusión contra los instrumentos rítmicos más estables que son el bajo y el piano, se podría decir que es superposición de dos texturas, una polifónica, y una homofónica, creando un sonido lleno de disparidad, pero con riqueza tímbrica y rítmica.

Finalizando cada una de las dos primeras partes de esta sección hay homofonía en los instrumentos armónicos y polifonía en los instrumentos rítmicos, según el compositor, el corte que aparece en al finalizar las dos primeras partes de la sección, lanza a la canción a la siguiente dándole dinamismo y orden.

Al pasar a la tercera parte de la sección (compás 268- 293) las voces del coro se unen al protagonismo que tienen las voces principales, recordar que en esta aparece el director, entrando en un juego de homofonía contra polifonía de pregunta respuesta con los instrumentos, siendo incluso más evidente que en el presentado en la segunda sección, ya que en el final, en el juego rítmico de las voces, también se une la batería apoyando con el redoblante, ya que esta, hace intercambios de chalupa con marcha base de *gospel*, permitiendo que el coro tenga variedad y fuerza en los acentos.

**Dinámicas:** para la primera parte de esta sección se pensó en una dinámica *mezzoforte* para la voz principal y *mezzopiano* para las voces del coro, la parte instrumental está en mezzopiano, variando en determinados puntos dependiendo de la necesidad de la alto principal, como en las anteriores secciones.

Para la segunda parte de la sección la alto principal sigue en *mezzoforte* y pasa a *forte* cuando hace el *call and response* con el coro. La soprano principal, cuando aparece en esta sección, lo hace con una dinámica *forte* y dependiendo del momento pasa al *fortísimo*, mientras que la parte instrumental pasa del *mezzopiano* al *mezzoforte* y a *forte*, los instrumentos de percusión se mantienen en *mezzopiano* y *mezzoforte* debido al acompañamiento que están haciendo.

En la tercera parte de la sección, las voces pasan de *mezzoforte* y *forte*. Llegando momentos donde hace fortísimo (sobre todo hacia el final), la parte instrumental también se suma a esto y también pasa de un *mezzopiano* a *mezzoforte*, *forte* y *fortísimo* según el momento y las voces lo pidan.



A continuación, una breve explicación de las dinámicas implícitas en la sección tres de la canción. En la primera parte de la sección, en el fandango de lengua, la parte instrumental (salvo el alegre) están haciendo *mezzopiano* y *mezzoforte*, esto le permite a la canción descansar, pues viene de un momento climático donde la dinámica implícita y explícita eran *forte* y *fortísimo*, a criterio del compositor, esto le permite al oyente, descansar y encontrar nuevos elementos. En cuanto a la dinámica implícita, los instrumentos se mueven dependiendo del volumen de los coros (no de la voz principal como sí pasaba en las anteriores secciones), el único que se mueve en una dinámica implícita superior son los coros que están haciendo acentos con el sonido africano explicado anteriormente. Cuando el coro sube su intención haciendo una “campana” de voces va en *crescendo* desde el *mezzoforte* al *forte*, los instrumentos también crecen en volumen, hasta llegar el cambio de métrica.

En la segunda parte de la sección los coros hacen *mezzoforte* de nuevo, pero los instrumentos esta vez por dinámica implícita (acumulación de timbres) se hacen más presentes. La voz principal, vuelve a tomar el control de las intenciones dinámicas de los instrumentos y del coro. Cuando aparece la soprano principal, el coro toma control de nuevo de la dinámica implícita, y hace que los instrumentos crezcan de nuevo, y cuando se repite la frase, esta vez protagonizada por la soprano principal, se repite el juego de dinámicas implícitas, hasta el compás 259 donde el coro hace un nuevo juego de voces. En este juego pasan de *piano*, a *fortísimo* de manera progresiva, de igual manera, los instrumentos acompañantes lo hacen también, de esta forma pasan a la última parte de la sección y de la canción.

En la tercera parte de la sección, las voces se mantienen en un constante *forte*, se repite una y otra vez las palabras “Santo” y “Aleluya”, todos los instrumentos están en dinámicas similares (*forte*) acompañando a todas las voces. Finalmente, en el compás 293 hay un grito explosivo de alegría de las voces, mientras los instrumentos acompañantes, hacen *forte* y *fortísimo* en forma de ruido.

### 4.2.3.2 ARMONÍA

**Tonalidad:** la armonía usada en esta sección es parecida a la usada en las anteriores secciones, ya que se sigue manejando en torno al modo F mixolidio, no hay cambios de modos, pero como en la sección anterior, hay gran uso de las tensiones disponibles del acorde de fa. Se sigue explorando y diversificando el uso de las *blue note*, no solo como adornos transitorios sino también como notas estructurales dentro de la armonía y del coro. También podemos encontrar una cadencia aplicada de manera cromática (compases 266 al 268).

**Acórdica:** La acórdica usada constantemente en esta sección es fa7 y Mi bemol 9, siendo estas las constantes, incluso en los momentos climáticos, por momentos aparecen acordes como Si Disminuido 7 (como se explicó en la anterior sección, este se usa como disminuido auxiliar para dar mayor tensión en momentos determinados), o acordes como Do 7 y Do 7#9#5 (compases 186-190) que permiten jugar en mayor medida con las tensiones.

**Disonancia:** como se explicó en la anterior sección, su campo armónico en sí mismo es disonante (debido a que es constante la presencia del tritono implícito en los acordes base), pero debido al tratamiento de colores que se dan en los acordes, aparecen momentos de mayor tensión, por ejemplo, el acorde disonante que se mencionó anteriormente (Do 7#9#5), el cual permite tener sensación de dominante de la dominante. Y resolviendo en un acorde de fa7.

Como se explicó en la anterior sección, al acostumbrar al oyente a la constante tensión, este se percata de la ‘energía’ implícita que tienen los acordes distintos dentro del modo, por la emoción que producen, y gracias al uso que se le dio al Do7#9#5, el oyente podría captar el corte de la continua tensión que para este punto, y desde su inconsciente ya no genera esa sensación, y siendo este acorde de sensación dominante, el oído del espectador busca el descanso en el acorde fa 7, convirtiéndose este en una falsa ‘tónica’.

**Activa:** la sección es dinámica (en términos de movimiento), su armonía, posee bastante energía, ya sea por la disposición de los acordes, o el juego de octavas que hace el piano y el bajo, o los saltos interválicos que hacen los coros, por lo tanto, posee gran energía, sobre todo en los momentos climáticos. Es interesante notar que su color es frenético, alegre, lleno de fuerza, dando sensación de fiesta, júbilo y gozo. El autor quiso desde dicho tratamiento armónico generar todas estas emociones en el oyente.

### 4.2.3.3 MELODÍA

Como se especificó en los ítems de sonido y armonía, para el estudio de la melodía en la sección tres de la canción ‘‘SANTO’’, esta se dividió en tres grandes momentos, y se tendrán en cuenta términos como: la escala, intervalos, *blue note* y la descripción de las melodías más relevantes en cada uno de los momentos.

El material de origen de esta sección proviene del sistema de análisis de la canción ‘‘Power Praise’’ de Kurt Carr y ‘‘Déjala Dí’’ de Etelvina Maldonado, también de referencias de otras canciones de ambos géneros como lo son: ‘‘Pa la negra’’ del compositor Diomedes Mesa, ‘‘Papá López’’ de Estefani Cotera, ‘‘Mar Violeta’’ de Orito Cantadora y la chalupa, ‘‘Bololó’’ de Bazarro All Stars, ‘‘Cristo, Cristo’’ de Juan Carlos Alvarado, ‘‘I Call Him Up ( Can’t Stop Praisin ’)’’ de Ron Kenoly y *Hosanna Music*, ‘‘Yes Lord, I Believe’’ de Ron Kenoly y *Hosanna Music* y ‘‘Do You Know Him’’ de Hezekiah Walker de donde también se tomaron alusiones.

Dentro de la sistematización de los elementos melódicos de la primera parte de la sección, la alto principal usa y se apoya en la nota mi bemol, siendo esta la séptima bemol del acorde de fa, estableciendo nuevamente el modo y por medio de la *blue note*, hablando en términos de escalas, la alto se está moviendo en referencia a F mixolidio, pero usando como referencia la triada de Mi bemol mayor (las notas mi bemol, sol y si bemol). El piano, por su parte, hace un solo en este momento de la sección, se le dio indicación al pianista de usar la escala blues y la escala góspel como referencia, él hace dicho solo de forma melódica con la mano derecha mientras la mano izquierda hace el acompañamiento en bloque.

Las voces del coro hacen acompañamiento armónico, pero al final del primer momento de la sección hacen un arreglo armónico, pero formando dicho bloque de forma melódica, escalonada y consecutiva de cada una de las voces, agregando una a una las notas del acorde do (compás 186-189), siendo el tenor el primero que aparece cantando la nota do, la alto la nota sol y las sopranos 2 y 1 cantan las notas do y mi respectivamente, este arreglo coral se le conoce como campana.

¿Por qué se decidió incluir esta campana en este punto del arreglo? El compositor conoció por primera vez dicho arreglo en clases de taller coral instrumental I, luego, con el tiempo vio que este recurso se usa en diferentes tipos de formatos corales (incluyendo el *góspel*). Encontró, por

ejemplo, que existen canciones como ‘*Do You Know Him*’ de Hezekiah Walker, donde se usa como el arreglo principal, debido a esto el investigador y compositor decidió hacer su propia versión de este arreglo para generar una separación y diferenciación de un momento a otro de la sección.

En el segundo momento de la sección, la melodía la tienen nuevamente la alto, estas aparecen haciendo un juego de pregunta respuesta con los coros, cabe resaltar por ejemplo en la frase ‘‘ Intercesor’’ y ‘‘ Maestro ayudador’’ aparecen la *blue note* la bemol y la nota la natural, proporcionándole riqueza a la melodía. En la frase ‘‘Santo Espíritu de verdad’’, ya no incluye esa *blue note*, pero se apoya en la nota mi bemol superior de la tesitura femenina, manteniendo las notas características del modo. Todo este momento de la segunda sección se repite, pero esta vez la melodía la tiene la soprano principal.

Al finalizar el segundo momento de la sección, aparece una variación de la campana propuesta al principio de esta en el coro, la cual también está hecha con el fin de separar los momentos, esta vez para separar el segundo y el tercero de la sección (compás 259-262).

Esta campana se conforma con las notas del acorde de mi bemol mayor (recordar que la base armónica que tienen los instrumentos es la del acorde fa 7), esta vez el escalonamiento es más corto indicando la palabra ‘‘Aleluya’’. El tenor 1 y tenor 2 hacen las notas mi bemol y sol, la alto y la soprano hacen si bemol y mi bemol. Luego, en el siguiente compás todas las voces saltan a la siguiente nota del acorde de forma ascendente, los tenores 1 y 2 esta vez hacen sol y si bemol, la alto y la soprano esta vez hacen mi bemol y sol. Nuevamente suben a la siguiente nota ascendente del acorde en mención, el escalonamiento lo hacen con las notas si, mi, sol, si. Finalmente hacen la siguiente nota ascendente (la cual es una nota límite en el registro de todas las voces del coro) con las notas mi, sol, si, mi respectivamente. Después de este arreglo, el coro hace el acorde si disminuido 7 y ‘‘resuelven’’ en la falsa tónica fa 7 con la palabra ‘‘Amén’’.

El tercer momento de la sección, empieza con una pregunta respuesta de las voces principales con el coro, esta vez ambas voces hacen el *call*, a modo de primera y segunda voz, siendo la alto principal la voz 2 y la soprano principal la voz 1 (compás 267-274), luego (compás 275 en adelante) estas dos voces se unen al coro haciendo pregunta respuesta con el director de la canción, ( este hace sonidos improvisados, característicos del género) , todo en este punto es

frenetismo y alegría, algunas voces del coro hacen arreglos vocales improvisados usando la escala.

#### 4.2.3.4 RITMO

##### *Descripción General, Disonancia Rítmica, Letra, Scotch Snap y Anfibraco.*

Con respecto al estudio de ritmo en la sección tres de la canción “SANTO”, esta se pensó en tres grandes momentos (como se hizo en los anteriores apartados), en esta parte de la canción, el pulso es igual todo el tiempo, aunque la interpretación (decodificación) de dicho pulso cambia, pero la sensación de este es la misma. Además, el autor para dar variedad al contínuum, decidió crear momentos de mayor y menor interacción rítmica de los instrumentos.

Para marcación general de la sección, esta también se divide en tres momentos, el primero es marcación de 6/8, el segundo y tercer momento 2/2. En esta hay desarrollo rítmico relativamente similar a la anterior sección, pero desde un enfoque más diversificado debido a algunas variaciones puntuales en algunos instrumentos.

En el primer momento de la sección se establece el cambio de marcación a negra con puntillo= 126 (compás 166), ¿por qué se cambia de un patrón binario a un patrón ternario en este punto de la canción? El autor lo pensó de esta forma para darle entrada al aire de fandango de lengua, el cual según su escritura (la interpretación que le da el maestro Victoriano Valencia y Manuel García) se debe pensar en marcación de 6/8, además que esto también lo indica su sensación rítmica.

En este punto de la sección la batería hace reducción a chalupa, como se describió en el apartado de sonido, el patrón que el compositor logró adaptar para batería, descubrió que se asemeja en gran medida al patrón rítmico que esta hace en el ritmo de soukous, el sukus (como también se le llama) es un patrón rítmico que proviene las naciones africanas: Republica del Congo, Gabón, Kenia, Tanzania y República Centroafricana. Su sensación rítmica es binaria y ternaria (en algunas expresiones de este), este ritmo fue adoptado y desarrollado en la champeta tradicional colombiana.

En esta parte de la sección, la interacción rítmica tiende a ser estable, la presencia de patrones variados la tiende el alegre, apoyado por los demás instrumentos cuya dinámica es

*mezzopiano* y *mezzoforte*. El *continuum* no cambia, ya que la sensación del pulso es la misma y este le permite a esta parte ternaria volverse binaria sin problema en el momento que la composición lo requiere.

Otro punto para resaltar en esta parte, es la presencia de las voces del coro, quienes acompañan a la voz principal con un patrón ritmo armónico, este se logra haciendo acento en el primer pulso del primer compás, acento con *staccato* en el segundo pulso del siguiente compás, finalizando con la acentuación del primer pulso del siguiente compás.

La voz principal también tiene un papel importante en este punto de la sección, por ejemplo el "leleo" (este término hace parte de los dichos de los intérpretes del bullerengue, se usa para indicar que en esta parte la voz no canta con palabras si no con las sílabas la-lá o le-lé como en este caso, indicando la melodía) que la alto principal hace al principio de la sección, este "leleo" resulta familiar porque es parecido al que hace al principio de la canción, no es igual, ya que es una adaptación del primero que hacía de forma ad libitum, pero esta vez lo hace dentro de la marcación 6/8.

Continuando con la alto principal, el texto tiene presencia del *scotch snap*, por ejemplo, la parte que dice "San-to San-to" son dos *scotchs snap* (compás 178). La parte donde dice "Es-pi-ri-tu" (compás 179-180) es una síncopa donde no solo hay desplazamiento del acento rítmico sino también del acento prosódico, ya que hace dicho efecto en todas las sílabas de esta palabra. Estos dos ejemplos los usa el autor para indicar como en un ritmo de sensación ternaria puede aplicarse y lograr compatibilidad el *scotch snap*.

Para finalizar el primer momento de la tercera sección, los coros hacen un arreglo ritmo-melódico que termina en un bloque armónico, en el apartado de melodía se explicó desde el movimiento de las notas, en esta parte la explicación es desde la codificación rítmica que está involucrada, el escalonamiento de las voces se hace con el pulso dominante de esta marcación de 6/8 el cual es la negra con puntillo, las voces ingresan desde la grave hasta la aguda, una negra con puntillo a la vez, o en otras palabras, un pulso a la vez, quedando las voces que hicieron el ataque en dicha nota hasta completar el bloque armónico.

Para finalizar este punto de la sección, el autor hace un corte, el cual están involucrados todos los instrumentos rítmicos, en esta parte la indicación es que desde el corte se cambiara la

sensación, para esto el compositor escribió dicho corte en dosillos jugando previamente con un juego de *paraddidles* (golpes dobles en cada uno de los tambores) en semicorcheas en la batería.

En el segundo momento de la sección tres, los instrumentos rítmicos son los que dan la indicación que la marcación cambió a blanca =126, para esto se le indicó a la batería y al set de percusión folclórica que hicieran base de chalupa, cuando entra la alto principal, la batería hace el mismo patrón rítmico, pero agregando el plato en contratiempo para que el sonido metálico le diera fuerza al maracón y a las palmas, de esta forma, la maraca posee mayor libertad de hacer variaciones y así, adornar algunos momentos de la sección, según decisión del percusionista. Hablando del percusionista, este es el punto de la canción y en el tercer momento, donde este tiene mayor libertad de improvisación, juega con matices, juega con repiques, hace preguntas respuestas entre otras cosas que no fueron posibles de transcribir para el investigador, solo se lograron hacer pequeñas aproximaciones.

En este punto de la sección también se resalta al bajo, como se explicó anteriormente, este es el resultado de la experimentación, se logró crear un sonido híbrido utilizando el walking usual en el black góspel congregacional y el patrón rítmico base de la chalupa que se usa en los instrumentos de percusión folclórica, en esta parte el compositor hace una pequeña variación del ritmo que mostró en la segunda sección, escribiendo para el bajo, pequeños *staccatos* durante el movimiento melódico descendente, dándole fuerza al responsorial que se está llevando a cabo.

En cuanto al texto, en este punto el juego rítmico que hace la voz principal con el coro es de pregunta respuesta. Al principio de este momento juega con una síncopa (compás 195) con la palabra ‘‘Intercesor’’, esta ya había aparecido antes en la canción, exactamente en la primera parte, solo que con otra velocidad y otra intención (compás 26), siendo la disonancia rítmica de la tercera sección una variación de la presentada en la primera. La siguiente frase (compás 198-200) son las palabras ‘‘ Maestro Ayudador ‘‘, también hace uso otra síncopa presentada al principio de la canción (compás 28-30), en la siguiente frase, aparece un scotch snap con las palabras ‘‘ es-cu-dri-ña-mi-co-ra-zón’’. Para finalizar la parte de las frases, la cantante dice las palabras ‘‘ san-toes-pi-ri-tude-ver-dad’’ presentando una variación de scotch snap siendo la negra con puntillo la que antecede a la corchea, dando una sensación rítmica similar a la conocida en el blues,

Continuando con el texto, la cantante principal habla del Espíritu Santo con mayor profundidad, sobre todo de las múltiples formas en las que Él se le presenta al ser humano, por ejemplo, el fuego, el autor hace referencia a la zarza ardiente (Éxodo 3, Hechos 2). Otro ejemplo de la presencia del Espíritu, es el agua, la Biblia hace constantes menciones sobre el mover del Espíritu de Dios como un fluir de aguas, como la visión del profeta Ezequiel (Ezequiel 47:1-12). Y el otro ejemplo de la presencia del Espíritu es el viento (Ezequiel 37:9-10, Juan 3:8, Hechos 2:2, Juan 20:22). Cabe resaltar que la acentuación de estas palabras (fuego, agua, viento) está desplazada a la segunda sílaba, esto se hizo con el fin de dar fuerza a las mismas, permitiendo que el responsorial de los coros contesten.

En cuanto a los coros, estos contestan el call (la pregunta) con una síncopa que empieza con una variación de anfrábraco, indicando las palabras ‘‘Espíritu Santo’’. La siguiente contestación que ellos hacen, es con la palabra ‘‘Espíritu’’, esta tiene una doble acentuación, su acento natural, que es en la sílaba ‘‘pí’’ y la sílaba ‘‘tu’’ el cual es un acento léxico (un tipo de acento prosódico) que es aprovechado por el compositor para exacerbar dicho acento para su uso en la canción.

Para cerrar el segundo momento de esta sección y darle paso al último, se utiliza la palabra ‘‘Aleluya’’ para armar una campana de forma escalonada, su forma de construcción melódica y armónica fue explicada en el apartado de melodía, en este apartado se explicará desde su codificación rítmica (compás 259-261), esta se forma haciendo uso de la sensación dada por la negra en el compás la cual es la mitad del pulso dominante (continuum), la cual está repartida de forma consecutiva en todas las voces según su turno de entrada, teniendo el tenor 2 en la primera negra cantando una redonda hasta la soprano que tiene la cuarta negra del compás.

En el tercer momento de la sección tres, hay gran energía e interacción rítmica entre todos los instrumentos, la batería en el momento donde se está pregonando la palabra ‘‘Santo’’, esta acompaña haciendo base de chalupa, pero cuando las voces se unen para decir ‘‘Aleluya’’, esta se une a las voces haciendo base de chalupa, intercambia en el siguiente compás con base de marcha de góspel, y así sucesivamente hasta el final donde hace ruido acompañando a los gritos de las voces.



La percusión folclórica también juega un papel fundamental en este momento, ya que en este punto de la canción (como ya se explicó antes) tiene mayor libertad de movimiento, creando una gran interacción rítmica con los otros instrumentos, sobre todo con las voces. El bajo por su parte, juega con el walking híbrido haciendo la escala de forma ascendente y con *staccatos* de forma descendente. El órgano y el piano son los instrumentos más estables, siguiendo el mismo patrón rítmico que se indicó en el segundo momento de la sección tres, son los que le dan el equilibrio rítmico a este punto.

Las voces por su parte, las principales se unen para cantar la pregunta respuesta con el coro con la palabra “Santo”, usando las figuras negra con puntillo seguido de corchea ligada a la primera negra del siguiente compás, en este punto aparecen algunas voces del coro haciendo arreglos vocales usuales en el *gospel*, estos arreglos al ser improvisaciones, no obedecen a la rítmica impuesta por la canción, estando estos sobrepuestos a las otras voces del coro, generando contraste rítmico. El director musical se une al coro para hacer el *call and response*, jugando con la frase de forma ad libitum sobre todo en la última parte de la canción. En la última parte se utiliza la palabra “Aleluya”, la cual aparece de forma anacrusa, en este punto, el compositor vuelve a hacer uso del desplazamiento del acento prosódico, colocando el mismo en la sílaba “ya” que es el tempo fuerte del siguiente compás. Luego el coro hace variación del ritmo de esta palabra, formando síncopa en el proceso, ya que se acentúa el contratiempo de cada uno de los pulsos, utilizando esta misma síncopa para el final de la canción, formando un cierre con bastante interacción rítmica de todos los instrumentos, con mucho ruido.

A continuación, el texto de la sección tres de la canción ‘‘SANTO’’

**Primera parte:**

Leeei lei lei le lei lo láaaa

Viento (Espíritu)

Leeei lei lei le lei lo láaaa

Santo (Santo)//

Eres Santo, Santo

Espíritu y poder

**Tercera Parte:**

Santo, Santo

A-le-lu-ya

Espíritu de Verdad

A-le-lu-ya

Es-Pi-ri-tu San-to

A-le-lu-ya

A-le-lu-ya

**Segunda Parte:**

Ah, Amen

Intercesor (Espíritu Santo)

Santo (Santo)

Maestro ayudador (Espíritu Santo)

Santo (Santo)

Escudriña mi corazón (Espíritu Santo)

Santo (Santo)

Santo Espíritu de Verdad (Espíritu Santo)

Santo

//Fuego (Espíritu)

Aleluya

Agua (Espíritu)

Aleluya

Aleluya

A-le-lu-ya

Aleluya

## CONCLUSIONES

- Se estableció en un principio la pregunta: *¿Cómo crear una pieza musical desde la perspectiva académica occidental, que contenga la fusión de elementos estilísticos del black góspel y del bullerengue?*, esta pregunta se respondió parcialmente. ¿Por qué parcialmente? porque sí se pudo hacer la fusión musical que se planteaba de forma exitosa, usando para esto unas herramientas y una ruta metodológica clara. Pero también, el autor encontró que las características propias de cada género son muchas, y esta investigación fue solo un acercamiento general a estas para hacer dicha unión. Se pudo condensar las características específicas, pero es bastante complejo encontrar todas en un estudio preliminar, sobre todo teniendo un repertorio tan limitado como objeto de análisis en razón de los límites del presente trabajo. Para esto se requerirían estudios e investigaciones más puntuales y profundas, y, aun así, sin la garantía de lograr encontrar todo lo que tienen para ofrecer dichas músicas.
- Se planteó como objetivo general para este proyecto el realizar una composición de un bullerengue tradicional con elementos estilísticos del *black góspel*. El investigador puede concluir que este se alcanzó exitosamente, ya que se logró implementar un sistema de análisis que fue efectivo para este contexto, se extrajeron algunos elementos de sus estructuras formales, se consiguió condensar en una partitura la interacción de los mismos, y finalmente, se realizó la grabación de la pieza musical emergente, mostrando sus resultados.
- Dentro de la investigación de todos los trabajos previos en el estado del arte, hubo algunos cuyos aportes fueron significativos, uno de estos fue el “análisis comparativo del bullerengue y la rumba cubana para su aplicación de una pieza musical”, esta tesis de grado de William Simarra puso las primeras bases para buscar y establecer un sistema de análisis efectivo, otro fue “Black góspel del análisis a la interpretación” de Verónica González, y la página de internet [www.bullerengue.com](http://www.bullerengue.com), estos últimos permitieron tener una base documental sólida para las descripciones previas del góspel y bullerengue, los otros documentos encontrados en el estado del arte, no fueron tan relevantes en los

posteriores análisis y en la composición, solo sirvieron como referencias para la investigación documental.

- Dentro de todas las consideraciones que se tuvieron para implementar un tipo de análisis coherente para el repertorio que se sugirió, y de probar diferentes métodos para su estudio, se concluyó que el primer objetivo específico fue cumplido, pero para lograr dicho objetivo, tenían que ser modificados los modelos propuestos para las necesidades contextuales. Es decir, el modelo usado por el investigador para el presente análisis, es el método SAMER de Jan LaRue como eje principal, pero siendo este modificado con el uso complementario de otros métodos adecuados para el contexto de la canción objeto de estudio. Al incluir el modelo de análisis del artículo ‘‘Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Martínez’’ de Manuel García, y teniendo en cuenta los resultados del estudio que desarrollaron la fórmula  $nPVI$ , se logró mayor alcance y flexibilidad en su aplicación.
- Una enseñanza que dejó el aplicar los modelos de análisis propuestos, fue el desafío de hacer la adaptación a las necesidades del contexto, ya que por ejemplo el análisis propuesto por LaRue, a criterio del investigador, arroja resultados muy específicos que si no se tiene en cuenta el entorno ya sea cultural, religioso, social, ect, serían datos sin sentido, ya que estos adquieren un significado gracias a su trasfondo. Por lo tanto, para futuras investigaciones se deben tener en cuenta los modelos de análisis propuestos por personas que conviven con dichas músicas, ya que ellos conocen de primera mano las dinámicas culturales implícitas en las mismas y esto permitiría flexibilizar con mayor facilidad el análisis, ya que esto le agrega algo que no tiene el método SAMER, el factor humano.
- Como resultado de la modificación del sistema de análisis propuesto, se logró analizar y extraer algunos elementos característicos de los géneros *black gospel* y bullerengue, el investigador tomó como base los resultados que arrojaron los apartados sonido, armonía, melodía y ritmo de cada análisis para tener orden en la separación de estos. Luego, el autor hizo varias pruebas, de las cuales sacó los más relevantes y los que se pudieran

codificar en la partitura. A la par, tomó referencias de otras canciones de estos géneros. después, el compositor construyó un texto que fuera compatible con ambos estilos musicales basándose en el scotch snap y anfíbraco, y de esta forma nació la composición llamada ‘‘SANTO’’. En conclusión, al separar exitosamente dichos elementos que se necesitaban como insumo para la creación de la pieza musical y el manipularlos con el fin de condensarlos en la partitura, fue cumplido el segundo objetivo específico propuesto.

- Para complementar el punto anterior, un obstáculo importante que tuvo que enfrentar el investigador, fue el limitado repertorio que se escogió para analizar, esto se hizo así debido al poco tiempo con el que se contaba para hacer dichos análisis. El analista tuvo que recurrir a varios referentes musicales externos de ambos géneros (los cuales fueron descritos en el análisis de la composición emergente) para adquirir más insumos, que permitieran la creación de la composición a cabalidad.
- La creación, la codificación en la partitura, y la descripción de las características de la composición ‘‘SANTO’’ en su análisis general y descriptivo, fue un proceso que se logró cumplir a cabalidad, esto se debe a la documentación y contextualización previa hecha por el autor, y también a la rigurosidad del análisis de las dos obras de *black góspel* y bullerengue. También fue decisivo el factor lingüístico que el investigador abordó como puente de comunicación en la construcción de dicha composición. Por lo tanto, el tercer objetivo propuesto fue cumplido exitosamente.
- El mayor desafío en esta composición, fue el tomar las características de cada género, analizarlas y adaptarlas a la partitura, de tal forma que pudieran unirse, y generar un sonido convergente que articulara de manera adecuada los géneros en mención, sin necesidad de hacer dicha fusión desde un estudio musical, como se suele hacer actualmente con las músicas populares. Esto se logró, gracias a la profundidad y detalle al estudiar y conocer cada uno de los géneros en cuestión y por el contacto que también se tuvo con estas músicas, el transcribirlas, tocarlas, cantarlas, y tratar de acercarse al trasfondo cultural y religioso de cada una, siempre con la pregunta, ¿por qué? de todo lo que se observó y se escuchó.

- Ampliando el punto anterior, y como aspecto interesante para futuras investigaciones de esta índole, el investigador indica no dejar de lado la cosmovisión que está detrás de cada una de estas músicas. Si se estudian solo como estilo (sonido, ritmo, armonía y melodía), no se va a hallar mayor información, por eso es importante “sumergirse” en dicho contexto. En el caso del *gospel*, conocer el panorama doctrinal de la iglesia, y en el caso del bullerengue, aprender a tocar un tambor alegre y participar en ruedas de bullerengue. A criterio del autor, existe también un trasfondo espiritual para todo esto, el cual se debe conocer y respetar para interpretarse. No se puede desligar al ser humano y su espíritu, de su expresión musical y su contexto sociocultural.
  
- Un aprendizaje que se reflejó en este proyecto fue el lograr la fusión propuesta desde las herramientas académicas tradicionales, pero también haciendo uso de otros recursos disciplinares transversales, por ejemplo, para la formulación de la ecuación  $nPVI$ , los investigadores recurrieron a las disciplinas matemáticas y la lingüística para construirlo. Posteriormente, Patel, músico y neurocientífico, amplió su aplicación usándola para analizar obras musicales inscritas dentro de la “música clásica”. Esto le permitió al investigador generar una perspectiva más amplia y así complementar el proceso de componer una obra musical resultado de una investigación, que incluye elementos estilísticos de los géneros en cuestión.
  
- El cuarto objetivo específico era realizar la grabación de la obra musical emergente, dicho objetivo se logró exitosamente, ya que todos los instrumentistas y los cantantes atendieron a las indicaciones que el compositor les dio, tomaron en cuenta las especificaciones que estaban consignadas en la partitura y realizaron capturas efectivas. Estas capturas, luego fueron unidas, editadas, mezcladas y masterizadas en estudio, lo cual permitió tener un producto emergente de buena calidad.
  
- Desarrollando el punto anterior, el mayor desafío para lograr el cuarto objetivo específico era hacer las grabaciones a distancia, ya que en el momento que se realizaron, toda la población estaba pasando por una cuarentena estricta a raíz de la emergencia ocasionada

por el virus sars cov 2 (covid 19), por lo tanto, la virtualidad fue fundamental para que el compositor, los cantantes, los instrumentistas y el productor se pusieran en contacto. A los intérpretes se les enviaron las partituras para que pudieran estudiar, y también materiales de respaldo como guías auditivas, pistas con clic, entre otras herramientas. Se hicieron grabaciones preliminares en cada instrumento hasta lograr las capturas con la calidad y los requerimientos que se necesitaban. La edición en el estudio fue solo complementaria al proceso, de esta forma se logró enfrentar el obstáculo que se presentó para alcanzar el cuarto objetivo.

- En cuanto al diseño e implementación de la ruta metodológica, la perspectiva de este trabajo se amplió significativamente, gracias a los aportes hechos por uno de los asesores y uno de los lectores del documento final. Estos aportes se desprenden de los planteamientos formulados por López-Cano y San Cristóbal en cuanto a las particularidades que presentan los procesos de la investigación documental dentro de la investigación artística.
- La investigación generó más preguntas que respuestas, ya que esta amplió el panorama al investigador, a desarrollar nuevos proyectos, incluso con mayor profundidad en un futuro. Esto, a criterio del compositor, abre la puerta para seguir indagando con miras a un posgrado. Una pregunta generada luego de este proyecto es: ¿se podría lograr hacer una fusión de *gospel* con otras músicas colombianas como el bambuco?, ¿guabina?, ¿currulao?, ¿bunde o porro chocoano?, ¿o las músicas amazónicas? Otra pregunta es: ¿cómo hacer una fusión que muestre un diálogo de elementos estilísticos de bullerengue o de *gospel* con dos o más géneros diferentes, sin que las características de estos entren en conflicto?
- Como ampliación del punto anterior, surgió otra pregunta, esta vez en relación con el idioma, el scotch snap y el anfibraco fue: ¿además de los anteriores, existen otros rasgos idiomáticos equiparables entre el inglés y el español, que se puedan medir y comparar? En cuanto a la herencia musical africana que compartimos con los afroestadounidenses resultó la siguiente pregunta: en las melodías heredadas de los cantadores de bullerengue

aparecen “notas accidentales” y notas fuera de la tonalidad (desde la visión occidental) que son usuales en este género. ¿Estas notas tienen alguna relación con las raíces de las *blue notes* que se teorizaron y desarrollaron en la música norteamericana de raíces africanas? ¿existe algún vínculo entre estas?

- Luego de este trabajo, surgió en el investigador el interés por estudiar una maestría relacionada con la presente investigación, ya que a su criterio, esta puede tener una mayor proyección a futuro, sobre todo, si se le da nuevos enfoques, estos nuevos enfoques se lo pueden ofrecer otros estudios transversales, por ejemplo la genética y la musicología, uno de estos, es el conocer las procedencias geográficas que se encuentran implícitas en su ADN y realizar un estudio de las músicas de esos lugares y crear un producto musical relacionado con estos sitios y su ascendencia histórica.



## BIBLIOGRAFÍA

- Angela C. Carperter, A. G. (Septiembre de 2016). *Rhythm in the Speech and Music of Jazz and Riddim Musicians*. Obtenido de <https://online.ucpress.edu/mp/article-abstract/34/1/94/62776/Rhythm-in-the-Speech-and-Music-of-Jazz-and-Riddim?redirectedFrom=fulltext>
- Campillos, C. (19 de Julio de 2017). *esglobal*. Obtenido de <https://www.esglobal.org/indigenas-norteamerica-la-trilogia/>
- Carr, K. (2005). Power Praise [Grabado por K. Carr]. Estados Unidos de Norteamerica.
- Daniele, J. (6 de Julio de 2016). *A Tool for the Quantitative Anthropology of Music: Use of the nPVI Equation to Analyze Rhythmic Variability within Long-term Historical Patterns in Music*. Obtenido de <https://emusicology.org/article/view/4893/4504>
- DANIELE, J. R. (4 de Noviembre de 2015). *EMusicologi*. Obtenido de <https://emusicology.org/article/view/4893/4504>
- Eivind Torgersen, A. S. (1 de Enero de 2011). *repository.upenn.edu*. Obtenido de <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1205&context=pwpl>
- García, M. (2016). *Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Martinez*. Obtenido de Bullerengue.com: [www.bullerengue.com](http://www.bullerengue.com)
- Garzón, R. (1 de diciembre de 2019). *Enciclopedia Banrepublica*. Obtenido de [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Etelvina\\_Maldonado#cite\\_note-21](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Etelvina_Maldonado#cite_note-21)
- GEOGRAPHIC, N. (14 de Dic de 2014). *NATIONAL GEOGRAPHIC*. Obtenido de [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/esclavos-trata-humana-a-traves-atlantico\\_8681/1](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/esclavos-trata-humana-a-traves-atlantico_8681/1)

- Geographic, N. (9 de Marzo de 2018). *National Geographic España*. Obtenido de [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/esclavos-trata-humana-a-traves-atlantico\\_8681/1](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/esclavos-trata-humana-a-traves-atlantico_8681/1)
- González, V. (2008). *Black Góspel del análisis a la interpretación ( Monografía, Universidad el Bosque)*. Biblioteca.
- Johnson, Z. (2020). *allmusic*. Obtenido de <https://www.allmusic.com/artist/kurt-carr-mn0000777029/biography>
- Larue, J. (1970). *Analisis del estilo musical*. W.W. NORTON & COMPANY.
- Lee, C. S. (9 de Enero de 2016). *THE MUSICAL IMPACT OF MULTICULTURAL LONDON ENGLISH (MLE)*. Obtenido de [http://www.doc.gold.ac.uk/~mas03dm/papers/LeeBrownMullensiefen\\_MLE\\_MusicPerception\\_2017.pdf](http://www.doc.gold.ac.uk/~mas03dm/papers/LeeBrownMullensiefen_MLE_MusicPerception_2017.pdf)
- Leucian, A. (2012). *Las distribuciones vocales de los coros Góspel, percepción de coristas y oyentes ( Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia)*. Biblioteca Institucional. Obtenido de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30775/Tesis%20completa%20Alina%20Leucian%20Pele%20con%20resumenes.pdf?sequence=1>
- López, M. A. (1995). *Aplicación de los elementos de estilo de la música Afro-colombiana a la voz cantada (Universidad Pedagógica Nacional)*. Repositorio Institucional .
- López-Cano, R. (Diciembre de 2014). *Investigación Artística en Música*. Obtenido de [file:///C:/Users/mario/Downloads/Investigaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica%20en%20m%C3%BAstica%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/mario/Downloads/Investigaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica%20en%20m%C3%BAstica%20(1).pdf)
- Maldonado, E. (2006). *Déjala Dí [Grabado por E. Maldonado]*. Cartagena, Colombia.
- Muñoz, L. (2017). *Creación de tres composiciones musicales en español basadas en Black Góspel (Tesis de grado, Universidad el Bosque)*. Biblioteca.

- Neely, A. (11 de Marzo de 2019). *Scotch Snaps in Hip Hop*. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=i7cG9QIvIWo&t=399s&ab\\_channel=AdamNeely](https://www.youtube.com/watch?v=i7cG9QIvIWo&t=399s&ab_channel=AdamNeely)
- Nicholas Temperley, D. T. (2011). *Music-Language Correlations and the "Scotch Snap"*. Obtenido de <http://davidtemperley.com/wp-content/uploads/2015/11/temperley-temperley-mp.pdf>
- Niño, J. (2006). *El Góspel dentro de la iglesia afroamericana desde finales del siglo XIX hasta nuestros días ( Tesis, Universidad Distrital)*. Repositorio Institucional. Obtenido de <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/13265/1/Ni%C3%B1oVegaJullietVanessa2017.pdf>
- Pardo, R. E. (2018). *Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue* . Bogotá.
- Patel, A. (11 de Noviembre de 2008). *youtube*. Obtenido de Music and the Brain: The Music of Language and the Language of Music: [https://www.youtube.com/watch?v=2oMvtw4aeEY&ab\\_channel=LibraryofCongress](https://www.youtube.com/watch?v=2oMvtw4aeEY&ab_channel=LibraryofCongress)
- Patel, A. D. (3 de Septiembre de 2002). *An empirical comparison of rhythm in language and*. Obtenido de [http://lchc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2009\\_11.dir/pdfZz8vEGN9aS.pdf](http://lchc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2009_11.dir/pdfZz8vEGN9aS.pdf)
- Pérez, R. E. (2018). *Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue*. Bogotá.
- Rebecca McGowan, A. L. (7 de Agosto de 2010). *A Comparison of Rhythm in English Dialects and Music*. Obtenido de <https://pdfs.semanticscholar.org/ab5a/3735a4daab3fb9f20374f40e3502ebf4f541.pdf>
- Simarra, W. L. (2017). *Análisis Comparativo del Bullerengue y La Rumba Cubana y su Aplicación en la Composición de una Pieza Musical*. Bogotá.
- Thierry Nazzi, F. R. (2003). *Perception and acquisition of linguistic rhythm by infants*. Obtenido de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.362.2572&rep=rep1&type=pdf>

Valencia, V. (2000). *Pitos y Tambores*.

Vega, M. (2016). *Aproximación a algunos elementos Vocales que caracterizan al Genero Góspel a partir del análisis de dos cantantes Mahalia Jackson Yolanda Adams ( Monografía de grado para Licenciatura en Música, Universidad Pedagógica)*. Repositorio Institucional.

Obtenido de

<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1615/TE-11620.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Yakel, A. (Marzo de 2017). *glosas.anle.us*. Obtenido de

<https://glosas.anle.us/site/assets/files/1117/5-variacion-ritmica-vol9-num2-1.pdf>

## ANEXO 1 SCORE DE VOCES DÉJALA DÍ

Score Voces

## Déjala Dí

Etelvina Maldonado

Transcripción: Fabian Pulido  
 Arreglo y Analisis: Mario Martinez

Sentido  $\text{♩} = 85$

Soprano *mf*  
 Dé - ja - la dí, dé - ja - la, ay, que se va - ya al va - lle pue',

Alto

Tenor

10 S  
 que yo la voy a bus - car al va - lle pue'.

A *mf*  
 Dé - ja - la dí, Dé - ja - la dí.

T *mf*  
 Dé - ja - la dí, Dé - ja - la dí.

15 S  
 Dé - ja - la que e - lla se va - ya al va - lle pue' que yo la voy a bus - car

A  
 Dé - ja - la dí,

T  
 Dé - ja - la dí,

2

## Déjala Di

21

S  
 — al va - lle pue'. — E - sa mu - cha - cha — llo - ro - na, al va - lle pue',

A  
 Dé - ja - la di. —

T  
 Dé - ja - la di. —

26

S  
 — per to - do la ca - pi - tal — al va - lle pue'. — Dé - ja - la, —

A  
 Dé - ja - la di, — Dé - ja - la di, —

T  
 Dé - ja - la di, — Dé - ja - la di, —

32

S  
 — ay, que — se va - ya, al va - lle pue', — que yo la voy — a bus - car

A  
 Dé - ja - la di, —

T  
 Dé - ja - la di, —

## Déjala Dí

3

37

S al va - lle pue'. A po - ri - to de bu - lón al va - lle pue',

A Dé - ja - la dí.

T Dé - ja - la dí.

42

S pa' que lo se - pu to - cá' al va - lle pue'.

A Dé - ja - la dí. Dé - ja - la dí.

T Dé - ja - la dí. Dé - ja - la dí.

47

S Pa'en - to - ní' hoy tu tam - bo - ra al va - lle pue', que le ca - be

A Dé - ja - la dí.

T Dé - ja - la dí.

4

## Dejala Di

52

S *su to - na - da al va - lle pue',* *Ve,* *fue - go ca - ram -*

A *Dè - ja - la di.*

T *Dè - ja - la di.*

57

S *- ta al va - lle pue',* *dè - ja - la que* *se va - ya al va - lle pue'.*

A *Dè - ja - la di.*

T *Dè - ja - la di.*

62

S *Dè - ja - la que e - lla* *se va - ya al va - lle pue',*

A *Dè - ja - la di.* *Dè - ja - la di.*

T *Dè - ja - la di.* *Dè - ja - la di.*



## Déjala Di

5

07

S que yo la voy abus-car al va- lle pue'. E- sa mi -

A — Dé- ja - la di. —

T — Dé- ja - la di. —

72

S - cha - chá llo-ro - na al va- lle pue'. por to-da la ca - pi - tal

A — Dé- ja - la di. —

T — Dé- ja - la di. —

77

S — al va- lle pue'. Dé- ja - la. ay, que se va - ya al va- lle pue',

A — Dé- ja - la di. —

T — Dé- ja - la di. —

6

## Déjala Di

82

S — que yo la voy a bus-car al va- lle pue'.

A Dé- ja - la di. Dé- ja - la di.

T Dé- ja - la di. Dé- ja - la di.

87

S Ve, fue- go ca- ram - ba al va - lle pue', dé - ja- la que.

A — Dé- ja - la di,

T — Dé- ja - la di,

92

S — se va - ya al va - lle pue'. Dé- ja - la que se va -

A — Dé- ja - la di.

T — Dé- ja - la di.

## Déjala Dí

7

97

S *ya al va - lle pue', que yo la voy a bus - car al va - lle pue'.*

A *Dé - ja - la dí.*

T *Dé - ja - la dí.*

102

S *E - sa mu - cha - cha llo - ro - m al va - lle pue',*

A *Dé - ja - la dí. Dé - ja - la dí.*

T *Dé - ja - la dí. Dé - ja - la dí.*

107

S *por to - di la ca - pi - nal al va - lle pue', Ve, fue - go ca - ram -*

A *Dé - ja - la dí.*

T *Dé - ja - la dí.*

8

## Déjala Di

113

S *ba*, *al va - lle pue'*, — *dé - ja - la que, e - lla se va - ya, al va - lle pue'*, —

A — — — — — *Dé - ja - la di,* — — — — —

T — — — — — *Dé - ja - la di,* — — — — —

118

S — — — — — *E - sa mu - cha - cha llo - ro - na, al va - lle pue'*, — — — — —

A *Dé - ja - la di,* — — — — — *Dé - ja - la di,* — — — — —

T *Dé - ja - la di,* — — — — — *Dé - ja - la di,* — — — — —

123

S *por to - da la ca - pi - tal* — — — — — *al va - lle pue'*, — — — — — *Dé - ja - la que, e - lla se va -*

A — — — — — *Dé - ja - la di,* — — — — —

T — — — — — *Dé - ja - la di,* — — — — —

## Déjala Dí

9

126

S  
- ya al va - lle pue', que yo la voy a bus - car al va - lle pue'.

A  
Dé - ja - la dí.

T  
Dé - ja - la dí.

134

S  
Dé - ja - la que e - lla se va - ya al va - lle pue',

A  
Dé - ja - la dí. Dé - ja - la dí.

T  
Dé - ja - la dí. Dé - ja - la dí.

140

S  
que yo la voy a bus - car al va - lle pue'. E - sa mu -

A  
Dé - ja - la dí.

T  
Dé - ja - la dí.

10

## Déjala Di

144

S *chu - cha - llo - ro - na, al va - lle pue', por to - da la ca - pi - tal*

A *Dé - ja - la di,*

T *Dé - ja - la di,*

149

S *- al va - lle pue'. Dé - ja - la, ay, que se va - ya al va - lle pue',*

A *Dé - ja - la di,*

T *Dé - ja - la di,*

154

S *que yo la voy a bus - car al va - lle pue',*

A *Dé - ja - la di, Dé - ja - la di,*

T *Dé - ja - la di, Dé - ja - la di,*

## Déjala Di

11

159

S Dé - ja - la, a, que va - ya so - la, al va - lle pue', que yo la voy a bus - car

A Dé - ja - la di,

T Dé - ja - la di,

165

S al va - lle pue', E - sa mu - cha - cha llo - ro - na, al va - lle pue',

A Dé - ja - la di,

T Dé - ja - la di,

170

S

A

T

## ANEXO 2 LEAD SHEET POWER PRAISE

## Power Praise

Arranged by Kurt Carr

Fast gospel ♩ = 126

Spoken: *The old folks used to say it this way!*SOLO 1 *f*

Let

*f*

*E♭7*

Bass drum

3

God a - rise \_ and His en - e - mies \_ be scat - tered. Let

*E♭*

5

God a - rise \_ and His en - e - mies \_ be scat - tered. Let

*E♭6 G7(♯5 Cm7 F9 B♭7*

© Copyright 2005 Lilly Mack Music / K. Carunes (BMI)  
All Rights Reserved. Used by permission.



2  
7

God a - rise \_ and His en - e - mies \_ be scat - tered.

CHOIR *f*  
Let

E|b6 B|b/D Cm7

9

Let God a - rise!

God, let God a - rise!

Fm7 B|b7 E|b6

12

Come on, Choir! Let God a - rise \_ and His

Let God a - rise \_ and His

B|b7(♯5) E|b

14 3

en - e - mies - be scat - tered. Let God a - rise - - - and His

en - e - mies - be scat - tered. Let God a - rise - - - and His

Ensemble: Eb6 G7(#5) Cm7

16

en - e - mies - be scat - tered. Let God a - rise - - - and His

en - e - mies - be scat - tered. Let God a - rise - - - and His

Ensemble: F9 Bb7 Eb6

18

en - e - mies - be scat - tered. Let God, let

en - e - mies - be scat - tered. Let God, let

Ensemble: Bb/D Cm7 Fm7

4  
20

SOLO 2

God a - rise! Pow - er, \_

God a - rise! \_

B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 B $\flat$ 7(#5)

25

got the pow - er on! \_ The pow -

Pow - er, \_ pow - er on!

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7

25 *2nd time: ad lib.*

er, got the pow - er on! The pow -

Pow - er, \_ pow - er on!

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line, a piano accompaniment line, and a guitar chord line. The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 4 and ends at measure 20. The second system starts at measure 25 and ends at measure 30. The third system starts at measure 35 and ends at measure 40. The lyrics are: 'God arise! Pow-er, \_', 'got the pow-er on! \_ The pow-', 'er, got the pow-er on! The pow-', and 'er, got the pow-er on! The pow-'. The guitar chord line includes chords such as B-flat 7, E-flat 6, B-flat 7(#5), E-flat 7, and A-flat 7. There are also dynamic markings like 'SOLO 2' and '2nd time: ad lib.'.

27

er, \_\_\_\_\_ got the pow - er on! The Ho -

Pow - er, \_\_\_\_\_ pow - er on!

E<sup>b</sup>7 A<sup>7</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>7</sup>

29

- ly Ghost, \_\_\_\_\_ the pow - er on! What's \_\_\_\_\_

Pow - er, \_\_\_\_\_ pow - er on!

E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7 A<sup>7</sup>

*SOLO 1*

31 *2nd time: ad lib.*

\_\_\_\_\_ His name? What \_\_\_\_\_ do you call \_\_\_\_\_ Him? What's \_\_\_\_\_

Je - sus! Je - sus!

E<sup>b</sup> A<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> Adim<sup>7</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>

6

— His name? . What do you call Him? Who saved —

Je - sus! Je - sus!

E $\flat$  A $\flat$ /E $\flat$  E $\flat$  Adim7 E $\flat$ /B $\flat$

35

— you? Who set — you free? In the name —

Je - sus! Je - sus!

E $\flat$  A $\flat$ /E $\flat$  E $\flat$  Adim7 E $\flat$ /B $\flat$

37

1. SOLO 2. (ad lib. fill)

— of Je - sus — there's vic-to-ry! Pow - er..

Je - sus!

E $\flat$  A $\flat$ /E $\flat$  E $\flat$  B $\flat$ 7( $\frac{\sharp 5}{\flat 9}$ ) B $\flat$ 7( $\frac{\sharp 5}{\flat 9}$ )

40 *(SOLO ad lib. fills to end)* 7

Pow - er, \_\_\_\_\_ pow-er on! Pow - er, \_\_\_\_\_

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7

43 1. 2. *Ladies only*

\_\_\_\_\_ pow - er on! \_\_\_\_\_ He's got the

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$  N.C.

45 *All*

pow \_\_\_\_\_ er!

Adim7 E $\flat$ 7 N.C.

48 1.2.3. 4. *Ladies only*

\_\_\_\_\_ He's got the

B $\flat$ 7 ( $\frac{15}{19}$ )

8  
30

Pow - er, pow - er on!

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7

52

Pow - er, pow - er on!

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7

54

be - longs to God, be - longs to

E $\flat$ 7 E $\flat$ /G Fm/A $\flat$  D/A E $\flat$ /B $\flat$  E $\flat$ /G Fm/A $\flat$  D/A

56

God, be - longs to God, be - longs to God, be - longs to

E $\flat$ /B $\flat$  E $\flat$ /G D/A E $\flat$ /B $\flat$  Fm/A $\flat$  E $\flat$ /G D/A E $\flat$ /B $\flat$  E $\flat$ /G D/A E $\flat$ /B $\flat$  Fm/A $\flat$  E $\flat$ /G D/A E $\flat$ /B $\flat$  Fm/A $\flat$

59 9

God, be - longs to God, be - longs to

E♭/G Fm/A♭ D/A E♭/B♭ D♭maj7/E♭ E♭/G Fm/A♭ D/A

61

God, be - longs to God, be - longs to

E♭/B♭ E♭/G Fm/A♭ D/A E♭/B♭ E♭/G Fm/A♭ D/A

63 1.

God, be - longs to God, be - longs to

E♭/B♭ E♭/G Fm/A♭ D/A E♭/B♭ E♭/G Fm/A♭ D/A

65 2.

God, be - longs to God, be - longs to God!

E♭/B♭ E♭/G Fm/A♭ D/A E♭/B♭ E♭/G Fm/A♭ D/A E♭/B♭ C9 D9 D9

The image shows a musical score for the hymn "God, belongs to God". It is written in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (Bb and Eb). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. The lyrics are: "God, belongs to God, belongs to God, belongs to God, belongs to God, belongs to God!". The score includes measure numbers 59, 61, 63, and 65. There are first and second endings indicated by brackets and numbers 1 and 2. The key signature changes to one flat (Bb) at the end of the piece.



10 *(SOLO ad lib. fills to end)*

Pow - er, pow - er on!

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7

69

1.

Pow - er, pow - er on!

E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7

71

2.

*Ladies only* *All*

He's got the pow

E $\flat$ 7 A $\flat$  N.C. Adim7

73 *(opt. SOLO ad lib. fills)*

er!

E $\flat$ 7