



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Posgrado**

**Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras**

Salmo. Obra Polifónica para dos voces y ensamble

Autor:

Angel Johann García Clavijo

Tutor:

Luis Pérez Valero

Investigación en Artes. Composición Musical.

Guayaquil - Ecuador

Año 2021



**Dedicatoria:**

A todos los creyentes en  
Cristo Jesús en la ciudad de  
Guayaquil.

See that what you sing with your  
mouth you believe with your hearts,  
and that what you believe with your  
hearts you obey in your works.

John of Salisbury



### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Angel Johann García Clavijo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención del título de Máster en composición musical y artes sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al artículo 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## Resumen

La música cristiana en la iglesia protestante ha pasado por varias etapas en los últimos cinco siglos, desde antes del barroco en Europa hasta llegar a estas últimas décadas en Latinoamérica, en que el pop rock es lo más utilizado y aceptado en su liturgia. Por otra parte, la fuga es una forma musical florida en cuanto a melodía por el uso de dos o más voces que forman una polifonía, y que actualmente no es utilizada ni explorada en la composición de música para la iglesia en el Ecuador. Tampoco es utilizado un formato diferente, es decir, los instrumentos persisten en ser piano, guitarra eléctrica, bajo y batería, restringiendo así la riqueza tímbrica de las canciones cristianas. Este documento propone la composición de una obra polifónica que utiliza dos voces y cuatro instrumentos, no tradicionales en la iglesia, la cual será elaborada con fines litúrgicos para las congregaciones evangélicas de Guayaquil. Como respaldo artístico se tienen las composiciones hechas por los maestros del barroco como Bach y Pachelbel; también se cuenta con un ejemplo actual como el de Glenn Gould. En el ámbito teórico se cuenta con autores como Owen, Zamacois y Trythall. La metodología utilizada consiste en recopilación histórica de datos, encuestas y también historias de vida de músicos evangélicos con varios años de experiencia para analizar el cambio de la apreciación musical en la iglesia en las últimas décadas. Al final se espera que la composición, que es distinta a las tradicionales en esta ciudad, sea bien recibida por la audiencia en las congregaciones. Así mismo, se espera que las personas aprendan que hay una forma distinta de hacer música, más florida, más agradable y elegante.

**Palabras clave:** música cristiana, ensamble, fuga, coral prelude, composición

## **Abstract**

Christian music in the Protestant church has gone through various stages in the last five centuries, from before the Baroque in Europe to the last decades in Latin America, in which pop rock is the most widely used and accepted in its liturgy. On the other hand, the fugue is a florid musical form in terms of melody by using two or more voices that form a polyphony, and that is currently not used or explored in the composition of music for the church in Ecuador. A different format is not used either, that is, the instruments persist in being piano, electric guitar, bass and drums, thus restricting the timbral richness of Christian songs. This document proposes the composition of a polyphonic work that uses two voices and four instruments, not traditional in the church, which will be elaborated for liturgical purposes for the evangelical congregations in Guayaquil. As artistic support there are the compositions made by the masters of the Baroque such as Bach and Pachelbel; there is also a current example such as that of Glenn Gould. In the theoretical field there are authors such as Owen, Zamacois and Trythall. The methodology used consists of historical data collection, surveys and also life stories of evangelical musicians with several years of experience to analyze the change in music appreciation in the church in recent decades. In the end, the composition, which is different from the traditional ones in this city, is expected to be well received by the audience in the congregations. Likewise, it is expected that people learn that there is a different way of making music, more florid, more pleasant and elegant.

**Key words:** Christian music, assembly, fugue, prelude coral, composition

## **Índice**

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Antecedentes.....</b>	<b>3</b>
<b>Antecedentes Teóricos.....</b>	<b>6</b>
<b>Antecedentes Artísticos.....</b>	<b>8</b>
<b>Metodología.....</b>	<b>9</b>
<b>Encuesta.....</b>	<b>12</b>
<b>Historias de vida.....</b>	<b>13</b>
<b>Valoración de la obra.....</b>	<b>15</b>
<b>Programa artístico.....</b>	<b>22</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>24</b>
<b>Recomendaciones.....</b>	<b>25</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>26</b>
<b>Anexos</b>	

## Introducción

Este trabajo pretende mostrar a los músicos y público en general en las iglesias evangélicas de Guayaquil, que existe una gran diversidad tanto melódica, armónica, rítmica y de timbre en la música aún no explorada. Trata de reactivar la forma de hacer música hasta hace 3 siglos e implantar la composición como norma de creación y no la "improvisación" solamente. Se considera que influirá en algo en la cultura musical en Guayaquil, al hacerla más diversa y florida.

Además, el alcance de este trabajo incluye el informar al lector sobre la historia de la música en la iglesia desde sus inicios y cómo ésta ha venido cambiando con el paso de los siglos. Se muestra cómo lo florido y cultivado de la música en las iglesias ha venido decayendo hasta nuestros días y se presenta una nueva opción: la diversificación en la forma de componer y en los instrumentos utilizados en la liturgia. La composición realizada conjuntamente con este trabajo de investigación ofrece un ejemplo de esta diversidad propuesta.

A diferencia de esta forma florida y diversificada, la iglesia evangélica de Guayaquil en la actualidad tiene un repertorio con música que técnicamente ha caído en la monotonía. Como evidencia se tienen cánticos con la misma progresión armónica (I-vi-IV-V; i-VIb-IIIb-VIIb, etc.), con un mismo formato (teclado, batería, guitarra y bajo eléctrico), con un estilo predominante (pop/rock) y bajo la misma forma, que es la canción.

En cuanto al modo que actualmente se usa para crear estas canciones, el procedimiento es así: se ejecuta alguna progresión con un ritmo básico, se improvisan (a manera de sesión "jam") las letras y las melodías sobre ella, y luego se procesa en un DAW para finalmente ser comercializado. No hay creación en una partitura previo a este hecho. Prueba de ello es la escasa venta de partituras profesionales de las canciones existentes.

Hasta hace unas dos o tres décadas se comercializaba las partituras junto con la producción musical. Se cita como ejemplo la muy bien conocida producción "Poderoso" de Marcos Witt cuyas partituras distribuidas cuentan con las partes transcritas para piano, saxofón, bajo y guitarra<sup>1</sup>. Se recalca de esta partitura que es transcripción, y no

---

<sup>1</sup> Marcos Witt, *Poderoso* (México: Canzion Producciones, 1990).



elaboración previa a la ejecución. A pesar de que fueran o no transcritas, al menos se distribuían partituras, pero hoy en día el material musical escrito que se halla en la web son charts con los acordes utilizados; o en su defecto videos de personas que enseñan a ejecutar una u otra canción en algún instrumento. Por esto, otro de los objetivos de este trabajo es intentar fomentar la escritura y lectura de música sobre el pentagrama previo a la ejecución; algo que ha caído en desuso entre los cristianos evangélicos en Guayaquil.

Por otra parte, para el problema del formato comúnmente utilizado en la música cristiana, esta composición hecha en esta investigación propone una forma nueva con un par de instrumentos atípicos en el contexto evangélico (flauta y violín) y con un trato más florido de las melodías. El éxito de esta investigación, además de dar algo de luz en la historia de la música específicamente dentro de la iglesia, sería que la congregación actual retome parte de ese gran capital musical que hubo en el siglo XVIII y lo aplique en su liturgia cotidiana. Si la iglesia comienza a expandir su lenguaje en algunas de las áreas: tímbrica, armónica, melódica o rítmica, se habrá logrado un éxito.

Mientras se investiga esta parte de la historia de la música, específicamente dentro de la iglesia, se produce una sensación de renacimiento interior. Esto ocurre dado que cuando el creyente viene a la iglesia y participa de la música y la comunión entre los hermanos, no cuestiona. El nuevo creyente dará por sentado que la música se ha venido haciendo así desde el año que nació la iglesia (alrededor del 37 A.D.), sin investigar cómo fue realmente la música en siglos pasados. Los cantantes cristianos, a su vez, suelen adoptar lo que oyen en los demás artistas y grupos musicales seculares. Esto da como resultado una aceptación, por parte del pueblo evangélico, de todo lo que venga del gran mercado de la música cristiana actual, que es copia del mercado de la música secular.

Este hecho de investigar también da la satisfacción de aprender de toda una historia “oculta” (porque poco se habla de esta historia en los púlpitos) que repercute directamente en la forma de hacer música y de vivir en el ámbito evangélico actual. Así mismo, como músico le hará ver al lector la necesidad de explorar algo que está más allá de los límites autoimpuestos por la misma iglesia actual.

Pero esta investigación también conlleva un reto, que es el hecho de conseguir referencias bibliográficas que hablen específicamente de la música dentro de la iglesia a lo largo de toda la historia. No he hallado libros en español que hable de este tema

específico desde el punto de vista cristiano, de modo que eso ya es una limitante para muchos evangélicos latinoamericanos.

Así mismo, otro de los mayores retos para esta investigación es precisamente, que al final, la iglesia ejecute, al menos, parte de esta obra en su liturgia. No hay muchos músicos académicos en Guayaquil que sean evangélicos, y esto también produce otra nueva meta: formar una nueva generación de músicos que incursionen en áreas orquestales. De seguro que este es el siguiente paso después de este trabajo de investigación.

Ahora, considero que esta investigación es nueva. No que nadie haya realizado un trabajo investigativo de la iglesia cristiana o que nadie haya compuesto obras musicales para la iglesia evangélica. Sin embargo, en el Ecuador, específicamente en mi ciudad natal, nadie ha hecho un trabajo de investigación sobre las formas musicales utilizadas en la iglesia evangélica y lo ha plasmado en algún documento académico para su posterior estudio. Tampoco se han hecho estudios objetivos ni se han recabado datos estadísticos para su análisis sobre la percepción de la música dentro de la iglesia.

Músicos evangélicos guayacos, ha habido, y excelentes. Pero lo que no ha habido es un trabajo investigativo sobre cómo llegó la música a la iglesia evangélica hasta el punto actual en el 2021. Nadie se ha preguntado en Guayaquil: ¿Por qué se tocan mayormente canciones (que se llegan a parecer a las seculares)? ¿Quién decidió que se debería dejar los himnos, los corales o las obras polifónicas y sustituirlas por canciones homofónicas? ¿Quién dijo que no se pueden utilizar instrumentos orquestales en los servicios religiosos? ¿Qué clase de letras debería incluir la música cristiana? Estas son las preguntas que motivan a la realización de esta investigación.

## **Antecedentes**

La música polifónica tiene su origen en la iglesia cristiana en el siglo XII con Master Léonin<sup>2</sup>, aunque uno de sus mayores exponentes fue Josquin des Pres. Con Josquin la música se desarrolla y transforma hasta su momento cúspide con Johann Sebastian Bach en el siglo XVIII. Pero, desde Bach la complejidad y lo florido de la

---

<sup>2</sup> Tim Dowley, *Christian music: A global history* (Londres: Society for promoting Christian knowledge, 2018), 73.

misma dentro de la iglesia ha decrecido. También se debe tener presente a otros grandes compositores cristianos como Palestrina, Handel, Haydn, Mendelsson, Vivaldi y otros más quienes también dejaron su marca dentro de la iglesia, sea en la católica o en la luterana.

No obstante, a pesar de lo florido e ingenioso que fueron los siglos pasados en la música de la iglesia cristiana, ya para inicios del siglo XX solo se componían himnos homofónicos a 4 voces, los cuales se mantienen presentes en la liturgia evangélica hasta el día de hoy. En la actualidad predomina, en los cantos, la monofonía (entendiéndose que puede ser cantada a distintas octavas) en distintos estilos como pop, rock y balada, mientras que el canto de los himnos, motetes y otras formas musicales han menguado hasta ser ejecutados esporádicamente en la iglesia evangélica moderna actual. En la ciudad de Guayaquil aún se siguen entonando con poca frecuencia himnos, incluso la mayoría de denominaciones cuentan con su propio himnario. Pero obras eclesiásticas complejas como Gloria<sup>3</sup> en Re mayor de Vivaldi definitivamente en esta ciudad no se ejecutan ni se componen.

Es decir que, la música dentro del contexto de la iglesia evangélica a nivel latinoamericano ha decrecido en color y variedad y distinción, empezando en la polifonía con Josquin des Pres hasta terminar con la homofonía y monofonía popular de la actualidad. La polifonía se debe ajustar perfectamente en la iglesia cristiana, pues precisamente es aquí donde nace y se desarrolla durante siglos. Para comprender mejor estas distintas formas de composición y texturas generadas, a continuación, se muestra en un gráfico de elaboración propia, las diferencias que existen “visualmente” entre la monofonía, la homofonía y la polifonía.

---

<sup>3</sup> Antonio Vivaldi, *Gloria*, (2 sopranos, alto; mixed chorus, Orchestra: oboe, trumpet, strings, continuo), (Bad Kreuznach: Kreuznacher Diakonie Kantorei, 1716).

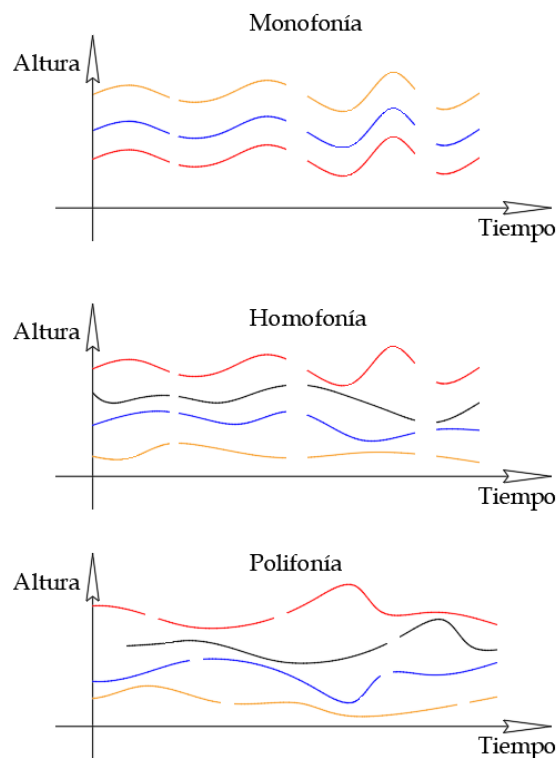


Figura 1 Gráfico de Texturas

La monofonía se desarrolla en “organum”, que es el nombre que se le dio a la primera manifestación de polifonía en la iglesia; esto consistía en cantar en paralelo a cuartas o quintas. Como en la serie de harmónicos naturales se producen otras notas que distan intervalos constantes (1, 8, 5, 8, 3, 5, 7, etc), entonces cuando se canta a unísono, realmente se están cantando otras líneas melódicas a intervalos constantes. Es por eso que el organum puede verse como el lógico desarrollo del canto unísono<sup>4</sup>.

Después del desarrollo y uso del organum explotado tanto por Master Leonín y Master Perotín, se perfecciona el mismo más allá de lo convencional por la adición de una tercera y cuarta voz. Esto generó algo mucho más complejo y florido dando lugar al estilo contrapuntístico<sup>5</sup>. Luego se obtiene todo un mundo de la polifonía que se desarrolla dentro de la iglesia.

En contraste con la iglesia de aquellos siglos, en la actualidad no existe polifonía en la música evangélica a nivel nacional. Por lo tanto, es posible componer y ganar una rápida aceptación por parte, no solo de la iglesia, sino también del público en general. Se

<sup>4</sup> Paul Westermeyer, *Te Deum: The Church and Music*. (Minneapolis: Augsburg Press, 1998).

<sup>5</sup> Tim Dowley, *Christian Music*, 73.

espera que la polifonía genere interés y obtenga una rápida aceptación. Si funcionó muy bien hace 400 años, debe funcionar hoy en día con personas que nunca han escuchado esta textura y forma de composición musical.

A continuación, se muestran los antecedentes necesarios para esta obra, los cuales deben ser analizados de manera independiente, estos son los artísticos y los teóricos. En los artísticos se revisan las influencias musicales de algunos compositores sobre esta obra, mientras que en los teóricos se verán las influencias académicas sobre la misma.

### **Antecedentes artísticos**

La propuesta busca retomar la riqueza melódica y tímbrica de la época del barroco y se busca incorporar en la iglesia cristiana actual. Por esta razón se analizarán obras ya realizadas en la iglesia del siglo XVII y XVIII. Uno de los primeros en ejecutar obras similares a la propuesta es Johann Pachelbel con su *Kanon und Gigue*,<sup>6</sup> en la que se oye un canon de distintas voces, compuesto para cuerdas. Es tan hermoso el disfrutar estas distintas voces a manera de canon, que hasta el día de hoy se ejecuta esta composición en distintos conservatorios.

Otra obra digna de ser mencionada como modelo es la *Pequeña Fuga en Sol Menor*<sup>7</sup> de Bach, en la que en un número de hasta cuatro voces que en instantes se llegan a oír a la vez, se muestra todo lo florido del pensamiento melódico de este compositor. También existen ejemplos actuales, del mismo modo llenos de diversidad melódica como es la composición *So you want to write a fugue*<sup>8</sup> de Glenn Gould (intérprete de Bach), en la que un arreglo de cuatro voces (SATB) en conjunto con un piano logran ejecutar la fuga compuesta.

En cuanto a la música dedicada a Dios, tanto la iglesia cristiana como la nación judía que la originó, han sido cuna de ésta a lo largo de los siglos. Desde los días del rey David (1000 a.C. aproximadamente) la cultura judía ha fomentado la adoración a Dios a través del cántico e instrumentos de viento, cuerda y percusión. El ímpetu con el que se alababa al Dios de Israel es notorio a lo largo del libro de los salmos, especialmente los

---

<sup>6</sup> Johann Pachelbel, *Kanon und Gigue* (Max Seiffert, Für dritte Violinen mit Generalbaß), (Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co., 1868).

<sup>7</sup> Johann Sebastian Bach, *Little Fugue in G minor* (Ernst Naumann, Piano Score), (Leipzig: Bach-Gesellschaft Ausgabe, 1832).

<sup>8</sup> Glenn Gould, *So You Want to Write a Fugue?* (For Four-Part Chorus of Mixed Voices with Piano Accompaniment). (Milwaukee: G. Schirmer, Inc., 1964).

últimos (Salmos 140 al 150)<sup>9</sup>. El rey David fue autor de algunos de ellos, además de ejecutar el arpa y construir instrumentos musicales. Lastimosamente el imperio babilónico destruyó el templo de Jerusalén (586 a.C.) con toda la riqueza cultural dentro de él<sup>10</sup>. A pesar de esta destrucción, el templo fue reconstruido, pero lastimosamente se lo volvió a destruir por medio de Tito, general romano, en el 70 d.C.<sup>11</sup> Es decir que no hay mucha información en cuanto a la cultura musical judía del antiguo testamento.

En lo que respecta a la iglesia cristiana que nace a partir del 37 d.C., tampoco se sabe mucho de la música en esos días, como lo manifiestan autores como Dowley y Westermeyer, cuyos textos se citan en la bibliografía. Es a partir de los siglos XV y XVI con Despres, Lutero, Palestrina, Bach y otros compositores de la iglesia, que aparece con fuerza la música con fines de adoración, dentro de un contexto eclesiástico. En el siglo XVII compositores como Antonio Vivaldi y Johann Sebastian Bach habían hecho de la iglesia un lugar multitudinario y perfecto para oír obras de arte enriquecidas con el contrapunto y con la diversidad de instrumentos que anteriormente había sido vetada.

Pero hoy en día, siglo XXI, la música dentro de la iglesia ha tomado un giro al pop o rock, limitándose a canciones con armonía básica de cuatro acordes, melodías monofónicas, pentatónicas y casi siempre utilizando el 4/4 en su ritmo, dejando de lado toda aquella diversidad de arte de siglos anteriores perdida en el tiempo. Dicho giro al rock o pop y al formato canción comienza en los últimos años de la década de los 60<sup>12</sup> con el movimiento Contemporary Christian Music (CCM) del cual Larry Norman es considerado el máximo exponente del género “Jesus Rock” en Estados Unidos<sup>13</sup>. A pesar de que la música de Norman era considerada muy revolucionaria en su tiempo, ésta mantenía igual la integridad del mensaje del evangelio hallado en la Biblia. Este fue el comienzo del uso del formato canción en la iglesia evangélica del occidente.

Sin embargo, las composiciones cristianas además de haber decaído en cuanto a la calidad musical (armonía, timbre, textura, formato, etc.), también lo han hecho en

---

<sup>9</sup> Sociedades Bíblicas Unidas, *La Santa Biblia, Reina Valera Revisada*, (Canadá: UBS/LAC, 1981).

<sup>10</sup> Charles F. Pfeiffer, *Comentario bíblico Moody: Antiguo Testamento*, (Grand Rapids: Editorial Portavoz, 1992), 365.

<sup>11</sup> Justo L. Gonzáles, *Historia del cristianismo: Desde la era de los mártires hasta la era inconclusa*, (Miami: Editorial Unilit, 2009), 27.

<sup>12</sup> Jay Howard, *Contemporary christian music: Where rock meets religion*. (Butler: The Journal of Popular Culture 26(1):123-130, 1992). Available from: [digitalcommons.butler.edu/facsch\\_papers/595/](http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers/595/)

<sup>13</sup> Howard. *The Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music*. (Lexington: University Press of Kentucky, 1999), 22.

cuanto a su mensaje. La música cristiana generada en esta última década ha venido mostrando un mensaje con promesas de bienestar particular, en lugar de enfatizar la grandeza de Dios como lo hacían los salmos en el Antiguo Testamento. Y no es que sólo se deben escribir canciones con letras bíblicas exclusivamente, pues hasta el mismo escritor inglés de himnos del siglo XVIII, Isaac Watts, decía que los salmos son la palabra de Dios para nosotros, pero el canto congregacional es nuestra palabra para Él.<sup>14</sup>

Además de las letras de adoración, también existen otros temas abordados por los salmos a saber. Algunos temas encontrados en ellos, además de la exaltación y el poder de Dios, son venganza, temores, frustraciones, salud, entre otras cosas que afectan el diario vivir de un creyente en Dios. Según Don Cusic, autor moderno, también es aceptable que se escriban canciones con expresiones individuales de preocupaciones, lamentaciones y clamor por padecimientos personales además de los fines de alabanza y adoración<sup>15</sup>. Así que, es permisible componer letras cuya fuente no sea bíblica, siempre y cuando no se tergiverse el mensaje de la palabra de Dios.

### **Antecedentes teóricos**

La iglesia cristiana en la actualidad tiene una cultura musical muy básica, en cuanto a estructura, armonía, ritmo e instrumentos, muy distinto a lo que se vivía cuatro siglos atrás en la época de Bach.

Este trabajo pretende retomar algo de la forma florida y contrapuntística que se estudiaba en el siglo XVII y plasmarla en una obra para la iglesia actual. Para ello, la obra de Fux<sup>16</sup> permite conocer con claridad la forma cómo Bach escribía contrapuntísticamente, de acuerdo a la quinta especie del mismo. Fux nos dice que escribir en la quinta especie es «como un jardín que está lleno de flores así esta especie de contrapunto debería ser lleno de excelencias de todas las clases». Todas las reglas para escribir contrapunto se encuentran en esta referencia.

A pesar de que la obra de Fux puede ser considerada completa para la enseñanza del contrapunto, el lenguaje de esta referencia es estricto y resulta beneficioso referirse

---

<sup>14</sup> Paul Westermeyer, *Te Deum*, 203.

<sup>15</sup> Don Cusic, *The sound of light. A history of gospel and christian music.* (Milwaukee: Hal Leonard, 2002), 3.

<sup>16</sup> Johann Joseph Fux, *The study of counterpoint* (New York: W.W. Norton & Company, Inc. Editado por Alfred Mann, 1971), 64.

además a la obra de Denisch<sup>17</sup> y la de Owen<sup>18</sup>, en la cuales se hace una muy buena explicación de la escritura contrapuntística, pero desde otra perspectiva, más adecuada para el lenguaje moderno.

Por último y no menos importante, parte de esta composición polifónica tiene una forma, y es la fuga, por lo que resulta muy útil seguir los lineamientos escritos por Zamacois,<sup>19</sup> para que se logre estructurar la obra deseada en ese modelo. También se hará uso de otras referencias como es la de Thomas Benjamin<sup>20</sup> en la que dedica 2 capítulos enteros (10 y 11) a la forma y los componentes de la fuga y también la de Trythall<sup>21</sup> quien expone en su capítulo 13 todo lo referente al prelude de coral.

## **Metodología**

El proceso de elaboración de esta obra comienza con la composición del primer movimiento, la fuga. La fuga estará escrita a 4 voces, principalmente: flauta, violín, guitarra acústica y bajo eléctrico. De estos instrumentos, la guitarra acústica y el bajo eléctrico son muy conocidos en las iglesias evangélicas de Guayaquil, mientras que flauta y violín son el elemento innovador. La combinación de estos 4 instrumentos abarca una amplia tesitura. Además de estos 4 instrumentos se añadirán 2 voces, alto y tenor, que interpretarán fragmentos del Salmo 78.

Para esta composición se ha considerado el mismo desconocimiento de los ciudadanos acerca de los instrumentos escogidos para este ensamble. Siempre lo novedoso tiene un impacto positivo en la aceptación de la población ecuatoriana. Novedoso, no por ser nuevo, sino por no ser tan popular en nuestro medio el escuchar el formato propuesto (alto, tenor, flauta, violín, guitarra y bajo eléctrico), y mucho menos en una forma polifónica con voces humanas que escapan a la homofonía y monofonía tradicional.

---

<sup>17</sup> Beth Denisch, *Contemporary Counterpoint: Theory and Application* (Boston: Berklee Press, 2017), 16-34.

<sup>18</sup> Harold Owen, *Modal and tonal counterpoint: From Josquin to Stravinsky*, (Belmont: Schirmer, 1992)

<sup>19</sup> Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales*, (Barcelona: Editorial Labor S.A., 1960).

<sup>20</sup> Thomas Benjamin, *The craft of tonal counterpoint*, (New York: Routledge, 2003), 188-243.

<sup>21</sup> Gilbert Trythall, *Eighteen century counterpoint*, (Boston: McGraw Hill, 1993), 171-180.



Para comenzar, se elaborará el sujeto con las pautas que Thomas Benjamin<sup>22</sup> presenta. Luego de elaborarse el sujeto se compondrán progresivamente los contrasujetos 1, 2 y 3 que deben manifestar contrapunto con el sujeto y entre ellos. Se utilizará mayormente de la primera a la tercera especie, sin dejar la oportunidad de aparecer también a las demás especies. Así mismo se hará un uso del canon a lo largo de todo este movimiento. Este canon no solo se ejecutará con los instrumentos sino también con las voces. Cabe mencionar que no es una fuga estricta pues solo los instrumentos harán la presentación del sujeto en las distintas tonalidades y luego aparecerán las voces de Alto y Tenor en los episodios. Precisamente se introducirán las voces en los episodios pues estos tienen un poco más de libertad para ser compuestos<sup>23</sup>.

Para el segundo movimiento, se presentará un coral preludio. Previo a este preludio debe ser primero compuesto el coral, que es el tercer movimiento, pues el preludio toma la melodía principal de este último y se le añade una línea contrapuntística<sup>24</sup>. Se tomará como referencia el coral *Ein feste Burg ist unser Gott*<sup>25</sup> (Castillo fuerte es nuestro Dios), de Martín Lutero. El coral de Lutero lo compuso para cuatro voces, SATB, pero la composición del coral de esta tesis (tercer movimiento) tendrá una mezcla de instrumentos (flauta y guitarra acústica) y voces (alto y tenor). No solo se utilizarán los acordes tradicionales sino también acordes modernos con tensiones. Las letras de este tercer movimiento se obtendrán de las ideas teológicas halladas en el nuevo testamento sobre el retorno del Señor Jesucristo a la tierra.

Una vez compuesto el coral, se puede tomar la melodía principal del mismo y aplicar contrapunto con otros instrumentos para componer el segundo movimiento, el coral preludio. Para la composición del coral preludio se seguirán las indicaciones presentadas por Owen<sup>26</sup> en un capítulo dedicado a eso. En este segundo movimiento se escribirá para el formato de flauta, violín y guitarra acústica.

De este modo la obra entera presenta la fuga con letras halladas en el antiguo testamento, el coral preludio y el coral con letras neotestamentarias. Esto presentará una música que va desde lo florido (fuga), pasando por una transición (coral preludio) hasta

---

<sup>22</sup> Thomas Benjamin, *The craft of tonal counterpoint*, 191.

<sup>23</sup> Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales*, 66.

<sup>24</sup> Thomas Benjamin, *The craft of tonal counterpoint*, 269.

<sup>25</sup> Martín Lutero, *Ein Feste Burg ist unser Gott*, Himnario Bautista, No.26 (La edición más temprana conocida es un Himnario de Andrew Rauscher, 1531).

<sup>26</sup> Harold Owen, *Modal and tonal counterpoint*, 183.

lo homofónico (el coral). De este modo, la composición se asemejará a lo que ha venido ocurriendo en la iglesia cristiana en los últimos 3 siglos; se ha pasado desde lo florido y se ha establecido en lo homofónico.

Para la mayoría de la población evangélica menor de 40 años, la mejor música cristiana puede ser la música pop o rock, pero no necesariamente para la población mayor de 40, que se piensa, prefieren himnos y coros. Esto se puede llegar a pensar por el hecho de que la población mayor a 40 años nació hasta el año 1981, época en que los coritos e himnos predominaban y coincide con el avivamiento que comenzó en América Latina en aquellos años con el evangelista Yiye Ávila.<sup>27</sup>

Por otra parte, esta investigación tiene un componente investigativo, pues pretende estudiar lo que sucede en las comunidades cristianas con respecto a la música utilizada en ellas. Específicamente se analizará a las comunidades evangélicas en el Ecuador, en la ciudad de Guayaquil. De las iglesias mencionadas se seleccionará las de estrato socioeconómico medio, que generalmente se hallan en el centro de la urbe extendiéndose hasta ciertos lugares hacia el norte de la misma.

La investigación será de tipo aplicada y experimental. Es un trabajo etnográfico y se utilizará métodos cuantitativos (como la estadística y la encuesta) y métodos cualitativos (como las historias de vida) para confirmar si la iglesia cristiana evangélica en Guayaquil permitirá incluir en su repertorio la composición descrita en párrafos anteriores.

Se elaborará la historia de vida de un músico profesional que ha tenido participación por algunas décadas en la iglesia, Timoteo Guerrero. El objetivo de estas historias de vida es para saber cómo ha variado la manera de hacer y ejecutar música en estos últimos años. Este acercamiento con alguien que aún vive, pretende obtener de fuentes primarias cómo ha sido el desarrollo y la percepción de la música cristiana en las últimas décadas, pero desde un punto de vista netamente musical.

Se enlistarán, además, unas 20 canciones que han sido parte del repertorio cristiano por muchos años para determinar qué porcentaje de estos utilizan los 4 instrumentos típicos (piano, batería, guitarra y bajo eléctrico), cuántas utilizan progresiones de 3 o 4 acordes comunes y a qué género pertenecen. Con esto se elaborará

---

<sup>27</sup> Paul Freston, *Evangelical Christianity and Democracy in Latin America*, (New York: Oxford University Press USA - OSO, 2008), 105.

una estadística y se corroborará si el repertorio de música evangélica en Guayaquil presenta una monotonía.

Por último, se realizará una encuesta, utilizando Google Forms, a una comunidad evangélica en el centro de la ciudad. La encuesta contará con preguntas que permitan inferir si hay apertura para un material musical nuevo, diferente y de tipo clásico. Las preguntas con sus respectivas opciones de respuestas podrán verse en la sección de apéndices.

A través de estos métodos objetivos, se pretende primero saber cuál es el pensamiento musical por parte de la iglesia cristiana actual en Guayaquil, y segundo si la introducción de composiciones más complejas y en diferentes formatos tiene cabida en estas congregaciones. Puede que el proceso de aprender a cantar dos o más melodías en una obra musical polifónica tome algún tiempo, pero si la población evangélica finalmente la acoge en su repertorio, se habrá logrado lo deseado.

### **Encuesta**

La encuesta realizada, la cual se puede analizar en la sección de anexos, arrojó que las personas prefieren el estilo pop/rock y al mismo tiempo tienen una expectativa por oír lo clásico. A partir de la primera pregunta, se ve que tanto pop/rock como clásico tienen un mismo porcentaje, esto es, 27.8%. El estilo va asociado con el formato instrumental, es así que, en base a los datos de la tercera pregunta se ve que un 70.8% prefieren los instrumentos que se han venido utilizando en las últimas décadas en esta ciudad, esto es, el formato guitarra, bajo, batería versus el formato “antiguo” o “clásico” Violín, flauta, trompeta que presenta un 8.3%.

Por otra parte, la segunda pregunta muestra la preferencia por música “moderna” con un 40.3% y por la antigua un 38.9%, al restante (20.8%) le da igual. Esto nos indica que hay un pequeño margen de diferencia entre los que prefieren música de estilo moderno y los de estilo antiguo, lo cual da una apertura a la presentación de una obra con características “clásicas” (aunque realmente el estilo propuesto es barroco).

Además, un 26.4% piensa que música similar a la del conservatorio debe ser ejecutada en las iglesias, presentando un empate con gente que piensa lo contrario. Sin embargo, un 47.2% cree que “tal vez” deba ejecutarse música semejante en la iglesia.

Esto es otro punto a favor de la presentación de una obra con características distintas a las actuales.

Las tres primeras respuestas se resumen en que la preferencia dominante es la música pop/rock, moderna y con el formato guitarra, bajo, batería. Cabe indicar que este formato incluye el teclado, pero no se lo presentó en esta opción para no confundir a los encuestados, pues existe otra opción de respuesta que es el “piano solamente”. En la sección de apéndices se pueden ver tanto las preguntas como los resultados de la encuesta realizada a la muestra de la población elegida.

La cuarta pregunta aparentemente complementa lo dicho en el anterior párrafo pues los encuestados manifestaron que el 18.1% prefieren canciones en lugar de himnos o coros. No obstante, el hecho de que un 69.4% manifestara que prefieren “de todo un poco” también da una apertura para una presentación de música en un estilo y formato distinto al convencional. A esto se suman los resultados de la séptima pregunta en que un 81.9% manifestó una preferencia por un repertorio que contenga en parte material nuevo y en parte material de siempre, mientras que nadie optó por “el mismo repertorio de siempre”.

Además de esta encuesta se realizó una lista de las 20 canciones más utilizadas en el medio evangélico durante los últimos diez años. Esta lista es muy subjetiva y no todos coincidirán con la misma. Pero de seguro muchos concorderán en que muchas de estas canciones han sido las más oídas en la iglesia evangélica en Guayaquil.

Los resultados de esta estadística muestran que el 90% de las canciones más populares presentan el formato piano, guitarra, bajo, batería y que un 55% utilizan máximo 4 acordes para su composición. Esto lleva a la conclusión de que existe una monotonía en la forma de presentar o componer canciones para la iglesia evangélica latinoamericana actualmente.

### **Historias de vida**

**Lucila Martínez:** A mis inicios de vida, la persona que nos cuidaba mientras nuestros padres trabajaban, era evangélica, Lucila Martínez (1915-2006) oriunda de Santa Rosa, provincia del Oro. La señora Lucila, quien pertenecía a la popular iglesia evangélica cuadrangular de las calles Brasil y Machala, cantaba himnos y coros todo el día. Muchos de estos himnos los sacaba del himnario de la iglesia cuadrangular y aprendí algunos de

ellos. De ahí que, mis primeros pasos en la música fue simplemente oír y repetir el canto, que es lo más importante, pues el «canto permite a los niños desarrollar la habilidad de la audición»<sup>28</sup>, que es el oír interno.

Luego a los 17 años empecé a congregarme en una iglesia del Nazareno de mi sector, por petición de la Sra. Lucila a quien yo continuaba visitando, donde aprendí a ejecutar en guitarra acústica decenas de coros y cánticos. Realmente había llegado en una época y un lugar en que la iglesia había perdido bastante arte musical (polifonía y diversidad tímbrica) y lo único que quedaba eran coros e himnos acompañados de panderos (que igualmente son muy efectivos para la congregación) y yo no lo sabía.

Lo cierto es que la Sra. Lucila perteneció al final de una época dorada de avivamiento que duró desde el siglo XIX al XX con canciones evangelísticas (góspel) e himnos que se volvieron muy importante en la iglesia. Puedo resumir que esa época comenzó con Moody y Sankey en la segunda mitad del siglo XIX<sup>29</sup> y terminó con Yiye Ávila, y lo que ella influyó en mí es un legado musical que aún lo tengo presente en algunas de mis composiciones.

**Timoteo Guerrero:** El hermano de la congregación bautista, David Timoteo Guerrero (1949) se hizo cristiano evangélico el 23 de junio de 1957 en la iglesia “Divino Salvador” en la ciudad de Quevedo; cuatro años más tarde confirmó su fe bautizándose. Está casado desde 1976 con su esposa María, con quien procreó tres hijos: Shirley, Cristina y David. Fue ordenado en 1933 y actualmente trabaja como miembro activo en la iglesia bautista de los Esteros, al sur de la ciudad.

El hermano Timoteo tiene una larga trayectoria en la composición y enseñanza de música cristiana en la ciudad de Guayaquil. Ha venido sirviendo en el ministerio de la música desde 1967. Cuenta con un portafolio de obras de más de 300 coros de todos los niveles. En 1978 compuso un himno, Dios es amor, que fue incluido en el himnario bautista, como el #448. Dicho himno se basó en su experiencia como hijo de pastor evangélico, pues en su hogar se hacía énfasis en las festividades cristianas como semana santa (en las que se amanecían en la iglesia) y navidad.

---

<sup>28</sup> Micheal Houlahan, and Tacka, Philip. *Kodály Today: A Cognitive Approach to Elementary Music Education*. (Oxford: Oxford University Press, Incorporated, 2015). Accessed August 11, 2021. ProQuest Ebook Central.

<sup>29</sup> Tim Dowley, *Christian Music*, 208.

En la actualidad el hermano Timoteo Guerrero ha venido trabajando con Dante Anzolini, director de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil (OSG), para que obras cristianas sean ejecutadas ahí. En la sección de anexos se puede observar la tarjeta de invitación al concierto navideño 2019 de la OSG en la que aparecen Timoteo Guerrero y Dante Anzolini. También ha trabajado en programas de rehabilitación para personas privadas de libertad. Un grupo de ellos fue presentado en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil cantando coros navideños cristianos con güiro, guitarra, tumba y tambores.

La obra que ha venido haciendo el hermano Timoteo ha sido en silencio, pero se la ha hecho de manera constante. Su trabajo en la difusión de la enseñanza musical debe ser continuado en las iglesias evangélicas y no se debe permitir que la calidad de la música cristiana decaiga. Ejemplos como el hermano Timoteo Guerrero son dignos de seguir y de continuar. Es de este modo que se preserva no solo la tradición cristiana milenaria dentro de las iglesias sino también el arte de la música dentro de la misma sociedad.

### **Valoración de la obra**

Esta obra tiene un objetivo de rescatar lo artístico y establecer algo pedagógico. Artístico, pues trata de difundir el canto polifónico en las congregaciones, algo que hoy muy escasamente ocurre en estos lugares, pero que era frecuente hace 3 siglos. Además, trata de introducir instrumentos atípicos prescindiendo de otros que son comunes en las iglesias actuales (instrumentos tales como el piano, batería, pandero, etc.). Al mismo tiempo esta obra es pedagógica pues intenta enseñar de una manera indirecta que hay una forma de cantar distinta a la convencional (monofónica), más enriquecida, con instrumentos que no aparecen en la gran mayoría de iglesias evangélicas ecuatorianas, y que tienen tesituras y timbres distintos a los instrumentos comúnmente hallados ahí.

La composición usa polifonía, tiene tres movimientos, a dos voces y cuatro instrumentos, y el tercer movimiento puede ser enseñado para ser cantado por la congregación. Los instrumentos escogidos son: flauta, violín, guitarra y bajo eléctrico, pues abarcan una amplia tesitura, mientras que las voces son alto y tenor. La flauta y el violín no son comunes en las congregaciones, mientras que la guitarra y bajo eléctrico son bien conocidos ahí; esto permitirá que la congregación perciba algo familiar en el

formato. La composición no dura más de diez minutos, tiempo apropiado que suele utilizar la congregación para cantar las alabanzas hasta que ocurre una pausa.

El primer movimiento, que se basa en la forma de la fuga, se aborda tal y como Fux lo establece, esto es: un Cantus Firmus que va cambiando su tonalidad (el sujeto de la fuga) sobre el cual se trabaja las voces contrapuntísticas, desde la primera hasta la quinta especie para generar las respuestas y contrasujetos. En la siguiente figura se puede apreciar ya en el compás 13 la entrada de las cuatro voces reales, es decir, las entradas que realizan los 4 instrumentos. Después de esto ocurre un pequeño episodio y a continuación una contraexposición.

Figura 2 Entrada de 4 instrumentos. Sujeto en el bajo.

A continuación de la contraexposición (compases del 21 al 24) aparecen las voces. El primer movimiento está en Do menor en compás de 4/4. Hay un sistema de voces (AT, alto y tenor) y el ensamble de instrumentos. La tonalidad de do menor y el compás de 4/4 son familiares para las congregaciones pues algunas canciones populares y coros están en dicha tonalidad y métrica.

En el sentido estricto, esta composición no es una fuga, pues se adicionan durante los episodios dos voces que cantan partes del salmo 78. Al respecto, cabe mencionar lo que ya Aaron Copland dijo, que pudiera ser complicado para la congregación (y para cualquier público en general) escuchar, entender y cantar más de 2 voces<sup>30</sup>, dado que las personas sólo pueden seguir fielmente a una voz a menos que sea un músico experimentado.

<sup>30</sup> Aaron Copland, *What to listen for in music*, (New York: New American Library, 1985), 90.

La primera exposición de sus cuatro voces es netamente instrumental. Después de la contraexposición, se va añadiendo la voz del tenor y va iniciando la letra de la obra. El orden sugiere lo indicado en el Salmo 150, en el que se presenta primero los instrumentos y luego aparecen las voces humanas (todo lo que respira). Los versos del Salmo 78 de donde se escogieron las letras de la primera parte de esta composición fueron 1, 2, 4 y 7 y partes parafraseadas del 37 y 38. Estas voces (alto y tenor) entran a canon como se ve en la siguiente figura.

4  
25

Salmo *mp*

A Es cu cha mi

T cu cha mi pue blo ha bla ré co sas es con di das des de

Fl. *mp* *f* *mf*

Vln. *p*

Gtr. ac. *mf*

Bajo eléc. *f*

Figura 3 Entrada de voces: Alto y Tenor.

Se plantea en esta obra el uso de varias voces, lo cual genera una textura muy diferente a la oída comúnmente en la liturgia ecuatoriana. Según las mismas palabras de Owen acerca de lo que es la fuga (una forma de composición contrapuntística):

La fuga representa lo más alto y noble de la composición polifónica. Esta combina la técnica de imitación y del canon con aquellas de la variación y desarrollo (motívico).<sup>31</sup>

El sujeto hace varias apariciones durante la obra; lo hace en distintas tonalidades y alternando entre los distintos instrumentos. El paso entre una tonalidad a otra requiere

<sup>31</sup> Harold Owen, 230.



de secuencias modulantes, que son las que hacen la transición entre una tonalidad y la siguiente. El procedimiento para componer dichas secuencias modulantes se encuentra en la referencia de Trythall<sup>32</sup>. En la sección de anexos se puede apreciar uno de los borradores que elaboré durante la composición de la secuencia modulante hallada en los compases 65 y 66.

Salmo 11

*Figura 4 Secuencia modulante.*

La primera intención de esta composición fue una fuga, esto es una forma con sus pasos y procesos bien definidos a seguir. No obstante, al ser una fuga, con pasos predefinidos, la composición se ve forzada a terminar en un tiempo corto, de 3 a 6 minutos. Es por esta causa que uno al revisar algunas fugas del siglo XVIII, se puede percatar que no hay fugas que se extiendan a 10 minutos o más. Dado que el requisito de este trabajo es que las composiciones duren como mínimo 10 minutos, es necesario extender la composición con otros movimientos, como es el del coral con su coral prelude.

Una obra así se vuelve más enriquecedora y contrastante, pues tiene dos formas de composición: la polifonía y la homofonía, ambas presentes en distintas épocas de la iglesia cristiana universal. De modo que la composición comienza con una forma fugada,

<sup>32</sup> Gilbert Trythall, 107-108.

luego pasa por una transición que es el coral preludeo y finalmente termina en la homofonía de un coral. Se puede entender la obra de manera general en tres segmentos: polifonía, transición y homofonía. Esto demuestra que todas las formas de composición pueden coexistir en el medio musical evangélico.

En cuanto a las tonalidades utilizadas en los 3 movimientos, la fuga se presenta en una tonalidad de Do menor que da la sensación de algo misterioso que capta la atención con el dulce timbre de la flauta, para luego pasar al coral homofónico que está en Do mayor, a lo que está habituado el oído promedio en la iglesia. De esta manera, la obra no solo contrasta en forma sino también en modo pasando de un melancólico con letras del antiguo testamento hasta uno brillante lleno de esperanza, característico de los himnos evangélicos del último siglo.

Después de esta fuga, que toma cerca del 40% de toda la obra. Aparece el coral preludeo y finalmente un coral al mismo estilo de *Ein feste Burg ist unser Gott*<sup>33</sup> (Castillo fuerte es nuestro Dios), de Martín Lutero. Como en los tiempos de Bach, un coral se iniciaba con un coral preludeo, lo mismo se dará en esta composición. El coral tiene un formato de flauta, guitarra y 2 voces (alto y tenor). Dado que para que una obra sea considerada cristiana, debe haber palabras dentro de ella que exalten a Dios de manera directa y objetiva como sólo las voces pueden hacerlo; por tal motivo se incluyen las voces en esta composición.

Para el tercer movimiento, que es el coral, se ha escogido como texto uno de mi propia autoría. Esto, basado en los resultados de la encuesta realizada que dice que un 34.7% de las personas aceptan como autores de letras cualquiera de las dos fuentes, esto es la bíblica y las particulares (de un autor cualquiera). Entendiéndose que esto exige que se mantenga la fidelidad teológica en la elaboración de las letras.

Es decir, sí se puede elaborar letras particulares, pero éstas deben mantener las verdades doctrinales de la Santa Biblia. Es así que, el coral con su tonalidad de do mayor comienza con la declaración del regreso de nuestro Señor Jesucristo por nosotros, su iglesia. Se escoge la tonalidad mayor por contener ideas de restauración y salvación para las personas. Recuérdese que para el primer movimiento se utilizó una tonalidad de do menor y letra del Antiguo Testamento, mientras que para este coral se está utilizando tonalidad de do mayor y letras con contenido teológico del Nuevo Testamento. En la

---

<sup>33</sup> Martín Lutero, *Ein Feste Burg ist unser Gott*, Himnario Bautista, No.26.

siguiente figura se puede observar los primeros compases con las letras del tercer movimiento.

Andante ♩ = 92

Flauta *mp*

Alto *mf*

Tenor *mf*

Guitarra acústica *f*

Cris to vie ne e por su i gle sia vie ne o tra vez  
 Oh cris tia no ti bio a ún de ja de pen sar  
 pa ra quien no le re ci be a ún hay lu gar  
 Cie lo nue vo y tie rra nue va e se es el lu gar

Figura 5 Entrada de Coral

En cuanto a la armonía seleccionada, no es la triada tradicional, pues se hace uso de tensiones en los acordes que dan la sensación de algo diferente a los himnos o corales escuchados anteriormente. Es así que para los versos se usa Cmaj9, Fmaj9, Cmaj9, F y luego se repite esta progresión variando F por Fsus. Para la sección del coro, que se repite cada vez que se canta la estrofa, los acordes son diatónicos, pero con algunas tensiones. El coral muestra que, con acordes comunes de progresiones diatónicas, pero utilizando tensiones y un formato diferente, se puede obtener una composición nueva. Las letras, además, son sencillas de aprender y de cantar. Esta es la parte de la composición que sería más fácil y rápido de enseñar a cantar a la congregación.

En el coral también se introdujo un canon corto que momentáneamente muestra polifonía. No es la intención romper la homofonía característica de los corales o himnos luteranos, sino embellecerla en la sección de la coda, antes del final de la obra. La entrada del tenor a manera de canon, imitando lo dicho por la voz alto, se puede apreciar en la siguiente figura.

Figura 6 Entrada del tenor en canon.

El segundo movimiento, que es el coral prelude, es la transición entre lo florido y lo netamente homofónico. Utiliza fielmente la melodía del coral (del alto) y los bajos de la guitarra para presentar un contrapunto suave con el tercer instrumento, el violín. Nótese que cada línea es sencilla y no requiere tanta técnica ni precisa de un intérprete virtuoso. Más bien se plantea el uso de la sinergia, esto es, la suma de los trabajos realizados por partes individuales generan más de lo que sumaran si lo hicieran de manera independiente. A continuación, se puede apreciar la entrada del coral prelude.

Figura 7 Entrada de Coral Preludio

Con esta composición se puede mostrar a la iglesia que hay otras formas musicales (no solo las canciones), que hay más instrumentos, y que hay diversidad de texturas y de timbres que en este siglo ni en el anterior se han explorado o explotado dentro de la iglesia evangélica guayaquileña. No se precisa de virtuosismo, sino de un buen trabajo de equipo

y de un conocimiento que lleve a expandir lo que actualmente se tiene en este medio social.

### **Programa artístico**

Salmo, obra polifónica para dos voces y ensamble es una composición religiosa que consiste en tres movimientos:

- I. Fuga
- II. Coral preludio
- III. Coral

La obra lleva al oyente desde el estilo barroco de Johann S. Bach al estilo homofónico de Martin Lutero. El concierto es presentado en un formato de ensamble:

- Alto
- Tenor
- Flauta
- Violín
- Guitarra clásica
- Bajo eléctrico

Fue grabado en estudio con cada músico de forma independiente, para luego ser mezclado y masterizado en un formato de audio y video.

Toda la información sobre la carrera académica y experiencia profesional musical que a continuación se presenta, fueron obtenidos de parte de los mismos intérpretes mencionados. Los intérpretes que participan en esta obra son:

**Alto:** Lcda. Solange Obando Molina, pianista concertista graduada en el conservatorio Antonio Neumane. Alumna del maestro de canto y pianista konzertmeister Freddy Torres Cordero y graduada de bachiller en canto lírico en el 2018. Ha participado en corales importantes como Gloria de Vivaldi, la segunda sinfonía de Gustav Mahler y como solista en la Fantasía coral de Ludwig van Beethoven. Es una intérprete refinada del repertorio barroco y de música sacra, la cual forma gran parte de su actividad profesional.

**Tenor:** Rodney Landázuri Morejón, tenor ligero guayaquileño y también alumno del maestro de canto y pianista konzertmeister Freddy Torres. Estudiante del nivel

superior bachillerato del Conservatorio Nacional de Música “Antonio Neumane”. Durante sus años de estudio ha intervenido en numerosos recitales y presentaciones académicas de su clase, en escenarios como el Museo Municipal de Guayaquil, Teatro Centro de Arte y Teatro Centro Cívico. Ganador del premio a Mejor Interpretación de Música Nacional del concurso “Ecuador Opera Competition 2019”.

**Flauta:** María Belén Faytong, licenciada en música con mención en flauta travesa. Alumna de Valeriy Shevchenko, en Ucrania. Ha sido solista de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, de la Orquesta Sinfónica Juvenil de la Prefectura del Guayas y de la Orquesta Filarmónica Municipal de Guayaquil, ha formado parte de numerosas orquestas de la ciudad realizando giras por Colombia, Chile, Argentina y México. Actualmente, es flautista/piccolista de la Orquesta Filarmónica Municipal de Guayaquil, dirigida por el Maestro David Harutyunyan, Docente de Flauta Travesa, Coordinadora del Área Vientos-Maderas del Conservatorio Nacional Antonio Neumane.

**Violín:** Alex Jimbo, máster en música de la Universidad de Indiana. Alex ha participado en prestigiosos festivales tales como Verbier Festival, Keshet-Eilon, Bayreuther Osterfestival, Festival de Música de Santa Catarina, Festival de Bellerrive. Ha formado parte de la YouTube Symphony Orchestra, Verbier Festival Orchestra, Verbier Festival Chamber Orchestra, además de la International Chamber Orchestra of Puerto Rico. Se ha presentado en teatros internacionales como el Walt Disney Concert Hall, The Opera House of Tel-Aviv, Sydney Opera House, KKL Luzern, y otros. Hoy en día es primer violín del cuarteto Mozart-K911 y miembro también de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil como violista principal.

**Guitarrista clásico:** Dr. Félix Castro, guitarrista clásico graduado en el conservatorio Antonio Neumane, alumno del maestro Ryuhei Kobayashi. Ha participado en varios concursos de guitarra clásica con participaciones destacadas como Torre Bermeja de Isaac Albeniz, Estudio 11 de Villa-lobos y Usher Waltz de Nikita Koshkin. Actualmente es director de alabanzas en la Iglesia Bautista Israel, Casa de Paz.

**Bajo eléctrico:** Dr. Félix Castro.

La obra fue compuesta pensando en la clase de composición que era común en el siglo XVIII en Europa. Esta pretende ser un ejemplo de cómo se puede obtener una diversidad musical introduciendo parcialmente instrumentos no comunes en las iglesias

evangélicas y utilizando polifonía en lugar de la frecuente homofonía encontrada en las canciones cristianas.

Dada la situación de emergencia sanitaria que aún se percibe, se grabó de modo independiente a cada ejecutante y luego se procedió a editar el video para que funcione el ensamble. Cada ejecutante grabó su sesión con la música de fondo, a manera de pista, garantizando así la sincronización del audio de las distintas partes.

Se espera que el público aprecie la composición y piense en adoptar este nuevo formato y forma musical. Sería muy valioso el ofrecer la obra de forma presencial y no por grabación, pero necesariamente, y por las circunstancias presentes, el estreno de la misma debe ser en formato de video. Sin embargo, posteriormente se trabajará para presentarla en varias iglesias evangélicas de la ciudad, precisamente para promover esta forma de composición musical que ha caído en desuso en la iglesia actual.

### **Conclusiones**

Al tener presente el uso de la polifonía y de diversos instrumentos, la obra tiene un estilo muy florido y colorido, típico sonido barroco, el cual se encasilla perfectamente en el nivel académico contemporáneo dentro de las poéticas sonoras latinoamericanas. Eso es precisamente lo que se espera, pues la cultura guayaquileña actual está rodeada de una atmósfera homofónica, limitada a un cierto número de instrumentos establecidos por décadas, y la obra empieza a escapar de esas limitantes actuales. Para ello se precisaba utilizar variedad dinámica por terrazas (muy usual hace 3 siglos), donde los matices hacen en momentos sobresalir a un instrumento u otro. Esto hace que en un momento predomine la flauta y en otro el bajo eléctrico generando así un escape de lo redundante y común de la forma de hacer música actualmente.

Una composición de estas características aporta con más conocimiento y cultura eclesiástica, pues la obra tiene un marco histórico, que se fundamenta en el desarrollo de la música en la iglesia en los últimos diez siglos. Dado que esta obra es en parte una fuga y en parte un coral, se podría decir que es una más que se ha escrito, sin embargo, al ser compuesta en el siglo XXI en Guayaquil que es un contexto totalmente diferente en el que se desarrolló (siglos atrás en Europa), más bien pienso que esta composición sí aporta a la cultura ecuatoriana con algo nuevo, no redundante en ninguna forma. Si esta composición llega a tener una buena acogida en la iglesia cristiana, de seguro la intentarán

ejecutar en algunas iglesias y quizás el estilo se transmita incluso a composiciones seculares en nuestro medio.

### **Recomendaciones**

Como lo manifesté en la introducción de esta investigación: No hay muchos músicos académicos en Guayaquil que sean evangélicos. Por lo tanto, recomiendo fuertemente que se trabaje en formar una nueva generación de músicos que incursionen en áreas orquestales, que exploren más allá del formato convencional.

Como acción recomendada está el de incluir maestros de música en cada departamento de escuela dominical, que enseñe adicionalmente a los niños a oír primeramente y luego a leer y escribir pequeñas composiciones, y que se fomente el uso de instrumentos diversos. Estoy plenamente convencido de que la enseñanza musical no está limitada por la edad, sin embargo, es mucho mejor si se comienza desde la infancia. Al respecto, autores como Bluestine<sup>34</sup> manifiestan que debemos darles la mejor instrucción musical a los niños antes de los 9 años de edad.

Finalmente, una recomendación para futuros investigadores y/o músicos: que se indague más sobre ciertas épocas de la iglesia y que revivan ese conocimiento para ser aplicado en las iglesias actualmente. En este trabajo sólo se ha abierto algunas preguntas sobre la forma de hacer música actualmente, pero el tema da para averiguar otras formas compositivas de otros lugares y fechas en la historia de la iglesia evangélica mundial. ¿Por qué deberíamos limitarnos a hacer música como el mercado secular enseña?

---

<sup>34</sup> Eric Bluestine, *The ways children learn music. An introduction and practical guide to music learning theory*, (Chicago: GIA Publications, Inc., 2000), 26.



## Bibliografía

- Bach, Johann Sebastian. *Little Fugue in G minor* (Ernst Naumann, Piano Score). Leipzig: Bach-Gesellschaft Ausgabe, 1832.
- Benjamin, Thomas. *The craft of tonal counterpoint*. New York: Routledge, 2003.
- Bluestine, Eric. *The ways children learn music. An introduction and practical guide to music learning theory*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2000.
- Copland, Aaron. *What to listen for in music*. New York: New American Library, 1939.
- Cusic, Don. *The sound of light. A history of gospel and christian music*. Milwaukee: Hal Leonard, 2002.
- Denisch, Beth. *Contemporary Counterpoint: Theory and Application*. Boston: Berklee Press, 2017.
- Dowley, Tim. *Christian Music: A global history*. London: Society for promoting Christian knowledge, 2018.
- Freston, Paul. *Evangelical Christianity and Democracy in Latin America*. New York: Oxford University Press USA – OSO, 2008. Accessed July 31, 2021. ProQuest Ebook Central.
- Fux, Johann Joseph. *The study of counterpoint*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. Editado por Alfred Mann, 1971.
- Gonzales, Justo L. *Historia del cristianismo. Desde la era de los mártires hasta la era inconclusa*. Miami: Editorial Unilit, 2009.
- Gould, Glenn. *So You Want to Write a Fugue? (For Four-Part Chorus of Mixed Voices with Piano Accompaniment)*. Milwaukee: G. Schirmer, Inc., 1964.
- Howard, Jay. *Contemporary christian music: Where rock meets religion*. Butler: The Journal of Popular Culture 26(1):123-130, 1992. Available from: [digitalcommons.butler.edu/facsch\\_papers/595/](http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers/595/)
- Houlahan, Micheal, and Tacka, Philip. *Kodály Today : A Cognitive Approach to Elementary Music Education*. Oxford: Oxford University Press, Incorporated, 2015. Accessed August 11, 2021. ProQuest Ebook Central.
- Howard, Jay R., and Streck, John M. *Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music*. Lexington: University Press of Kentucky, 1999. Accessed July 25, 2021. ProQuest Ebook Central.
- Lutero, Martín. *Ein Feste Burg ist unser Gott, Himnario Bautista, No.26. (La edición más temprana conocida es un Himnario de Andrew Rauscher, 1531)*
- Owen, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint. From Josquin to Stravinsky*. Belmont: Schirmer, 1992.
- Pachelbel, Johann. *Kanon und Gigue* (Max Seiffert, Für dritte Violinen mit Generalbaß). Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co., 1868.

- Pfeiffer, Charles F. *Comentario bíblico Moody: Antiguo Testamento*. Grand Rapids: Editorial Portavoz, 1992.
- Sociedades Bíblicas Unidas. *La Santa Biblia, Reina Valera Revisada*. Canadá: UBS/LAC, 1981.
- Trythall, H. Gilbert. *Eighteenth Century Counterpoint*. Boston: McGraw Hill, 1993.
- Vivaldi, Antonio. *Gloria* (2 sopranos, alto; mixed chorus, Orchestra: oboe, trumpet, strings, continuo), Bad Kreuznach: Kreuznacher Diakonie Kantorei, 1716.
- Westermeyer, Paul. *Te Deum: The Church and Music*. Minneapolis: Augsburg Fortress, 1998.
- Witt, Marcos. *Poderoso*. México: Canzion Producciones, 1990.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1960.

## **Anexo 1**

### **Partituras de Salmo:**

**Obra polifónica para dos voces y ensamble**

# Salmo

## I. Fuga

Angel Johann García

Andante ♩ = 90

Alto

Tenor

Flauta

Violín

Guitarra acústica

Bajo eléctrico

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

Salmo

2

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

Musical score for measures 2-9. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal parts (A and T) are silent. The Flute (Fl.) part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. The Violin (Vln.) part starts with a *mf* dynamic and includes a trill (*tr*) and a flageolet (*flz.*) effect. The Acoustic Guitar (Gtr. ac.) part starts with a *mf* dynamic and features a complex rhythmic pattern with a *f* dynamic peak. The Electric Bass (Bajo eléc.) part is silent.

13

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

Musical score for measures 13-16. The score continues in the same key and time signature. The vocal parts (A and T) are silent. The Flute (Fl.) part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. The Violin (Vln.) part starts with a *p* dynamic and includes a *mf* dynamic peak and a *p f* dynamic peak. The Acoustic Guitar (Gtr. ac.) part starts with a *f* dynamic and features a complex rhythmic pattern with a *tr* effect. The Electric Bass (Bajo eléc.) part starts with a *f* dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns.

17

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf*

*tr*

21

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*p*

*mf*

*p*

*f*

*flz.*

*tr*

*mp*

4

# Salmo

*mp*

A  
Es cu cha mi

T  
cu cha mi pue blo — ha bla ré co sas es con di das des de

Fl.  
*mp* *f* *mf*

Vln.  
*p*

Gtr. ac.  
*mf*

Bajo eléc.  
*f*

28

A  
pue blo — Ha bla ré co sas es con di das des de tiem pos an ti guos es

T  
tiem pos an ti guos - es cu cha mi pue blo — ha bla

Fl.  
*mf*

Vln.

Gtr. ac.  
28

Bajo eléc.

31

A  
cu cha mi pue blo es cu cha mi

T  
8 ré co sas es con di das des de tiem pos an ti guo

Fl.

Vln.  
*mf*

Gtr. ac.  
*mf*

Bajo eléc.

33

A  
voz

T  
8 os

Fl.  
*mf* *f*

Vln.  
*mp*

Gtr. ac.  
*f*

Bajo eléc.  
*mf*



35

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*f*

*mp*

*f*

*f*

*p*

*mf*

*p*

*f*

*tr*

39

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf*

*mf*

*tr*

*tr*

Con

43

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*f*

*mp*

*f*

*p*

*mf*

ta mos a la ge ne ra ción ve ni de ra

45

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*f*

*f*

*p*

*f*

*tr*

Las a la ban zas de Jeho vá su po ten cia y sus ma ra vi llas

Salmo

8

47

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*f*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

51

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

53

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf* *f* *mf*

*mf*

*f* *f* *tr*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 53 to 56. It features five staves: vocal parts (A and T), flute (Fl.), violin (Vln.), acoustic guitar (Gtr. ac.), and electric bass (Bajo eléc.). The vocal parts are mostly rests. The flute part has a dynamic range from *mf* to *f*. The violin part starts with *mf*. The acoustic guitar part has dynamics *mf* and *f*, ending with a trill (*tr*). The electric bass part has a dynamic of *f*.

57

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*f* *mf* *tr*

*mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 57 to 60. It features five staves: vocal parts (A and T), flute (Fl.), violin (Vln.), acoustic guitar (Gtr. ac.), and electric bass (Bajo eléc.). The vocal parts are mostly rests. The flute part has dynamics *f* and *mf*, ending with a trill (*tr*). The violin part starts with *mf* and includes a trill (*tr*). The acoustic guitar part starts at measure 57 with a dynamic of *mf*. The electric bass part continues with a rhythmic pattern.

61

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*f*

A fin de que pon gan en Dios su con fian za

*mp*

*f*

*p*

*mf*

63

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*f*

que no se ol vi den del Se ñor sus man da mien tos guar den

*mf*

*p*

*f*

*tr*

65

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf* *f* *f*

*f*

*f*

67

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf* *f* *mf* *f* *mf*

*f*

*p* <

per

flz.

*tr*

71 *mp* Per do na a tu

*f* *mf*

8 do na a tu pue blo — dis po ne mos nues tros co ra zo nes pa ra

*mp* *f* *mf*

*p*

71 *mf*

Bajo eléc. *f*

74

A pue blo — dis po ne mos nues tros co ra zo nes pa ra ser fiel a ti — Per

*mf*

8 ser fiel a ti — Per do na a tu pue blo — dis po

*mf*

74

Bajo eléc.

77

A

do na a tu pue blo per do na Se ñor

T

8

ne mos nues tros co ra zo nes pa ra ser fiel a ti Se ñor

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf*

*mf*

80

A

T

8

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf*

*tr*



Salmo

14

82

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mf*

*f*

85

A

T

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Bajo eléc.

*mp*

*tr*

# Salmo

## II. Coral Preludio

Angel Johann García

Andante ♩ = 92

Flauta *mf*

Violín *mp*

Guitarra acústica *f*

5 Fl. *mf*

Vln. *mf*

Gtr. ac. *f*

9 Fl. *f*

Vln. *p* *mf*

Gtr. ac. *ff*

14

Fl. *f*

Vln. *mf*

Gtr. ac. *ff*

18

Fl. *mf*

Vln. *mf*

Gtr. ac. *f*

23

Fl. 1. 2.

Vln. *f* *mf*

Gtr. ac. *ff*

28

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

31

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

35

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

*ff*

39

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

43

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

47

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

51

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

*ff*

55

Fl.

Vln.

Gtr. ac.

Detailed description: This page of a musical score for 'Salmo' contains three systems of music for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Acoustic Guitar (Gtr. ac.). The first system covers measures 47-50, the second covers measures 51-54, and the third covers measures 55-58. The Flute part features intricate melodic lines with many slurs and accents. The Violin part provides harmonic support with long, sweeping phrases. The Acoustic Guitar part plays a steady, rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the second system. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

# Salmo

## III. Coral

Angel Johann García

Andante  $\text{♩} = 92$ 

Flauta *mp*

Alto *mf*

Tenor *mf*

Guitarra acústica *f*

Cris to vie ne\_ e por su i gle sia vie ne o tra vez  
 Oh cris tia no\_ ti bio a ún de ja de pen sar  
 pa ra quien no\_ le re ci be a ún hay lu gar  
 Cie lo nue vo y tie rra nue va e se es el lu gar

Cris to vie ne por su i gle sia vie ne o tra vez  
 Oh cris tia no\_ ti bio a ún de ja de pen sar  
 pa ra quien no\_ le re ci be a ún hay lu gar  
 Cie lo nue vo y tie rra nue va e se es el lu gar

Fl. <sup>5</sup>

A <sup>5</sup>

T <sup>8</sup>

Gtr. ac. <sup>5</sup>

el an he\_ lo de su pue blo es par tir con Él  
 en las co\_ sas de es te mun do pues tie nen fi nal  
 en la ca\_ sa de el Pa dre mo ra das ha brá  
 pa ra los\_ que he mos cre í do ir a dis fru tar

el an he\_ lo de su pue blo es par tir con Él  
 en las co\_ sas de es te mun do pues tie nen fi nal  
 en la ca\_ sa de el Pa dre mo ra das ha brá  
 pa ra los\_ que he mos cre í do ir a dis fru tar

9

Fl. *mf*

A *f*

T *f*

Gtr. ac. *ff*

Ven Je sús a ma do Ven Je sús a sal va r

Ven Je sús a ma do Ven Je sús a sal var

13

Fl. x4

A

T

Gtr. ac.

Con trom pe ta y - voz de man do a tu grey lle var

Con trom pe ta y voz de man do a tu grey lle var

17

Fl. *mf*

A *f*

T

Gtr. ac. *ff*

Ven Je sús a ma do Ven Je sús a sal va r

ven Je sús Ven Je sús a sal var

21

Fl.

A

T

Gtr. ac.

Con trom pe ta y - voz de man do a tu grey lle var

Con trom pe ta y voz de man do a tu grey lle var



## Anexo 2

### Encuesta con 72 participantes

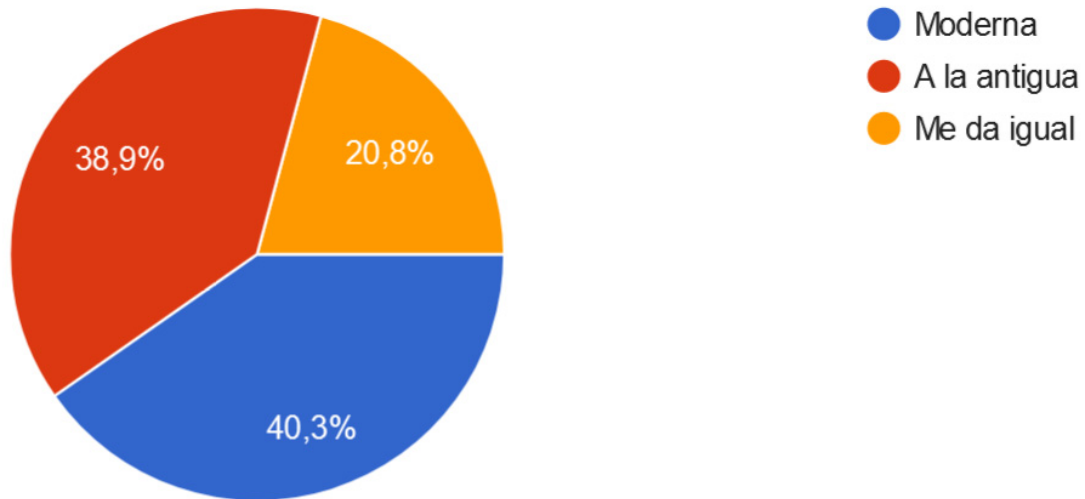
#### 1) Preferiría que la música en la alabanza y adoración sea:

Pop/Rock	20	27.8%
Clásica	20	27.8%
Jazz	1	1.4%
Nacional (pasillo, albazo, etc.)	5	6.9%
Me da igual	10	13.9%
Otra	16	22.2%



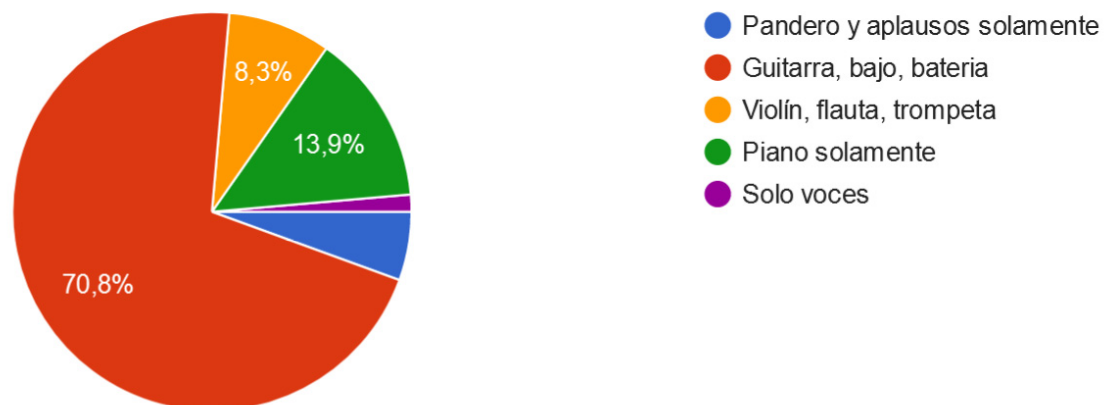
## 2) Prefiero que la música en la iglesia sea:

Moderna	29	40.3%
A la antigua	28	38.9%
Me da igual	15	20.8%



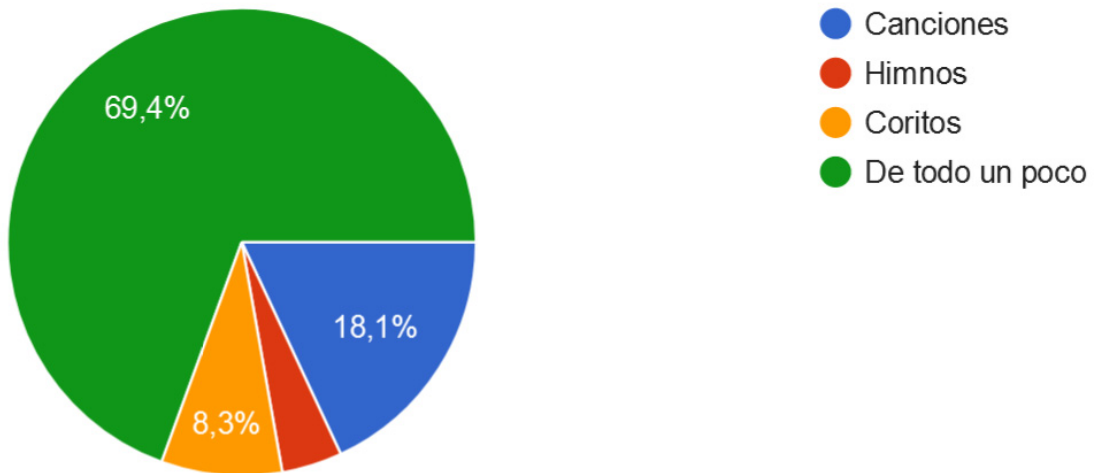
## 3) Prefiero que los instrumentos sean:

Pandero y aplausos, solamente	4	5.6%
Guitarra, bajo, batería	51	70.8%
Violín, flauta, trompeta	6	8.3%
Piano, solamente	10	13.9%
Solo voces	1	1.4%



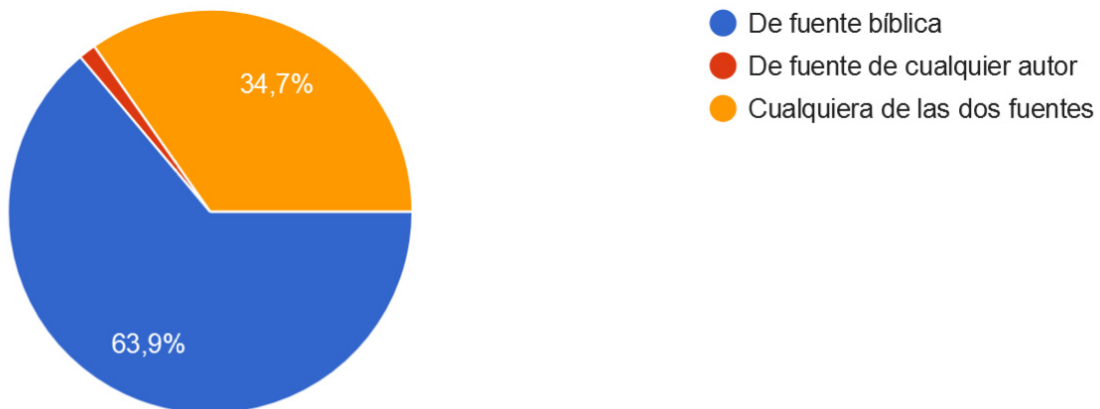
#### 4) Prefiero:

Canciones	13	18.1%
Himnos	3	4.2%
Coritos	6	8.3%
De todo un poco	50	69.4%



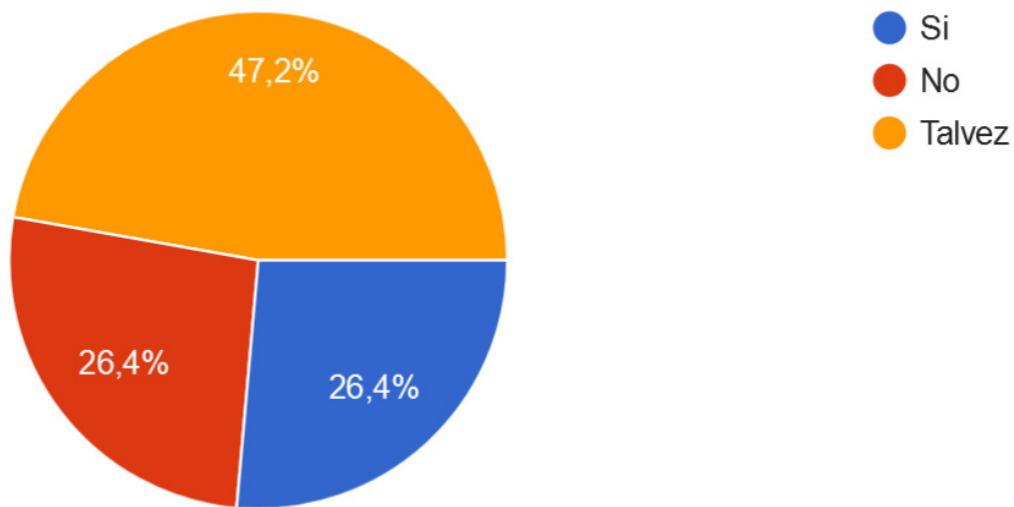
#### 5) Las letras de la música cristiana debe ser:

De fuente bíblica	46	63.9%
De fuente de cualquier autor	1	1.4%
Cualquiera de las dos fuentes	25	34.7%



**6) ¿Cree usted que música similar a la del conservatorio debería tocarse en las iglesias?**

Si	19	26.4%
No	19	26.4%
Tal vez	34	47.2%

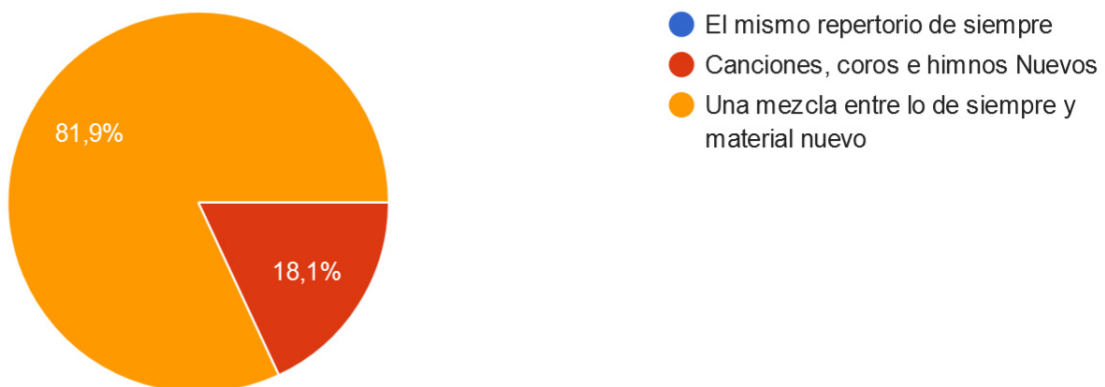


**7) En cuanto al repertorio, prefiero:**

El mismo repertorio de siempre

Canciones, coros e himnos nuevos

Una mezcla entre lo de siempre y material nuevo



### Anexo 3

Análisis estadístico de canciones populares en la liturgia evangélica					
	Canciones	Intérprete	Cantidad de acordes	Formato dominante	
				Guit-Bajo-Bateria	Orquestal
1	Way maker	Sinach	4		*
2	Santo Santo Santo	Danilo Montero	4	*	
3	¿Qué sería de mí?	Adrián Romero	6		*
4	Tu fidelidad	Marcos Witt	6	*	
5	Poderoso	Marcos Witt	4	*	
6	Algo está cayendo aquí	José Luis Reyes	4	*	
7	Creo en ti	Julio Melgar	4	*	
8	Llévame a tus atrios	Petra	6	*	
9	Usa mis manos	Adrián Romero	6	*	
10	Cantaré de tu amor	Danilo Montero	6	*	
11	Ven espíritu ven	Marco Barrientos	6	*	
12	Alza tus ojos y mira	Marco Barrientos	6	*	
13	Levanto mis manos	Samuel Hernández	4	*	
14	El poderoso de Israel	Juan Carlos Alvarado	3	*	
15	Eres todopoderoso	Danilo Montero	4	*	
16	Cuán grande es Él	Dominio Público	6	*	*
17	Esperar en ti	Adrián Romero	6	*	
18	Oh moradora de Sion	Jaime Murrell	4	*	
19	Tú habitas	Marcos Witt	3	*	
20	Abre mis ojos	Danilo Montero	4	*	
3 acordes			2	10,0%	
4 acordes			9	45,0%	
6 acordes			9	45,0%	
Formato Guit-Baj-Bat-Teclado			18	90,0%	
Formato orquestal o similar			3	15,0%	

## Orquesta Sinfónica de Guayaquil

*Invita Concierto Navideño*



Timoteo Guerrero  
y Dante Anzolini

ORQUESTA  
**SINFÓNICA**  
DE **GUAYAQUIL**



**Jueves 19 de diciembre**  
**19h30 - Centro Cívico**

**ENTRADA GRATIS**

Anexo 5

Borrador de Secuencia Modulante

B $\flat$  → E $\flat$  25/jun/2021

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a Violin (Vln.) staff and a Classical Guitar (Cl. guit.) staff. The Vln. staff contains a melodic line with eighth notes, and the Cl. guit. staff contains a rhythmic accompaniment. Chords Cm7, F7, B $\flat$ 7, and G7 are indicated below the first system. The second system also includes Vln. and Cl. guit. staves. The Vln. staff continues the melodic line, and the Cl. guit. staff continues the accompaniment. Chords F, G7, G $\sharp$ 7, and B $\flat$ 7 are indicated below the second system. The third system includes Vln. and Cl. guit. staves. The Vln. staff has a few notes, and the Cl. guit. staff has a rhythmic pattern. The key signature changes from B $\flat$  to E $\flat$  between the second and third systems.