

**EL FOLKLORE COLOMBIANO INSERTO EN LA MUSICA CATOLICA:  
COMPOSICIONES PARA EL FORMATO DE LA MISA**

**YELSINN FERNANDO BLANCO BARAJAS  
JHON ANIBAL PORRAS GUALDRON**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES  
BUCARAMANGA  
2016**

**EL FOLKLORE COLOMBIANO INSERTO EN LA MUSICA CATOLICA:  
COMPOSICIONES PARA EL FORMATO DE LA MISA**

**YELSINN FERNANDO BLANCO BARAJAS  
JHON ANIBAL PORRAS GUALDRON**

**Trabajo de grado para optar al título de  
Licenciados en Música**

**Directora:  
PATRICIA CASAS FERNÁNDEZ  
Licenciada en Educación Musical  
Magister en Educación**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES  
BUCARAMANGA  
2016**

## **DEDICATORIA**

### **A DIOS**

Por permitirme alcanzar una meta más en mi vida, enfrentando todo tipo de desafíos y nuevos conocimientos y haberme dado la confianza suficiente para terminar satisfactoriamente mi carrera.

### **A MI FAMILIA**

Porque siempre tuve un apoyo incondicional por parte de ellos, acompañándome a lo largo de este camino, deseándome lo mejor y enseñándome siempre a actuar de manera correcta, entregando lo bueno que hay en mí.

### **A LA VIDA**

Por lograr afrontar y concluir exitosamente un reto más de muchos que vendrán, tomando una base importante tanto académica como personal y poder desempeñarme como un profesional íntegro y responsable.

## **DEDICATORIA**

### **A DIOS TODO-PODEROSO**

Por la vida y los dones que me ha dado, por la familia que tengo y mi carrea profesional; porque me ha brindado la oportunidad de demostrar que soy capaz de cumplir mis metas y mis sueños; por él y para él son mis canciones y especialmente este proyecto.

### **A MIS PADRES**

A mi madre Bernarda Gualdrón de Porras y a mi padre Roque Antonio Porras Lizarazo (Q.E.P.D), por darme la vida, un hogar y por educarme conforme a sus enseñanzas, ya que siempre estuvieron a mi lado brindándome su apoyo incondicional. A mi viejo querido de manera especial, porque a pesar de su partida, siempre estuvo orgulloso de mí y le he pensado desde el último momento de su partida, por ello para él, también es mi dedicatoria: TE AMO PAPÁ

A mis hermanos Jaime, Mireya y Victoria, a mis sobrinos Leonardo, Ingrid Xiomara, Jhonatan y Bryan y demás familiares, porque han aportado a mi vida consejos, correcciones fraternas y la experiencia de sus vidas.

### **A MI ESPOSA E HIJOS**

Porque son el motor de mi vida, mi razón de ser y por quienes daría mi vida de ser necesario. Al amor de mi vida Martha Liliana Pabón Dulcey, porque siempre creyó fielmente en mí y por su apoyo incondicional en el desarrollo de mi carrera profesional y mi formación como persona, esposo y padre. A mis hijos, Jhon Alejandro y al angelito que viene en camino, porque son el fruto de un amor excepcional y me han dado la alegría inmensa de tenerles en esta etapa culmen de mi carrera. LOS AMO CON TODO MI CORAZÓN.

### **A MI BANDA EDÉN**

A Andrés, Julieth, David y Miguel, porque siempre me han brindado su amistad hasta el punto de quererles casi como hermanos.

### **AL MINISTERIO DE MUSICA OVADIA**

Por acogerme y brindarme su cariño, compartiendo un gusto y pasión similar: la música y la alabanza a Dios.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios, por guiarnos en el desarrollo de este proyecto, que en gran parte va dedicado a él, dándonos la sabiduría, paciencia e inspiración para concluir cada una de las etapas desarrolladas a lo largo de este proyecto.

A nuestras familias, por creer y confiar en nuestro trabajo y por brindarnos su apoyo de incontables maneras.

A la profesora Patricia Casas Fernández, por aceptar y acoger la dirección de este proyecto y ser una guía en el desarrollo del mismo.

Al Presbítero Jeffer L. Rayon Jiménez, por su constante formación en la liturgia y el apoyo brindado, permitiéndonos articular nuestro proyecto a su parroquia.

A Kevin Mauricio Barrera, Andrés Fabián Riveros Villabona y Jhoan Sebastián Sánchez Pérez, por brindarnos su apoyo y tiempo en una de las etapas más meticulosas en el desarrollo de este proyecto.

Al grupo de colegas que nos apoyaron en la interpretación y ejecución del proyecto, brindándonos su tiempo y talento, compartiendo un mismo gusto y una misma pasión: la música.

A la comunidad parroquial de San Martín de Tours, quienes con su alegría y acogida permitieron el desarrollo del proyecto participando como una comunidad de fieles en alabanza a Dios.

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	15
1. JUSTIFICACION	16
2. OBJETIVOS	17
2.1 OBJETIVO GENERAL	17
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
3. MARCO REFERENCIAL	18
3.1 MARCO HISTORICO	18
3.1.1 ACERCAMIENTO A LA MÚSICA SACRA	18
3.1.2 INICIOS DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN COLOMBIA	28
3.2 MARCO TEORICO	31
3.2.1 LA LITURGIA CATÓLICA	31
3.2.2 ASPECTOS DE LA COMPOSICIÓN	34

3.2.3 FOLKLORE MUSICAL EN COLOMBIA	39
3.3 MARCO LEGAL	52
3.3.1 LA MÚSICA CONSEBIDA DESDE EL SACROSANCTUM CONCILIUM	52
3.3.2 DE LOS DERECHOS DE AUTOR	55
4. METODOLOGIA PARA LA COMPOSICION	58
4.1 CRITERIOS RELIGIOSOS PARA LA COMPOSICIÓN	58
4.2 CRITERIOS PARA MUSICALES PARA LA COMPOSICIÓN	61
4.2.1 ELECCIÓN DE AIRES	61
4.2.2 INSTRUMENTACIÓN	63
4.3 COMPOSICIONES PARA CADA MOMENTO DE LA MISA	63
5. CONCLUSIONES	79
6. RECOMENDACIONES	80
BIBLIOGRAFIA	81
ANEXOS	84

## LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Aspectos de la composición en la letra	37
Tabla 2. Características del Bambuco	43
Tabla 3. Características del Pasillo	45
Tabla 4. Características del Vals	47
Tabla 5. Características de la Cumbia	51

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Canto Gregoriano	19
Figura 2. Missa alma redemptoris	21
Figura 3. Fragmento de L`homme armé (El hombre armado).	22
Figura 4. Fragmento de la Missa “Qual donna”	23
Figura 5. Fragmento MASS in Bm	25
Figura 6. Gloria-Misa de Beethoven en re mayor	26
Figura 7. Misa de Mozart en Re menor	27
Figura 8. Imagen San Juan de Quevedo	28
Figura 9. Fotografía dos chirimías	29
Figura 10. Ejemplo armonía fundamental	38
Figura 11. Ejemplo Rearmonización	38
Figura 12. Mapa de la región Andina	41
Figura 13. Mapa de la región Caribe	49

## LISTA DE ANEXOS

Pág.

Anexo 1: Arreglos y score de las composiciones.

84

## RESUMEN

TITULO: EL FLOKLORE COLOMBIANO INSERTO EN LA MUSICA CATOLICA:  
COMPOSICIONES PARA EL FORMATO DE LA MISA\*

AUTORES: Blanco Barajas Yelsinn Fernando, Porras Gualdrón Jhon Aníbal\*\*

PALABRAS CLAVES: música sacra, composición y aspectos musicales, folklore colombiano, liturgia de la misa.

### Descripción.

La finalidad de este proyecto es utilizar ritmos del folklore colombiano en composiciones para la liturgia de la misa y promover el uso de la música popular dentro de la misma. Por consiguiente, se ha hecho un acercamiento histórico a la música sacra, resaltando diferentes facetas y compositores que aportaron a la estructura y evolución de la música dentro de la misa. En Colombia, la llegada de los españoles determinó que la música fuera influenciada por elementos europeos y africanos, además del ya existente aporte indígena, cada uno con tradiciones y culturas diferentes. Esta mezcla dio paso a lo que se conoce como música folklórica y es donde empieza lo popular a enriquecerse gracias al aporte triétnico.

Teniendo claridad acerca de lo anterior, se abordaron aspectos de composición desde lo académico y lo popular, tomando en cuenta lo que la iglesia católica dispone para la música en la misa, obteniendo un resultado positivo a lo que refiere a la creación de canciones propias con un carácter litúrgico y folklórico. La iglesia católica desde el Concilio Vaticano II dispuso en el Sacrosanctum Concilium un apartado especial para músicos y compositores encargando el cuidado de la música católica y motivando a componer según la tradición de la región donde se celebre la eucaristía, promoviendo la participación de los fieles en el canto eucarístico. Es aquí donde nuestras canciones tienen como fin no solo la participación activa del pueblo de Dios, sino también alabar y bendecir su nombre.

Además de tener claridad en aspectos musicales tanto académicos como religiosos, se eligieron cuatro aires colombianos para iniciar el trabajo de composición (pasillo, vals, bambuco y cumbia), y en ellos se profundizó, obteniendo información de su historia, riqueza musical, formas y texturas musicales, compositores e intérpretes.

---

\* Trabajo de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Directora: Patricia Casas Fernandez

## ABSTRACT

TITLE: COLOMBIAN FOLKLORE PUTS IN THE CATHOLIC MUSIC. COMPOSING FOR THE MASS FORMAT\*

AUTHORS: Blanco Barajas Yelsinn Fernando, Porras Gualdrón Jhon Aníbal

KEY WORDS: sacral music, composing and musical aspects, Colombian folklore, mass, liturgy

### DESCRIPTION:

The main of this project is to use the Colombian folklore rhythms in compositions for the liturgy of the mass and promote the usage of the popular music within itself. Therefore, a historic approach to sacred music has been made, highlighting diverse facets and composers which contributed to the structure and evolution of sacred music within the mass. In Colombia, the arrival of Spanish colonies determined that music had to be influenced by European and African elements, apart from the existing contribution from natives, each one with different traditions and cultures. This mingle gave way to what is known as Folklore music, and there, is where the popular perspective enriches itself thanks to the contribution of these three cultures.

By having clear what was mentioned before, composition aspects from the academic and popular point of view were covered, taking into account what the Catholic church has available for mass music, to obtain a positive result regarding the creation of typical songs with a liturgical and folkloric character. Since the Second Vatican Council, the Catholic Church set a special section for musicians and composers in the Sacrosanctum Concilium commissioning the care of Catholic music and motivating to compose according to the tradition of the region where the Eucharist is celebrated, promoting the participation of the faithful in the Eucharistic singing. It is here where our songs have the purpose, not only to have active participation of God's people, but also to praise and bless his name.

Besides being clear about musical aspects, not only academic but also religious, four Colombian rhythms were selected to start the composition work (pasillo, vals, bambuco, cumbia), they were studied in depth, obtaining historical information, musical richness, musical forms and textures, composers and interpreters.

---

\* Degree work

\*\* Faculty of Human Sciences Humanas. Arts school. Director: Patrícia Casas Fernandez

## INTRODUCCION

La misa católica hace parte fundamental en la fe de la vida cristiana, haciendo que todos los fieles se reúnan con un solo propósito en la acción de gracias y la fracción del pan, símbolo que después de la muerte de Cristo ha tomado forma en la liturgia. La música complementa la eucaristía, disponiendo a los fieles para el encuentro con Dios, donde cada canto invita de manera personal y colectiva a alabar y bendecir el nombre del señor.

Tomando los dos ejes principales del proyecto, que son la liturgia eucarística y los ritmos folklóricos colombianos, lo que se pretende es explorar una fusión del folklore dentro de la liturgia, promoviendo el uso de estos aires e implementándolos en composiciones y arreglos, respetando la intención en cada momento de la misa.

El presente trabajo contiene material de composición e instrumentación propia, donde los conocimientos y herramientas aprendidas en la carrera de licenciatura en música son de vital importancia en el desarrollo del mismo. Por tanto se pretende implementar una incorporación del folklore colombiano a la eucaristía, proyectando nuestras raíces y posibilitando que los fieles se sientan motivados, oren y alaben por medio del canto de una manera diferente a Dios.

## 1. JUSTIFICACION

Lo que se conoce actualmente como música folklórica colombiana es el resultado de una fusión étnica entre aborígenes, africanos y españoles, surgiendo así una gran variedad de ritmos o aires representativos en las cinco regiones del país, (Caribe, Pacífica, Andina, Llanos Orientales y Amazonia), cada una de ellas con características distintas desde lo musical hasta lo cultural.

Es por ello que desde la riqueza de la instrumentación, armonía, melodía y ritmo de los aires más representativos de cada región se encuentran las herramientas necesarias para la composición e instrumentación de temas con carácter religioso, sin perder las formas y las células rítmicas que les caracterizan.

Parte de este proyecto se compone del conocimiento de la liturgia de la misa, abordando todos los momentos que la constituyen a nivel general (rito de iniciación, liturgia de la palabra y liturgia eucarística), y así darle un significado diferente al uso de los géneros de música popular (baladas, pop, rock, disco, regueton, polka, etc.) con otros que contienen un valor más representativo de la historia de nuestro país, rescatando e implementando aires del folklore colombiano.

Para el desarrollo del presente proyecto, se usarán como base para la composición el vals, el pasillo, el bambuco y la cumbia, teniendo en cuenta que cada aire se puede adecuar a los momentos de la misa, sin alterar la liturgia y sus momentos. Un ejemplo de esto sería el canto de perdón o el canto de ofertorio, donde normalmente se utilizan ritmos lentos como la balada o pop, y que fácilmente se pueden remplazar por un vals o un pasillo lento, sin perder de vista la intención del canto y el mensaje.

Con lo anterior se quiere lograr innovar y romper el esquema tradicional del canto en la misa, abriendo una puerta a la exploración de diferentes mezclas de nuestro

folklore con la liturgia, posibilitando de una manera más activa la participación de los fieles en el canto y la alabanza a Dios.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

Utilizar ritmos del folklore Colombiano, en composiciones para el formato de la misa.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Componer y adaptar un tema en ritmo folclórico colombiano, para cada momento de la celebración eucarística (entrada, acto penitencial, aclamación al evangelio, ofrenda, santo, cordero, comunión y salida).
- Utilizar el pasillo, bambuco, el vals y la cumbia como ritmos base de composición.
- Articular el proyecto en una parroquia interesada en el mismo (San Martín de Tours, Altos de Fontana).
- Transcribir el material compuesto y sus respectivos arreglos.
- Interpretar las composiciones dentro de la liturgia de la misa, en la parroquia articulada al proyecto.

### 3. MARCO REFERENCIAL

#### 3.1 MARCO HISTORICO

**3.1.1 Acercamiento a la música sacra.** “Desde los primeros tiempos, las reuniones de los cristianos tuvieron como objetivo la rememoración de la vida de Cristo y de su última cena, donde pidió a sus discípulos “haced esto en conmemoración mía” (Lc 22, 19)”<sup>1</sup>.

Esta cita nos referencia que la misa desde el inicio de la vida cristiana congrega a los fieles hacia el encuentro con Cristo en memoria de su sacrificio, la fracción del pan y el encuentro fraterno con los hermanos. El libro de los Hechos de los apóstoles, el cual se encuentra en el Nuevo Testamento, relata que los primeros cristianos compartían lo que tenían en común y se reunían para partir el pan y congregar la primera iglesia de Cristo.

Vale la pena recalcar que la liturgia en tiempos de los discípulos tenía algunos requerimientos que hoy en día se conservan, incluyendo los cánticos, salmos y lectura de la palabra de Dios. Es por esto que *“El texto esencial de la primera liturgia cristiana fue la Biblia, y, sobre todo, el libro de los salmos, a juzgar por las alusiones que encontramos en el Nuevo Testamento. Bajo esta influencia, algunos fragmentos del Nuevo Testamento también fueron compuestos a la manera de los salmos, como los llamados “cánticos”: Benedictus, Magnificat y Nunc dimittis.”*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>MONTES-BOTELLA. Carlos. EL NACIMIENTO DE LA MÚSICA LITÚRGICA. Música y fe: jornada de formación para cantores parroquiales. Febrero 11 de 2016 Disponible en: <http://www.corosanmarcos.es/MaterialJornadasI/NacMusicaliturgica.pdf>

<sup>2</sup> Ibíd.

Tras varios años de persecución a los cristianos, se lograron consolidar varios salmos e himnos, cánticos a los cuales los creyentes les atribuyeron una gran importancia convirtiéndolos en un símbolo de fuerza y de fe cristiana. Solo hasta la llegada de la inquisición y la edad media se logra consolidar por medio de los monjes el canto monódico, siendo así un canto llano y promoviendo la música Gregoriana gracias al aporte del papa San Gregorio Magno, permitiendo el avance de la música tonal la melodía y la notación, como se aprecia en la siguiente gráfica.

**Figura 1. Canto Gregoriano**



Ave Maria. \*

1. **A** -ve Ma-rí- a, \* grá-ti- a pléna, Dóminus técum,  
benedícta tu in mu-li- é-ribus, et benedíctus frúctus vén-  
tris tú- i, Jesús. Sáncta Ma-rí- a, Máter Dé- i, óra pro  
nó-bis pecca-tóribus, núnc et in hó- ra mórtis nóstrae. Amen.

Ilustración de una partitura del canto gregoriano. Tomada de: GREGORIANO. CEREMONIA Y RUBRICA DE LA IGLESIA ESPAÑOLA. Misa Cum Iubilo [En línea] Pablo Palomar [Madrid: España] Gregoriano- Ceremonia y rúbrica de la Iglesia española, 24 Marzo de 2009. Disponible en Internet: <http://liturgia.mforos.com/1734664/8271062-gregoriano/?imprimible=sí>

En torno al canto gregoriano, Alfredo Canedo nos refiere que “*el estilo gregoriano comenzaba a estar presente en los himnos, salmos, cantos litúrgicos alternados entre un cantor, el coro y hasta en el ‘Kyrie’, el ‘Gloria’, ‘Aleluya’, Sanctus’ y ‘Agnus’.* *Data de por entonces el ‘Antifonario Gregoriano’*”<sup>3</sup> libro en el cual están escritos los ritos de la iglesia católica, según el año litúrgico teniendo presentes fiestas y solemnidades. Diferentes cantos se estipularon determinándolos para las celebraciones cotidianas y dominicales, formando parte importante en la formación de los sacerdotes.

El canto gregoriano se caracterizaba por ser un canto netamente vocal y sin acompañamiento de instrumentos. La música empezó a tener un papel importante en la liturgia de la misa y de esta forma cultivó siglo tras siglo, una estructura armónica y melódica conservando el respeto por lo sacro en cada uno de sus momentos. En la transición desde la edad media al renacimiento y luego al barroco, se muestra que la música evoluciona, tomando atributos tanto polifónicos como estereofónicos (en el caso del renacimiento), donde la estructura del canto en la liturgia pasa de ser monódico a ser coral, instrumental, contrapuntístico y con una mayor solidez en las letras de la composición.

Como ejemplos de lo mencionado anteriormente, podemos mencionar a Tomás Luis de Victoria de origen español y reconocido por su música influenciada por la iglesia católica. Alcanza su madurez compositiva en una época donde Europa se recuperaba de la reforma protestante, la cual había desafiado las doctrinas, rituales y estructuras de la iglesia católica. El compositor asume el cargo de maestro de capilla en Roma, donde se dedica por completo al estudio y composición de sus obras musicales de carácter sacro, como misas, motetes, himnos, salmos y magníficats.<sup>4</sup> Entre ellas se destaca, “*La Missa alma redemptoris*”.

Esta obra en mención es un himno de carácter mariano, es decir compuesta para la virgen y se usa para el canto de salida dentro de la misa. Está escrita para ocho

---

<sup>3</sup> CANEDO. Alfredo Sinfonía Virtual. Revista de la música Clásica y reflexión musical. ISSN 1886-9505. ORIGEN Y RUMBOS DEL CANTO GREGORIANO. Febrero 11 de 2016 Disponible en: [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/origen\\_rumbos\\_canto\\_gregoriano.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/origen_rumbos_canto_gregoriano.php)

<sup>4</sup> Música Antigua.com-Espacio cultural sobre diez siglos de música (desde siglo VIII-XVIII) Disponible en: <http://www.musicaantigua.com/tomas-luis-de-victoria-el-compositor-de-dios/>

voces polifónicamente, manteniendo la rigidez en la estructura de su canto, como se aprecia en la siguiente imagen:

Figura 2. Missa alma redemptoris



Fragmento Missa alma redemptoris Tomado de: MISAS, MAGNÍFICAT, MOTETES, SALMOS Y OTRAS VARIAS COMPOSICIONES, Missa alma redemptoris. [En línea] Tomas Luis de victoria-Biblioteca Digital Hispánica [Madrid: España] Misas, magníficat, motetes, salmos y otras varias composiciones Disponible en internet: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-202982>

A partir de la Edad Media, la misa conserva la estructura general para todos los momentos, es decir, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei, independientemente de cómo o para quién fuese escrita (coro mixto, solistas, cuerdas, maderas, etc.). Cada compositor visualizó de manera diferente la composición pero manteniendo la forma de la liturgia de la misa. A continuación se mencionarán ejemplos de los más representativos compositores de diferentes épocas.

En la línea renacentista, Giovanni Pierluigi da Palestrina fue un compositor italiano el cual dejaría su legado musical en sus obras polifónicas, la mayoría de carácter sacro. Compuso alrededor de 104 misas, 51 misas parodia y 31 misas paráfrasis, 373 motetes, lamentaciones, 2 canciones sagradas, 11 letanías, 69 ofertorios entre otras. Su música se vio afectada, al igual que la de otros compositores por la llamada contrarreforma, que ajustaba de manera bastante fuerte la liturgia en ese momento, convirtiendo algunas composiciones como no católicas o de carácter profano.

Una de sus obras más destacadas es "*L'homme armé* (*El hombre armado*)", por su relevancia para ser usada como cantus firmus por otros compositores de la época.

**Figura 3. Fragmento de *L'homme armé* (El hombre armado).**

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doibt on doub -  
 ter, doibt on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se  
 viengne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me  
 l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on doub - ter.

Fragmento de L'homme armé Tomado de: GIOVANNI PIERLUIGI DE PALESTRINA

L'homme armé. [En línea] Giovanni Pierluigi da Palestrina-Wikimediaproject Giovanni pierluigi de palestrina  
 26 de noviembre de 2006

Disponible en internet: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LhommeArme2.PNG>

Otro ejemplo de la composición renacentista es Orlando di Lasso, quien perteneció a la escuela franco flamenca. Desde temprana edad se interesó por el canto, formando parte del coro de la iglesia de San Nicolás. Sus obras son conocidas por una singular versatilidad en la polifonía y su dominio de los géneros de su época, incluyéndolos en las misas de carácter sacro y profano.

La notable experiencia musical de este compositor, se reflejó en de numerables obras abarcando misas profanas y sacras, motetes, himnos, madrigales y magníficats. “su vida musical se mantuvo en torno a la música sacra, dedicándole la mayor parte de su vida hasta el culmen de su carrera”.<sup>5</sup> Un ejemplo de su trabajo musical, es “*la misa Qual donna*”, escrita para coro, con características de un arte maduro y una singular riqueza en su expresión musical y armónica.

#### Figura 4. Fragmento de la Missa “Qual donna”

<sup>5</sup> Biografías y vida-La enciclopedia bibliográfica en línea. Orlando di Lasso. Párrafo 1.  
 Disponible en : <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lassus.htm>

# Missa "Qual donna" Kyrie

Orlando di Lasso  
(1532-1594)

Soprano  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - rie e - - - lei -

Alto  
Ky - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e

Tenor 1  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

Tenor 2  
Ky - ri - e e - lei -

Bass  
Ky - - - ri - e

Fragmento de la misa Qual donna. Tomado de: "MISA QUAL DONNA" KYRIE ORLANDO DI LASSO (1532-1594) Missa Qual donna [En línea] Orlando di Lasso-CPDL free choral Music. Misa qual donna" kyrie orlando di lasso 26 Agosto de 2015 Disponible en internet: [http://www1.cpd.org/wiki/images/a/af/Las\\_missa\\_qualifiedonna\\_kyrie.pdf](http://www1.cpd.org/wiki/images/a/af/Las_missa_qualifiedonna_kyrie.pdf)

Pasando a la época del Barroco, la música sacra obtuvo un estilo un tanto más elaborado y con algunos atributos propios de la época, sigue siendo escrita en textura polifónica, destacándose principalmente la voz superior y el bajo. Esta práctica compositiva se conoce como bajo continuo, con una textura de carácter monódico.

La música se vuelve indispensable en las cortes de los nobles y en las iglesias, quienes eran las únicas capaces de tener un formato de músicos profesionales. Entre los compositores más relevantes del barroco se destaca Johan Sebastián Bach. Entre su extensísima producción, vale la pena mencionar la misa BWV 232, "una composición de libre invención y de carácter vocal sagrado".<sup>6</sup>

La obra se compone de cinco partes y cada una de ellas se divide en otras subpartes manteniendo un carácter sacro para cada momento. Las cinco partes

<sup>6</sup> Revista de música culta. Filo música ISSN 1576-0464 D.L.MA-184-2000. Revista mensual de publicación en Internet Numero 58 Noviembre de 2004. J.S BACH: MISA EN SI MENOR Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo58/misa.html>

refleja las partes de la liturgia: Kyrie (Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison), Gloria, Credo, Sanctus y el Agnus dei, escritas para sopranos, contraltos, tenores, bajos y en algunas ocasiones para coro mixto, cuerdas, maderas, metales, timbales y órganos. La Misa en si menor está cargada de detalles y una perfecta armonía entre el texto y la música, por lo que es considerada la pieza religiosa más maravillosa jamás compuesta.<sup>7</sup>

La música en el Barroco dejó un legado importante y una contribución con respecto a la música sacra. El esfuerzo y la dedicación de compositores como Bach, permitió que se pudiera incorporar en sus partituras, innumerables detalles de estética, adornos, distribución de voces en coros, armonía y contrapunto. Como resultado de estos esfuerzos en la composición se obtuvo un sonido equilibrado, diferenciándose claramente del renacimiento.

**Figura 5. Fragmento Mass in B Minor**

**MASS IN B MINOR.**

No. 1. CHORUS.—“ KYRIE ELEISON.”

*Adagio.*

*Adagio.*

Fragmento del Score Vocal de la Misa en si menor. Tomado de NOVELLOS ORIGINAL OCTAVO EDITION MASS IN B MINOR IN VOCAL SCORE COMPOSED BY JOHN SEBASTIAN BACH [En línea] John sebastian

<sup>7</sup> AGUILAR SAENZ JOSE MANUEL-La misa en si menor de Bach. ISSN : 1659-3510 La Retreta Año II N 3 Julio-Septiembre 2009 Disponible en : <http://laretreta.net/0203/bach.pdf>

bach-Exceletian the world leading music. [Madrid: España]. Mass in b minor in vocal score Disponible en internet: <http://www.fundacionexcelentia.org/pdf/misa%20si%20menor%20bach.pdf>

Pasando a la época clásica, Beethoven y Mozart fueron grandes figuras de este periodo, populares por sus sinfonías, obras para piano y música de cámara.

Mozart tiene un sonido más equilibrado y mayor claridad a la hora de escribir, haciendo que la orquesta fuera más sofisticada. La influencia por la música sacra fue dada gracias al tiempo del servicio del príncipe arzobispo de Salzburgo.

Su Misa de réquiem en re menor se basa en los textos latinos para la misa de difuntos, en la cual se incluyeron siete partes compuestas para coro mixto, cuerdas, vientos y órgano: Introito, Kyrie eleison, Secuencia, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei y Communio, como lo veremos en el siguiente ejemplo de la misa en Re menor:

Figura 6. Misa de Mozart en Re menor.

The image displays a page from a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Requiem in D minor, K. 626. The title at the top center is "Nº 1. Requiem." and the composer's name "Wolfgang Amadeus Mozart KV 626" is on the right. The tempo is marked "Adagio" and the mood is "PIANO". The score includes piano accompaniment, vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and instrumental parts for Violins, Trombones, and Bassoons. The lyrics are in Latin: "Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is. Do-mi-ne de-us pa-tris mi-se-re-re ter-rae, ter-rae, ae-ter-nam do-na e-is, do-na." The score is written in D minor and 4/4 time.

Fragmentos de Réquiem en re menor de Mozart. Tomado de: RÉQUIEM (REQUIEM MASS) VOCAL SCORE [En línea] Wolfgang Amadeus Mozart-Cantorion paginas musicales, partituras y listas de conciertos. Réquiem (requiem mass) vocal score. Disponible en internet: <http://es.cantorion.org/music/691/R%C3%A9quiem-%28Requiem-Mass%29-Vocal-score>

El periodo romántico trajo consigo elaboradas composiciones de carácter coral en himnos y cantatas. De los compositores que se destacan en la transición del periodo clásico al romántico fue Beethoven con la Misa en Re mayor Op. 123, compuesta con motivo de la investidura del Arzobispado del Archiduque Rudolf de Austria y fue considerada la mejor obra con un resultado significativo en la liturgia solemne. Escrita para cuarteto de voces solistas, coro mixto a cuatro voces y orquesta. Además de ser una gran composición, es la combinación de la polifonía vocal, unificando la estructura de las voces, combinando altas tesituras y un juego de respuestas entre solistas y coro.<sup>8</sup>

**Figura 7. Gloria-Misa de Beethoven en Re mayor.**

Gloria

Allegro vivace

Alt Glo - ri-a in ex-cel - sis De - - - - o,

ff

Ten Glo - ri-a in ex-cel - sis

Fl

V

Cor

Timp

ff

569 Takte

<sup>8</sup> Dr. NOVOA Julio (1922-1996) Missa Solemnis. Ludwig Van Beethoven. Disponible en : <http://www.auditorio.com.uy%2Fandocasociado.aspx%3F278%252C1044&h=xAQHb7idr&s=1>

Fragmentos de Gloria-misa en Re mayor. Tomado de: OPUS 123 MISSA SOLEMNIS (D-DUR) FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER WIDMUNG. [En línea] Ludwing Vann Beethoven-G.Henle Verlag. [Múnich: Alemania].

Opus 123 missa solemnis (d-dur) für soli. Disponible en internet:

[http://www.henle.de/download/KB\\_ausfuehrlich/2207\\_1\\_860-874.pdf](http://www.henle.de/download/KB_ausfuehrlich/2207_1_860-874.pdf)

La influencia de Brahms recoge el texto latino junto con el esplendor sinfónico, siendo así en el siglo XIX un aporte importante en la música litúrgica. Aunque algunas composiciones se consideraban profanas, llegaron a ser importantes para el desarrollo de la música de la época, permitiendo que compositores de la talla de Schubert y Schumann hicieran composiciones de carácter lírico, popular y a su vez expresivo.

**3.1.2 Inicios de la música religiosa en Colombia.** La historia de nuestro país muestra un desarrollo sociocultural y religioso que fue determinado por la llegada de los españoles a nuestro continente.

A nivel de la historia de la iglesia en Colombia tenemos también un legado que soporta lo mencionado anteriormente. “La música en la iglesia católica, se dio paso tras la llegada del primer obispo en Colombia Fray Juan de Quevedo en 1513, dando así la llegada desde España de libros oficios del canto toledano antifonarios y salterios toledanos.”<sup>9</sup>

**Figura 8. Imagen Fray Juan de Quevedo**



<sup>9</sup> PERDOMO ESCOBAR, Historia, Editorial ABC

Imagen de Fray San Juan de Quevedo. Tomado de: FRAY JUAN DE QUEVEDO PRIMER OBISPO DE LA DIÓCESIS DE SANTA MARÍA LA ANTIGUA [En línea] Caminando hacia el v centenario-Osorio Alberto, 2001. Fray Juan de Quevedo primer obispo de la diócesis de Santa María la Antigua Disponible en internet: <http://www.panoramacatolico.com/antiguo/pc/20130120/frayjuandequenedo.htm>

Desde la llegada de sacerdotes y obispos de España a América, se originaron ideas que luego se implementarían en el aprendizaje de la música, la lectura y la escritura. Por ejemplo, Fray Juan de los Barrios mandaba a los indios a que aprendieran a leer, escribir, contar y cantar. En épocas de la colonia más exactamente en los años 1513-1514, apareció en la iglesia como un signo de aprendizaje tanto para los sacerdotes en iniciación o seminaristas, como la población en general, entre ellos los indígenas.

“En la iglesia se reforzaba el canto y el órgano con chirimías: instrumento de viento a modo de clarinete de diversos tamaños y con lengüeta de caña”<sup>10</sup> El anterior instrumento llegó a formar parte del acompañamiento en el canto religioso e hizo que este adquiriera más cuerpo y un sonido particular.

### **Figura 9. Fotografía dos chirimías**

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pg. 21



Ilustración de dos Chirimías. Tomado de:

LA MÚSICA EN SANTAFÉ DE BOGOTÁ LACHIRIMÍA [En línea] Fotografía: Luis Antonio Escobar-Versos al órgano en dúo para chirimías. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. [Santafé de Bogotá: Colombia] La música en Santafé de Bogotá la chirimía Disponible en Internet: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/musabo/pag135-141.htm>

Según el padre José Ignacio Perdomo Escobar, autor citado en este proyecto, gran historiador y conocedor de los inicios de la música de la iglesia católica en Colombia, hay diferentes contribuciones de frailes europeos y obispos que empezaron a fundar colegios y seminarios, donde no solamente se formaba en lo espiritual y para el oficio del sacerdocio, sino que también se instruía de manera obligatoria la enseñanza de “el canto llano y canto de órgano”.

Esta enseñanza era importante como el aprendizaje de la lengua. Todo esto se dio gracias al aporte de Fray Luis Zapata de Cárdenas en el año 1573 en Santa fe de Bogotá, quien fue fundador del colegio y seminario San Luis, enseñando el canto y la lectura musical a los sacerdotes y doctrineros de manera obligatoria, permitiendo el conocimiento de la lectura musical, el canto y el conocimiento de la liturgia.

“Las primeras reglas consuetas de la catedral de Bogotá fueron promulgadas por el Arzobispo don Pedro Felipe de Azúa e Iturgoyen (1745-1755). Las consuetas

son los estatutos propios, observancias tradicionales y normas peculiares de cada cabildo eclesiástico y catedral,<sup>11</sup> que se debían tener en cuenta en el oficio de Maestro de capilla y músicos, reglas que en cierta forma eran rigurosas en lo que concernía a la enseñanza, puntualidad y asistencia al coro.

Todo esto dio paso año tras año a que se fijaran las funciones específicas de los músicos de la iglesia y así repartir el trabajo organizadamente en la misa y demás oficios cotidianos. La música continuó cultivándose en las primeras iglesias y catedrales donde a través de los años, se fueron elaborando libros y cancioneros más extensos y propios de cada región conservando la estructura del canto en la misa y el cuidado de la liturgia. La iglesia al igual que la música ayudó a desarrollar una importante evolución en la civilización que se empezó a gestar tras la llegada de los españoles, ya que parte de la música provenía del continente europeo trayendo consigo nuevas costumbres.

La mezcla de razas también influyo en el aporte de la música en la liturgia, adoptando rasgos característicos de la herencia indígena en la melodía e instrumentación, pero siempre influenciada por la presencia de los esclavos que aportaron el ritmo y el canto doliente, complementándose con un aire o estilo que aporó la colonización. La historia de nuestros primeros pasos culturales es densa e importante ya que se gestaron avances en las formas de expresión, aspectos religiosos, sociales, musicales y culturales, siendo así de vital importancia en el desarrollo de nuestro país hasta lo que hoy conocemos.

## **3.2 MARCO TEORICO**

**3.2.1 La liturgia católica.** En los siguientes aspectos nos basaremos en la información que proporciona José gózaló en el documento la "*Liturgia de la misa: explicación sencilla de la misa a golpe de página*", donde nos muestra paso a paso

---

<sup>11</sup> Ibíd. pg. 33

el sentido litúrgico de la eucaristía, manteniendo un orden dentro de cada momento.

La iglesia católica a través de los tiempos, se ha preocupado desde su quehacer por el cuidado del rito de la misa. Se ha hecho un gran esfuerzo por mantener la constante formación litúrgica, no solo de sacerdotes sino de todos los fieles, entre ellos los ministros de la música encargados de cantar dentro de la eucaristía. La iglesia ha estado en constante renovación y actualización en cuanto a la celebración de la eucaristía y la forma en que debe hacerse desde las necesidades del mundo actual y las preocupaciones por los sucesos más relevantes en nuestra sociedad.

Es necesario saber que la iglesia católica desde el Concilio Vaticano II, ha hecho cambios significativos en la liturgia, buscando alcanzar por todos los medios posibles una participación constante y consciente del pueblo de Dios. Este marco enuncia una estructura general de la celebración eucarística, teniendo en cuenta la visión y la misión que Jesús confió a la iglesia, anunciando la palabra desde el evangelio y la fracción del pan. Es por esto que la iglesia católica crea de manera coherente la liturgia de la palabra y la liturgia de la eucaristía formando un solo estatuto: “La misa”.

### **Estructura General de la Eucaristía**

La iglesia católica ha procurado mantener el rito de la misa bajo unos parámetros litúrgicos que el ministro de la iglesia (sacerdote) debe seguir de inicio a fin, según el tiempo y año litúrgico, a continuación se dará una visión general de cómo está compuesta la liturgia eucarística.

### **Rito de iniciación: Canto de entrada y de perdón (Kyrie)**

Es el momento en que el sacerdote sale de la sacristía al mismo tiempo se da el canto de entrada. Luego el celebrante dirige el saludo a los fieles y hace la monición de entrada (lectura breve que invita según sea el día o tiempo litúrgico, al

encuentro con Dios). A continuación sigue el acto penitencial que comprende la petición de perdón personal y pública hacia la expiación de los pecados, con diferentes formas y respuestas, dando paso al canto de perdón:

*Kyrie eleison*  
*Christe eleison*  
*Kyrie eleison*

*Señor ten piedad*  
*Cristo ten piedad*  
*Señor ten piedad*

### **Liturgia de la palabra: Canto de Gloria**

En esta parte de la liturgia se hace lectura de un fragmento del Antiguo Testamento, un salmo responsorial, seguido de la lectura del evangelio y la entonación del Gloria como canto de alabanza. Continúa con la homilía la cual es la participación del mensaje del sacerdote, transmitido de Dios al pueblo. Se presentan luego la oración universal y el credo, que es la reafirmación de la fe.

### **Liturgia de la Eucaristía: Canto de ofertorio (Offertorium) y Santo (Sanctus)**

Consiste en la plegaria eucarística para dar paso al rito de comunión. Mientras se da este momento, se entona el canto de ofertorio hasta que han sido colocados los dones sobre el altar.

➤ Plegaria eucarística:

Es la parte más importante de la eucaristía, siendo el centro y cumbre de la celebración. Está comprendida por:

- La acción de gracias: proclamación del misterio santo que se celebra y conlleva a la aclamación del Sanctus. Con este prefacio, todos los fieles se unen, para recitar las alabanzas a Dios de forma cantada (Santo es el señor digno de alabanza...)
- Epiclesis: esta es una invocación al espíritu santo antes y después de la consagración, en la cual asiste en la conversión del pan y vino así nos mantiene unidos “en un solo cuerpo y un solo espíritu”
- Consagración: Este momento es el más sacro, ya que se revive y relata la institución de la eucaristía, retomando las mismas frases y gestos que Cristo utilizó en la última cena.

- Anamnesis: En este momento se recuerda el misterio de la fe, la muerte y resurrección que se celebra.
- Oblación: Ofrecimientos a Cristo y al padre
- Intersecciones: Rito donde se pide al padre por los vivos y difuntos
- Doxología final: En esta parte se glorifica a Dios y se concluye con la aclamación del pueblo de Dios en el “Amén”.

### **Rito de la comunión: Canto de comunión (Communio)**

Se celebra la cena del señor y se toma el cuerpo y la sangre de Cristo recibido por todos, comprendiendo:

- Oración del Padre Nuestro: se recita de manera general con motivo de preparación e invitación del sacerdote.
- Momento de paz: Saludo entre la comunidad de los fieles entre sí, deseando paz y bienestar. En este momento se recita un canto de paz o el cordero de Dios.
- La fracción del pan: Es un gesto simbólico del sacerdote hacia la comunidad en el compartir.
- La comunión y oración postcomunión: Se recibe el cuerpo de cristo y se da gracias por el don recibido. En este momento el sacerdote se prepara para bajar del altar y repartir la comunión a sus fieles.

### **Rito de Conclusión: Canto de salida**

Se suelen dar avisos parroquiales de forma breve y se dispone a dar la bendición y despedida a los fieles, de parte del sacerdote. Luego besa el altar y se despide de él, ya que este representa a Cristo.<sup>12</sup>

### **El dogma de la fe en la eucaristía**

En la iglesia católica profesamos una sola fe y es por ello que como creyentes y parte fundamental de la iglesia, se hace el llamado a expresar esta fe desde los

---

<sup>12</sup>GONZALO José. Liturgia de la misa explicación sencilla de la misa a golpe de página (segunda edición, corregida y ampliada). Madrid curso 212-2013. Febrero 18 de 2016 Disponible en: <http://www.medioscan.com/pdf/misa.pdf>

sacramentos, quienes a su vez nos orientan hacia una verdad absoluta, definitiva e incuestionable de la presencia de Dios en nuestras vidas. El dogma permite acercar a los fieles a Dios de una manera más directa, ya que él se revela mediante la vida consagrada, la oración y el servicio en la iglesia.

Las palabras dogma y fe en los católicos hacen constar que, a pesar de no ver tangiblemente la presencia de Dios en la eucaristía, se pueda creer por el testimonio, la enseñanza de vida o la misma educación familiar religiosa, que es el mismo Cristo quien se hace presente en la fracción del pan, así como se cree que Dios existe como una verdad absoluta, creencia transmitida generación tras generación por la fuerza de la fe.

**3.2.2 Aspectos de la composición.** Teniendo en cuenta la historia y evolución de la música sacra, se debe abordar con claridad el concepto de composición y sus diferentes componentes o normas a seguir. Partimos de que la composición, según Arnold Schoenberg, es una práctica musical donde se aplica la teoría (armonía, melodía, contrapunto y ritmo), creatividad (imaginar una obra en su totalidad, de lo más simple a lo más complejo) e influencia musical (adquirir una forma artística), concibiendo la obra a nivel general.

“El compositor con experiencia es capaz de imaginar una obra en su totalidad, comenzando con la construcción de bloques musicales y conectarlos de manera diferente.”<sup>13</sup> Schoenberg sugiere que al momento de iniciar un trabajo compositivo, se empiece teniendo una idea de lo que se quiere plasmar en la partitura e ir formando pequeñas partes que luego serán articuladas en su totalidad, desde lo más sencillo como el motivo de una melodía hasta lo más complejo de la armonización y el arreglo musical.

El maestro Rodolfo Carlos Alchourron compositor y escritor del libro “Composición y arreglos de música popular” citado en este proyecto, aconseja tener claro antes de la composición, el tema sobre el que se va a componer, que tipo de grupo vaya a interpretar, la forma musical, la letra y la música.

---

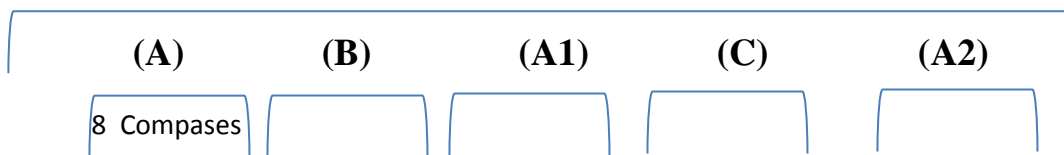
<sup>13</sup> SCHOENBERG Arnold. Fundamentos de la composición Musical. Pg. 12 parte 1 Construcción de temas

A continuación presentaremos elementos incluidos en la segunda parte del libro.

➤ **La forma musical:**

“Es la estructura organizada de un material sonoro. También es la sucesión de secciones de una obra y puede ser rígida, flexible, libre o con elementos como repetición, variación y contraste.”<sup>14</sup>

Toda pieza musical tiene una estructura coherente que facilita la composición, el estudio o el análisis de las partes y sus diferentes secciones. La forma nos indica el número de compases de la obra, como se encuentran divididos, número de veces que se repite y cambios armónicos. Por ejemplo:



Donde (A), (B) y (C) son secciones distintas de ocho compases cada una y (A1) Y (A2) son variantes de (A).

Se usan letras minúsculas para señalar las subdivisiones.



Basado en:

ALCHOURRON Rodolfo Carlos. Composición y arreglos de música, pág. 42.

La estructura de la forma se divide en dos componentes los melódicos y los estructurales.

<sup>14</sup> ALCHOURRON Rodolfo Carlos. Composición y arreglos de música Popular 1991. Pg. 42.

### Los componentes melódicos:

En este aparte se encuentran el motivo, la frase, periodo, tema, sujeto y desarrollo, característico de la música académica o formal, al momento del análisis estructural (fuga, sonata, etc.) Las composiciones del presente proyecto de grado, son de forma libre, bajo unos requerimientos sacros y estructurales.

### Los componentes estructurales:

La estructura de un tema musical popular o folklórico está conformada por la introducción (parte instrumental que presenta el tema como tal de forma breve), el verso o estrofa (es la primera parte cantada del tema, donde se desarrolla la idea esencial), el coro (es la parte más importante de la canción, la cual se suele repetir reforzando la idea esencial del verso), el puente (sección intermedia para contrastar la pieza, puede ser de carácter rítmico o rítmico-melódico), la repetición (se hacen las que sean necesarias de una parte A, B o C), el clímax (el punto de mayor intensidad dentro del tema usado en el coro).

#### ➤ La Letra:

El maestro Rodolfo Carlos Alchourron, nos dice que cada autor se expresa de manera diferente y creativa, relacionando diversos aspectos según sea el mensaje e intención de la composición.

**Tabla 1. Aspectos de la composición la letra.**

ASPECTOS DE LA COMPOSICION EN LA LETRA	
<b>TEMA</b>	La letra debe tener un tema o argumento.
<b>MENSAJE</b>	Intención o idea que se quiera transmitir.
<b>CARÁCTER</b>	Allegro, Moderato, Andante, Adagio.
<b>MODALIDAD</b>	Infantil, Religioso, Folklórico.
<b>FORMA</b>	La letra con sus secciones como verso introducción, estrofas, coro.
<b>COMPAS</b>	Ubicación de las acentuaciones según sea la métrica (2/4, 3/4,

	4/4, entre otros.)
<b>RIMA</b>	La rima entre los versos debe ser consonante o asonante, de acuerdo con la intención sonora y el carácter.
<b>PROGRESION TEMATICA</b>	La letra debe tener una introducción, desarrollo o conclusión.
<b>CLARIDAD</b>	Debe ser coherente y de fácil entendimiento.

➤ **La Armonía:**

“El concepto armónico en la composición debe ir contrastando la melodía, siendo ésta esencial para que la voz principal se resalte en su totalidad o en gran parte, según la progresión armónica. Nos referimos al esqueleto armónico bajo el cual está elaborada la melodía, es decir que dependiendo de la tonalidad, se pueden iniciar las frases utilizando los grados de la escala coherentemente”.<sup>15</sup>

Lo mencionado anteriormente explica que cualquier progresión armónica simple, puede dar inicio a las frases para expresar un tono con la mayor claridad, en el siguiente ejemplo, se sugiere el uso del I, IV y el V grado, que son especialmente útiles en los sonidos que conforman la construcción de un centro tonal y la armonía en un inicio, debe acompañar la melodía desde lo más fundamental, utilizando una función tonal básica (I, IV, V- Im, IVm, V)

**Figura 10. Ejemplo armonía fundamental.**

---

<sup>15</sup> SCHOENBERG Arnold. Op. cit., pág. 13.

The image shows a musical score in F major, common time (C). The top staff contains chords: F, B♭, C, C, F, C, F. The bottom staff contains the corresponding Roman numerals: I, IV, V, I, V, I. The bass line consists of single notes: F, B♭, C, C, F, C, F.

Armonía Fundamental

Figura 11. Ejemplo Rearmonización.

The image shows a musical score in F major, common time (C). The top staff contains chords: F, D-, G-, C, A-, C, F. The bottom staff contains the corresponding Roman numerals: I, VI, II, V, VI, V, I. The bass line consists of single notes: F, B♭, C, C, F, C, F.

➤ **El compás**

Se entiende como ritmo a la sucesión de un pulso que determina un tiempo ya sea regular o irregular, organizando los compases y los acentos de una manera determinada. El ritmo proporciona un pulso (divide el tiempo en proporciones iguales), un acento (permite organizar los tiempos fuertes y débiles en el compás) y un compás (clasifica los tiempos binarios, terciarios y cuaternarios). El ritmo en

la composición es particularmente importante, ya que contribuye a establecer la métrica y el carácter del tema, es un factor determinante que establece la unidad de tiempo y el tipo de compas, favoreciendo los acentos en la línea melódica.

### 3.2.3 El Folklore musical en Colombia

Para aclarar la definición de folklore citamos a Guillermo Abadía Morales: “El folklore es, en esencia, la suma de conocimientos populares o el empírico saber popular. Es la cultura o auto expresión de pueblo en cuanto al arte y a las ciencias se refiere.”<sup>16</sup> El folklore es una palabra que constantemente se usará en este proyecto, ya que parte de la tradición musical se deriva de ella y es necesario entender que abarca todo lo referente a lo popular, cultural, científico y artístico, ya sea en términos académicos o empíricos. Con respecto a lo anterior José Ignacio Perdomo menciona que “La música popular colombiana es el resultado de una fusión racial. En ella advertimos diversidad de aportes étnicos, que influyen de manera más o menos notoria, en unión con el medio físico, para definir su carácter y modalidades”.<sup>17</sup>

Tras ser colonizado, en el nuevo mundo se dio paso a la mezcla de razas. Lo mencionado anteriormente hace referencia a cómo el aporte étnico de tres culturas (española, africana e indígena) diversifica numerosos elementos musicales, tomando de los indígenas las letras de sus canciones y la melancolía de su canto, de los africanos la síncopa y el aporte rítmico tanto vocal como instrumental y de los españoles la riqueza en su estructura musical.

Así nos lo referencia José Ignacio Perdomo: *“La adaptación de este trinomio étnico-artístico plasmó lo que llamamos música popular de Colombia, arte que tuvo su gestación en el alma de un pueblo que aún no había asimilado los elementos transformadores del nuevo ambiente, ni equilibrado los caracteres fisiológicos, de las razas que en su comunidad se estaban cruzando”*.<sup>18</sup> Gracias a

---

<sup>16</sup> ABADÍA MORALES Guillermo. ABC del Folklore Colombiano, segunda edición Marzo de 1956, panamericana editorial limitada. pg. 17

<sup>17</sup> PERDOMO ESCOBAR José Ignacio. Op. cit., pg. 263

<sup>18</sup> *Ibíd.* pg. 263

este intercambio de culturas, podemos apreciar de una manera más organizada, los ritmos, los cantos y la instrumentación de las regiones que componen el país.

### **Los aires seleccionados para las composiciones:**

Para efectos de las composiciones objeto de este proyecto de grado componer se han elegido cuatro ritmos fundamentales, los cuales pertenecen a la región andina y caribe: siendo estos el pasillo, bambuco, vals y cumbia.

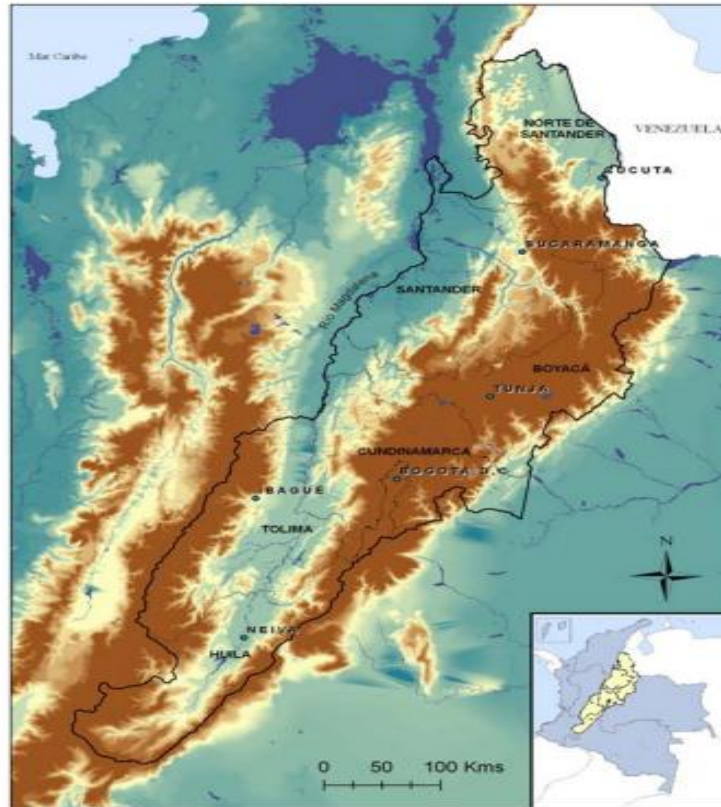
### **Región Andina:**

Conformada por los departamentos de Nariño, Tolima, Huila, Valle del Cauca, Santanderes, Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío, se sitúa sobre los tres ramales de la cordillera de los Andes. La población de esta región comparte una influencia étnica y cultural con ciertas similitudes, predominando en esta región el mestizaje, el mulataje y un aporte indígena.

Esta es una región que alberga bellezas naturales en toda su extensión y está habitada por una población extensa del número total de Colombia. El folklore es amplio y variado, conteniendo aspectos literarios (mitos y leyendas), aspectos musicales y coreográficos, artesanías, comidas típicas y medicina popular. A continuación podemos apreciar el mapa de la región con su división política, departamentos y capitales.

**Figura 12. Mapa de la región Andina.**

**Región Andina Oriental**  
Relieve físico y división política, departamentos y capitales



Fuente: Elaborado por la autora con información del IGAC.

Ilustración del mapa la región Andina. Tomada de: DOCUMENTOS DE TRABAJO SOBRE LA ECONOMIA REGIONAL [En línea] Irene Salazar Mejía-Banco de la Republica [Santa fe de Bogotá: Colombia] Documentos de trabajo sobre la economía regional 24 Enero de 2010. Disponible en Internet: [http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/DTSER-121.pdf](http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/DTSER-121.pdf)

Los ritmos predominantes en esta región son:

- El **bambuco** (elegido para composición), de origen mestizo y con seis variedades del mismo.
- El torbellino es una danza mezclada con el canto a modo de tonada, ejecutada en los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y Santander, bajo una influencia indígena y conocido por ser de carácter de duelo, más comúnmente llamado moño.
- La Guabina es un canto popular entre los alfareros y canteros santafereños, de carácter vocal e instrumental y sin coreografía, acompaña la danza del

torbellino, presente en los departamentos de Antioquia, Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima y Huila.

- El **Pasillo** (elegido para la composición), aire popular de carácter mestizo con componentes vocales, instrumentales y coreográficos, protagonista en los departamentos de Antioquia y Caldas.
- La Danza, de modalidad lenta y de influencia española e indígena, de carácter cantado a modo de copla y baile, se da en los departamentos de Boyacá y Cundinamarca.
- El Bunde Tolimense, es una mezcla de bambuco, torbellino y guabina de carácter cantado y danzado, ejecutados en lo que se conoce como el gran Tolima (Tolima y Huila).
- El **Vals**, de origen austriaco pero que en Colombia se adaptó incluyéndole un movimiento más acelerado de carácter vocal y coreográfico (elegido para composición).<sup>19</sup>

### **Aproximación a los aires de composición:**

#### **➤ El Bambuco:**

Es una copla y tonada con gesto y movimiento, considerado uno de los aires más sobresalientes de la región Andina. El bambuco es de origen mestizo y la resultante musical del acoplamiento de tres razas (indígena, negra y española), dando así como producto un ritmo alegre.

Hasta el día de hoy la instrumentación del bambuco posee una organología sencilla basada en instrumentos de cuerda como bandola, tiple y guitarra. Su canto puede ser interpretado por solista o un dueto de voces. Paulatinamente se han venido incorporando al conjunto musical instrumentos de viento como la flauta y el clarinete.

### **Tabla2. Características del bambuco**

---

19ABADÍA MORALES Guillermo. Op.cit., págs. 36-39

## Estructura del Bambuco

### Melodía

Tiene como base la tonalidad moderna, más específicamente puede aparecer en un tono mayor o en tono menor. “El bambuco como canción fue inicialmente canto de trovador solo, que, acompañado de tiple, era funcional en serenatas. Luego se generalizó y popularizó en el ámbito de las dos voces llamadas “primo y segundo”, tradicionales y características de los bambucos de hoy.”<sup>20</sup>

### Armonía

La armonía se centra en los grados principales de la tonalidad, ampliándose con modulaciones a tonos relativos o tonalidades vecinas, posibilitando a su vez la implementación del modo paralelo (es decir pasar del modo mayor de la tonalidad al mismo tono pero en modo menor, o viceversa).

Ejemplo:

A (La mayor) a Am (La menor), o Cm (Do menor) a C (Do mayor).

### Patrón rítmico:



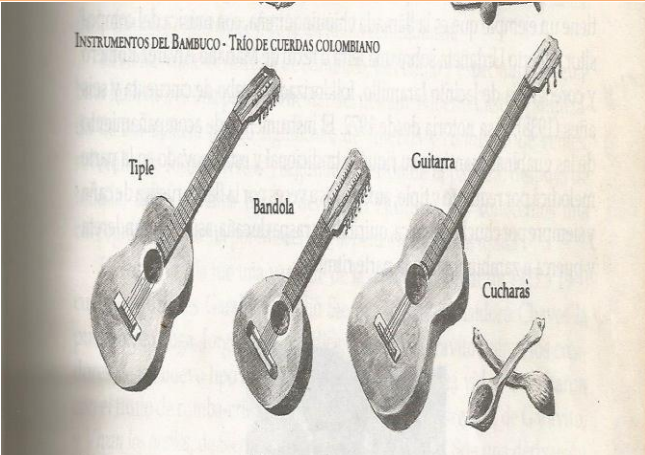
Usualmente está escrito en compás de 3/4 o 6/8, con un ritmo sincopado.

### Morfología

Tiene una forma tripartita (A-B-A) y en algunos casos formas compuestas (A-B-C-A-A')

---

<sup>20</sup> Ibid., pg. 157


<p><b>Variaciones:</b></p>	<p>Sanjuanero o bambuco fiestero, rajaleña o bambuco cantado en forma de coplas, bambuco negro, fandanguillo y capituses o bambucos coplados en duelo, vueltas antioqueñas y guaneña.</p>
<p><b>Organología</b></p>	 <p>Tomado de ABADIA MORALES Guillermo ABC del folklore colombiano pg. 37</p>
<p><b>Compositores e Intérpretes reconocidos</b></p>	<p>Obdulio y Julián, García y Carrasquilla (Dueto de Antaño, Pelón y Marín, Garzón y Collazos, Pineda y Vélez, Espinosa y Bedoya, Ríos y Masías, los Hermanos Caedo, Dueto Nueva de Medellín, Carlos Julio Ramírez, Darío Tobón, Gentil Montaña, Luis Enrique Aragón Farcas, Cantalicio Rojas y José A. Morales.</p>

Para el momento de la composición se implementa el Bambuco fiestero o Sanjuanero, ya que nos ofrece una célula rítmica de carácter alegre y jocoso, conformada por voces armónicas vibrantes y bellas. Es una expresión musical de una calidad superior a otros aires y conformado por la riqueza popular de los departamentos que pertenecen a la región Andina, siendo así un aporte valioso al momento de componer y pensar en arreglos instrumentales para este proyecto.

➤ **El Pasillo:**

Es un aire Colombiano cuyo origen se remonta a la época de la Colonia hacia 1800. Este género surgió en los círculos de la burguesía, semifeudales, chapetones y criollos con carácter cortesano, en los que se llevó a los salones como un tipo de danza de atributos coreográficos similares al vals. Este ritmo recibió influencias del bambuco con una ejecución vocal de una o dos voces, un poco más lenta y cadenciosa.<sup>21</sup>

**Tabla 3. Características del Pasillo.**

<b>Estructura del Pasillo</b>	
<b>Melodía</b>	Canto lento a una voz o dos voces, más usualmente en primera y segunda. En los pasillos instrumentales la melodía puede llevarla un instrumento como flauta, guitarra, tiple, etc.
<b>Armonía</b>	Al igual que el bambuco, acompaña la melodía modulando a tonos relativos o tonalidades vecinas, acompañado de cadencias y calderones.
<b>Patrón rítmico</b>	“Se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta de tres notas de distinta acentuación, larga, corta y acentuada” <sup>22</sup> Admite una gran variedad de ritmos y es el género más usado por los trovadores, Generalmente está escrito en compás de $\frac{3}{4}$
	
<b>Morfología</b>	Tiene forma ternaria (A-B-A).
<b>Variaciones</b>	Pasillo lento, fiestero y sincopado.

<sup>21</sup> ABADÍA MORALES Guillermo, Compendio general de folklore colombiano, cuarta edición revisada y acotada, biblioteca banco popular, volumen 112, Bogotá, Colombia-1983, Tesis Decima primera pg. 181 182.

<sup>22</sup>PERDOMO ESCOBAR José Ignacio. Op. cit., pg. 275

## Organología



Instrumentos tradicionales:  
Guitarra, requinto, tiple, bandola y flautas

## Compositores e Intérpretes reconocidos

Pedro Morales Pino, Luis. A Calvo, Diógenes Chaves Pinzón, León Cardona, Ancízar Castrillón, Jhon Jairo Torres de la Pava, Freddy Leonardo Suárez.

### ➤ El Vals:

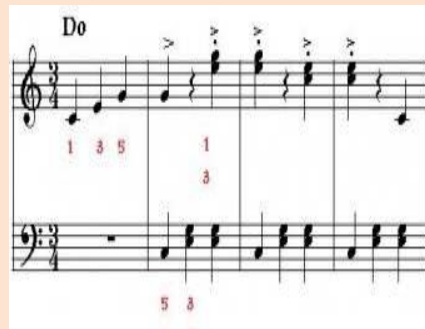
Aunque es de origen europeo y con carácter de baile de salón, llegó a territorio colombiano en el siglo XIX, adaptándose y tomando atributos del pasillo, pero con una variación en su movimiento, haciéndolo un poco más acelerado.

Se convierte en una danza de carácter noble, de modo similar a como hacia 1760 en Viena se le atribuyó un aire elegante de salón. En América surgió el nuevo vals determinado por su carácter rítmico con un movimiento acelerado y vertiginoso. Es

un aire muy parecido al pasillo por su métrica. Gracias a notables compositores el vals, que inicialmente es europeo se adaptó como una forma moderna y pasó a ser una danza urbana.<sup>23</sup>

**Tabla 4. Características del Vals**

<b>Estructura del Vals</b>	
<b>Melodía</b>	Suele estar entre lo vocal e instrumental, moviéndose por los grados de la tonalidad, de carácter sencillo y libre.
<b>Armonía</b>	Al igual que el pasillo, en sus estrofas maneja una tonalidad modulante. Su estructura puede variar según el compositor: I-IV-V, i-iv-V7, i-iv-VII-III-VI-iv-V.
<b>Patrón rítmico</b>	<p>Está escrito en un compás de <math>\frac{3}{4}</math>, donde el primero es el tiempo fuerte y los dos restantes son el tiempo débil.</p> <p>En principio fue un ritmo lento y dependiendo de la influencia de cada país, su tempo puede ser un poco más rápido y alegre</p>
<b>Morfología</b>	Tiene una forma tripartita (A-B-A).
<b>Variaciones</b>	Pueden radicar en la instrumentación, el carácter y el tempo.



<sup>23</sup> ABADÍA MORALES Guillermo. Op. cit., pg. 182

<p><b>Organología</b></p>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p><b>Guitarra</b> <b>Tiple</b></p> </div> <div style="text-align: center;">  <p><b>Órgano</b></p> </div> </div> <p style="text-align: center;"><b>Instrumentación Tradicional</b></p>
<p><b>Compositores</b> <b>e</b> <b>Intérpretes reconocidos</b></p>	<p>Luis A. Calvo, Garzón y Collazos, Jorge Villamil, Silva y Villalba, Pedro Morales Pino</p>

### **Región Caribe:**

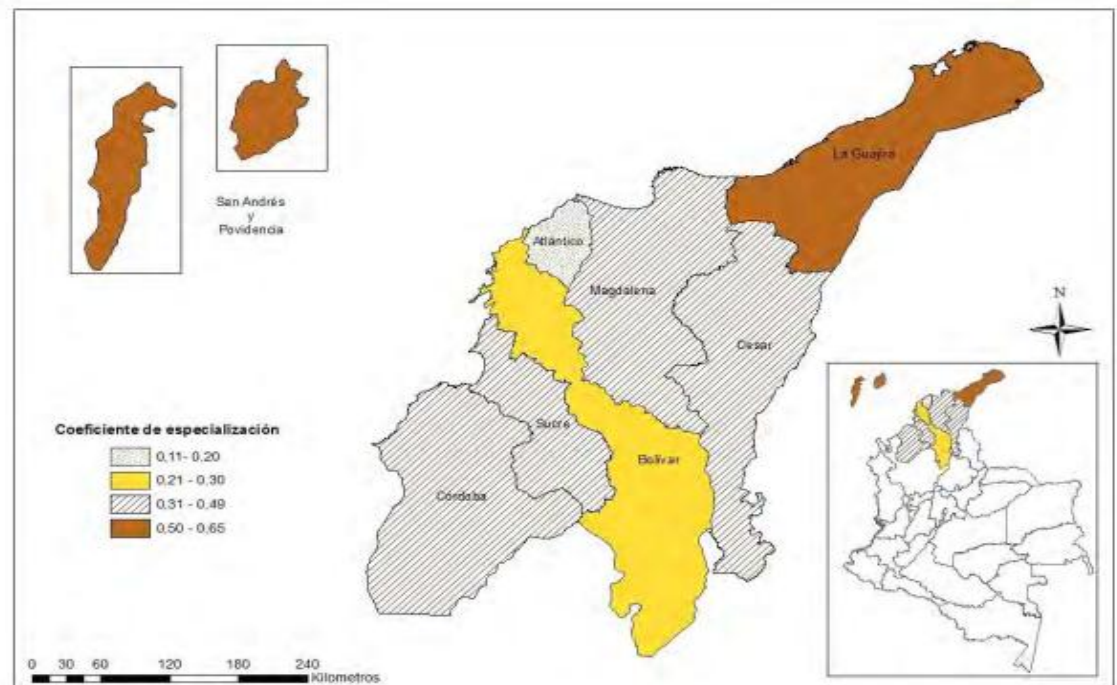
Está conformada por los departamentos de la Guajira, Magdalena, Cesar, Atlántico, Córdoba, Bolívar y Sucre, donde más del 30 % de la población se concentra en las capitales y alrededor del 60% las cabeceras municipales. “En el territorio de la zona del litoral Atlántico está asentada una población numerosa de gentes étnicamente conformadas por mayoría mulata y que constituyen por su conjugación social un bien equilibrado mulataje ya unificado, único en el país y tal vez en el continente”.<sup>24</sup>

La presencia de mulatos y negros en esta región representa los aportes africanos, que se mezclaron con aires europeos y aires nativos indígenas. Se encuentran tonadas y ritmos de carácter melancólico acompañados de instrumentos de percusión, flautas de millo y gaitas. A continuación podemos observar el mapa de la región con su división política, ubicación y departamentos.

<sup>24</sup> ABADÍA MORALES Guillermo. Op. cit., pg. 63

Figura 13. Mapa de la región Caribe

**Región Caribe. Coeficiente de especialización por departamentos calculado con 35 ramas de actividad, 2010**



Fuente: DANE, Cuentas departamentales. Cálculos Centro Regional de Estudios Económicos, Cartagena. Banco de la República.

Ilustración del mapa la región Caribe. Tomada de: ENSAYOS SOBRE ECONOMIA REGIONAL [En línea] María Aguilera, Yuri Reina, Antonio Orozco, Javier Yabrudy, Rosemary Barcos. -Banco de la Republica [Santa fe de Bogotá: Colombia] ensayos sobre economía regional. Marzo de 2013. Disponible en Internet: [http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/eser\\_53\\_caribe\\_2013.pdf](http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/eser_53_caribe_2013.pdf)

**Aires de la región:**

Los ritmos que predominan en esta región son:

- La **Cumbia**, (aire elegido en la composición) es de características de canto y danza con aspectos indígenas y africanos.
- El Bullerengue, tiene características de canto y danza generalmente por mujeres, maneja voces, percusión y palmas bajo el son de tambor.

- El Porro, un ritmo alegre y fiestero con influencia indígena evolucionando a ser interpretado por bandas de viento.
- El Paseo vallenato, bajo la influencia de indígenas y africanos con canto melancólico al canto ejecutado por trovadores, marcando el acento regional.
- El Merengue, baile folklórico que se remonta a la época de la colonia acompañada de la copla.
- Por último el Mapalé, danza con características africanas, relacionado con el movimiento del cuerpo en homenaje al pez mapalé al ser pescado.

➤ **La Cumbia:**

Es una tonada musical coreográfica, especialmente en los departamentos de Atlántico, Bolívar, sucre y córdoba.

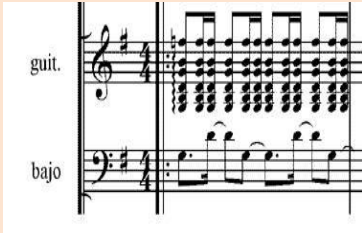
La cumbia evidencia influencias de Indígenas de las tres culturas. El aporte indígena se basa en instrumentos aerófonos como la caña de millo y las gaitas, y en parte de la construcción de la línea melódica. La influencia Africana aporta la sección rítmica desde la percusión (tambores y patrón rítmico). Si bien el aporte español es menos relevante, se demuestra en la variación melódica y coreográfica, y en los trajes, que acompañan una danza como una fusión melancólica derivada de las flautas indígenas y la simpatía alegre del tambor africano.

La cumbia se dio origen en la cultura indígena Pocabuy, los cuales habitaban en la región de Banco (Magdalena) alrededor de siglo XVIII. Otros folclorólogos del país, ubican su nacimiento en la Ciénaga y parte del departamento de Magdalena, abarcando hasta Soledad (Atlántico). En cualquier caso, es evidente que los colonizadores españoles arribaban en sus barcos por los puertos del Caribe, trayendo consigo esclavos africanos y su cultura. Sin embargo, vale la pena resaltar el hecho de que la cumbia se originó entre indígenas y negros, quienes

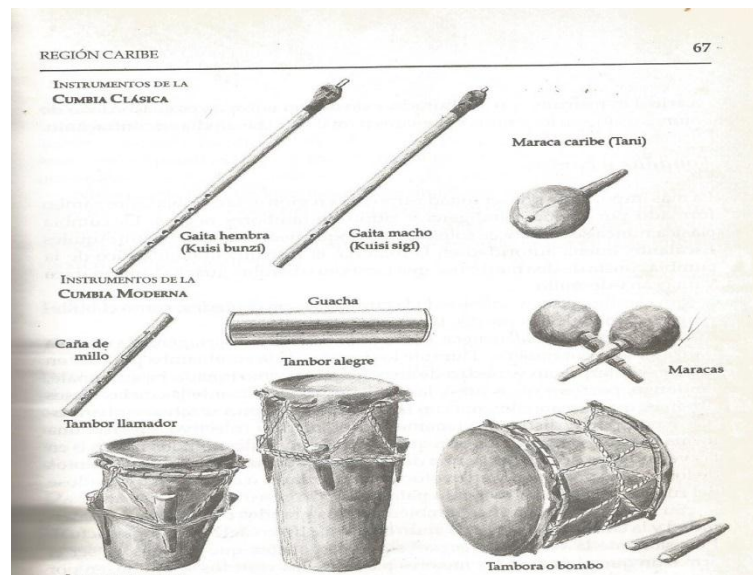
buscaban una forma de expresión propia y libre que más adelante esparciría sus raíces por la costa caribe colombiana.

Al día de hoy la cumbia es considerada patrimonio cultural de Colombia por su tradición y distinción a nivel nacional e internacional.

**Tabla 5. Características de la Cumbia**

<b>Estructura de la Cumbia</b>	
<b>Melodía</b>	Se deriva de la influencia de la voz negra e indígena. La cumbia clásica no es cantada y solo es una danza instrumental, en la que llevan la melodía las gaitas y cañas de forma libre.
<b>Armonía</b>	Puede estar en tonalidad mayor o menor. Con variaciones en sus grados, usando sustitutos armónicos, ejemplo: i-VII-i-V7-i-ivm-VII-III-VI-V7-i
<b>Patrón rítmico</b>	<div style="display: flex; align-items: center;">  <div style="margin-left: 20px;"> <p>Maneja un compás de 4/4 o compás partido, predominando el ritmo africano de los tambores de origen africano: el llamador (marca el destiempo), el alegre (con su golpe abierto y tapao incita a la danza alegre), la tambora (carácter de acompañamiento rítmico), guache y maracas (le dan un brillo característico a la cumbia).</p> </div> </div>
<b>Morfología</b>	La mayoría de las cumbias instrumentales son de una forma libre e improvisada, mientras que la cumbia cantada tiene forma compuesta (A-B-C-A1-B1)
<b>Variaciones</b>	Bullerengue, mapalé, porros, la saloma y la malla.

## Organología



Tomada de: ABADIA MORALES Guillermo  
abc del folklore colombiano  
Capítulo 3 región Caribe pg. 67

### Compositores

e

### Intérpretes reconocidos

Lucho Bermúdez, José Barros, Totó la Momposina, Las hijas de doña Diana, Matilde Díaz, Carlos Vives, Pacho Galán, Luis Carlos Meyer.

### 3.3 MARCO LEGAL:

Al momento de la composición en el presente trabajo, se deben tener en cuenta dos criterios que darán una directriz legal en cuanto lo que concierne la liturgia de la misa y la protección de derechos intelectuales.

**3.3.1 La música concebida desde el Sacro Sanctum Concilium.** Según el Sacro Sanctum Concilium, en la constitución dogmática sobre la sagrada liturgia, la música tiene un rol importante en las celebraciones solemnes. El padre Jeffer L. Rayón Jiménez menciona que la música debe conllevar a vivir el misterio de la fe dentro de la eucaristía y según lo amerite el momento litúrgico, preparando al pueblo de Dios enriqueciendo la participación activa que le corresponde.

El capítulo VI del Sacrosanctum Concilium, que hace referencia específica a la música sagrada, expone que *“La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne.”*<sup>25</sup> Esto indica que la música está íntimamente unida a la liturgia, fomentando no solo la oración y la alabanza por medio del canto, sino también la coherencia solemne en los demás ritos sagrados *“Además, la iglesia aprueba y admite en el culto divino todas las formas de arte auténtico que estén adornadas de las debidas cualidades”*<sup>26</sup>

Por tanto, el Sacro Sanctum Concilium atendiendo la finalidad de la música en la liturgia ha establecido algunos puntos a tener en consideración con respecto a las normas y la tradición eclesiástica. Establece pues los siguientes estatutos:

*113. La acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los oficios divinos se celebran solemnemente con canto y en ellos intervienen ministros sagrados y el pueblo participa activamente.*

*114. Consérvese y cultívese con sumo cuidado el tesoro de la música sacra. Foméntense diligentemente las "Scholae cantorum", sobre todo en las iglesias catedrales. Los Obispos y demás pastores de almas procuren cuidadosamente que en cualquier acción sagrada con canto, toda la comunidad de los fieles pueda aportar la participación activa que le corresponde.*

*118. Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles.*

*119. Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida*

---

<sup>25</sup> CONSTITUCIÓN SACROSANCTUM CONCILIIUM Sobre la sagrada liturgia-Capítulo VI La música sagrada-Dignidad de la música sagrada. Números 112-121 Disponible en : [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html)

<sup>26</sup> *Ibid...*

*religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia.*

*121. Los compositores verdaderamente cristianos deben sentirse llamados a cultivar la música sacra y a acrecentar su tesoro.*

*Compongan obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las mayores "Scholae cantorum", sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la asamblea de los fieles.<sup>27</sup>*

Los textos destinados al canto sagrado deben estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún: deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas.

Como tal, la iglesia no tiene ninguna restricción en cuanto a la elaboración y composición de canciones que fortalezcan la liturgia eucarística, ya que se hace de manera libre y sin ningún tipo de discriminación. Según el instituto de la Consolata para las Misiones, encargado de distribuir el cancionero "Cantemos al Dios de la Vida", en su presentación afirma que se busca la recopilación de los cantos desde la experiencia, el valor del canto popular y tradicional. Para tener en cuenta en las composiciones y la recopilación de los diferentes autores de música católica, se han pautado algunos criterios que deben ser contemplados en cada canción.

- La utilidad del canto en la liturgia y la catequesis
- La profundidad del mensaje (según el momento litúrgico)
- La belleza musical (aporte intelectual y folclórico)
- La facilidad melódica y rítmica, con el fin de favorecer la participación activa de la asamblea.

---

<sup>27</sup> Constitución sacro sanctum concilium sobre la sagrada liturgia/ Roma, San Pedro 4 de diciembre de 1963. Capítulo 6

**3.3.2 De los derechos de autor.** Lo correspondiente a la parte legal estará determinado bajo el amparo de la ley 23 de 1982, referente a los derechos de autor y propiedad intelectual.

En el capítulo primero:

**Artículo 1º.-** *Los autores de obras literarias, científicas y artísticas gozarán de protección para sus obras en la forma prescrita por la presente Ley y, en cuanto fuere compatible con ella, por el derecho común. También protege esta Ley a los intérpretes o ejecutantes, a los productores de programas y a los organismos de radiodifusión, en sus derechos conexos a los del autor.*

**Artículo 2º.-** *Los derechos de autor recaen sobre las obras científicas literarias y artísticas las cuales se comprenden todas las creaciones del espíritu en el campo científico, literario y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión y cualquiera que sea su destinación , tales como: los libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con letra o sin ella; las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía, inclusive los videogramas; las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, litografía; las obras fotográficas o las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía; las obras de arte aplicadas; las ilustraciones, mapas, planos croquis y obras plásticas relativas a la geografía, a la topografía, a la arquitectura o a las ciencias y, en fin, toda producción del dominio científico, literario o artístico que pueda reproducirse, o definirse por cualquier forma de impresión o de reproducción, por fonografía, radiotelefonía o cualquier otro medio conocido o por conocer. **(Adiciona mediante la Ley 44 de 1993).***

**Artículo 3º.-** *Los derechos de autor comprenden para sus titulares las facultades exclusivas:*

- *De disponer de su obra a título gratuito u oneroso bajo las condiciones lícitas que su libre criterio les dicte.*
- *De aprovecharla, con fines de lucro o sin él, por medio de la imprenta, grabado, copias, molde, fonograma, fotografía, película cinematografía, videograma, y por la ejecución, recitación, representación, traducción, adaptación, exhibición, transmisión, o cualquier otro medio de reproducción, multiplicación, o difusión conocido o por conocer.*
- *De ejercer las prerrogativas, aseguradas por esta Ley en defensa de su "derecho moral", como se estipula en el Capítulo II, Sección Segunda, artículo 30 de esta Ley. **Adiciona mediante la Ley 44 de 1993.***

**Artículo 4º.-** *Son titulares de los derechos reconocidos por la Ley:*

- *El autor de su obra;*
- *El artista, intérprete o ejecutante, sobre su interpretación o ejecución;*
- *El productor, sobre su fonograma;*
- *El organismo de radiodifusión sobre su emisión;*
- *Los causahabientes, a título singular o universal, de los titulares, anteriormente citados;*
- *La persona natural a jurídica que, en virtud de contrato obtenga por su cuenta y riesgo, la producción de una obra científica, literaria o artística realizada por uno o varios autores en las condiciones previstas en el artículo 20 de esta Ley.*

**Artículo 5º.-** *Son protegidos como obras independientes, sin perjuicio de los derechos de autor sobre las obras originales y en cuanto representen una creación original:*

- *Las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones realizadas sobre una obra del dominio privado, con autorización expresa del titular de la obra original. En este caso será considerado como titular del derecho sobre la adaptación, traducción, transporte, etc, el que la ha realizado, salvo convenio en contrato.*
- *Las obras colectivas, tales como las publicaciones periódicas, antologías, diccionarios y similares, cuando el método o sistema de selección o de*

*organización de las distintas partes u obras que en ellas intervienen, constituye una creación original. Serán consideradas como titulares de las obras a que se refiere este numeral la persona o personas naturales o jurídicas que las coordinen, divulguen o publiquen bajo su nombre.*

- *Los autores de las obras así utilizadas conservarán sus derechos sobre ellas y podrán reproducirlas separadamente.*

**Parágrafo.-** *La publicación de las obras a que se refiere el presente artículo deberá citar el nombre o seudónimo del autor o autores y el título de las obras originales que fueron utilizadas.*<sup>28</sup>

*Con respecto a lo anterior se favorecen las composiciones de tal forma que los derechos de autor se dan a los mencionados autores de este proyecto, por lo cual se pretende continuar con la elaboración de arreglos musicales y producción de los temas elaborados para el mismo. No obstante como lo menciona el artículo 5, los arreglos y adaptaciones podrán ser realizados, siempre y cuando se dé el crédito a los compositores, dándole un uso didáctico y no lucrativo.*

---

<sup>28</sup> LEY 23 DE 1982(enero 28)sobre derechos de autor El Congreso de Colombia, Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=3431>

#### **4. METODOLOGIA PARA LA COMPOSICION**

La composición es un aspecto musical de carácter libre en cuanto a la forma, armonía y ritmo, donde se aprecia la experiencia musical dentro de un ámbito escolástico o popular. Para tener una mejor directriz en las letras de las composiciones y el trato litúrgico de ellas, se ha tomado como punto de partida, la lectura y profundización del Sacrosanctum Concilium, ya que el documento en el capítulo VI brinda unas directrices y una visión general de la iglesia hacia la música sacra, que deben ser tomados en cuenta por la iglesia y el músico en su laboral pastoral (algunas ya mencionadas en el marco legal).

Como complemento, se programó un encuentro formativo bajo la tutoría del sacerdote Pbro. Jeffer Ludin Rayón Jiménez, quien accedió de manera cordial a ser parte de una entrevista, abordando aspectos como la misa en el ámbito católico, la liturgia y sus momentos, lo que se debe y no se debe hacer a la hora de cantar y su opinión con respecto a la iniciativa del proyecto, la cual es rescatar el folklore colombiano en la liturgia eucarística.

Inicialmente se había previsto el apoyo de otros dos sacerdotes en la parte litúrgica, y así documentar mediante entrevistas la información obtenida. En vista de que desafortunadamente no hubo respuesta, se implementó un formato diferente de preguntas dirigido a los músicos de distintas parroquias, acerca del conocimiento general del folklore y la implementación de ritmos colombianos en la misa. Siguiendo la misma línea de entrevistas, se incluyeron también personas del común o feligreses que brindaron su punto de vista acerca del folklore colombiano y la implementación de éste en la eucaristía.

##### **4.1 CRITERIOS RELIGIOSOS PARA LA COMPOSICIÓN**

La iglesia católica es muy flexible en cuanto la composición de cantos para la misa. No obstante, se deben tener en cuenta algunos criterios a nivel general, según la información litúrgica ofrecida por parte del Pbro. Jeffer Ludin Rayón Jiménez en la entrevista. También se aborda simultáneamente lo que aconseja con respecto a la composición el Instituto de la Consolata para las Misiones en la última edición del cancionero Cantemos al Dios de la vida: aporte musical debe tener una utilidad en la liturgia, un mensaje profundo, debe agradar al momento de oírlo e interiorizarlo, y ser de fácil seguimiento vocal, con el fin de que todos los asistentes puedan cantarlo y aprenderlo.

El canto debe transmitir un mensaje específico y acercar a la comunidad a vivir cada momento de la misa. De acuerdo con la información recolectada, las composiciones deberían seguir los siguientes criterios:

#### **Canto de entrada:**

En este canto se invita al pueblo de Dios a disponerse a su encuentro y prepararse para recibir los dones eucarísticos y la reconciliación con Dios y el perdón de los pecados. El canto debe hablar sobre la misa y el encuentro con Dios, es una celebración en torno al banquete del señor, una conmemoración de la partida de Cristo y la institución de la eucaristía. De acuerdo con esto, se eligió componer una cumbia, que se distingue por ser un ritmo alegre, de fácil entendimiento y versatilidad. Este ritmo del Caribe es una herramienta esencial en el canto de entrada para disponer a la comunidad al encuentro con Dios.

#### **Canto penitencial:**

Luego de que el sacerdote hace el saludo y la monición inicial, invita al pueblo de Dios a realizar un acto penitencial de manera personal. En consecuencia, el canto debe estar enfocado a pedir perdón a Dios con palabras sencillas, pero en el coro o inicio de la estrofa debe incluir el texto “Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Señor ten piedad”. Esto aún se conserva desde las misas del barroco,

normalmente conocido como el Kyrie: “Kyrie eleison, Christe eleison, kyrie eleison.”

Los aires utilizados para este canto son netamente andinos, vals y pasillo, ya que estos ritmos nos acercan al momento de arrepentimiento por ser de carácter melancólico y en tempo moderado o lento.

### **Canto de Gloria o Aleluya:**

Hoy en día la fórmula del canto en este momento puede variar en su entonación, bien sea un canto de Gloria o un canto de Aleluya, donde las dos formas se pueden mezclar entre sí. Este momento se da después de las lecturas como un canto de alabanza antes de proclamar la palabra de Dios. El bambuco se presta para este momento por ser un ritmo alegre, con una melodía sencilla ya que el aleluya invita aclamar la palabra de Dios

### **Canto de Ofertorio:**

El canto se ejecuta al tiempo que el sacerdote ofrece los dones (pan y vino) a Dios. El pasillo lento se facilita para acercar a las personas a la acción de gracias y al encuentro íntimo con Dios, a ofrecer el pan y el vino como símbolo del esfuerzo y el trabajo del hombre.

### **Canto de Santo:**

En este momento se entona un himno de alabanza a Dios, reconociéndolo como señor y creador de todo el universo. La intención de este momento es de carácter alegre sin perder de vista la solemnidad de la misma. Normalmente es cantado al unísono por la comunidad y su ritmo puede variar entre Andante y Allegro. Por estas condiciones el bambuco se presta para la composición del canto en este momento.

### **Canto de Paz:**

Es un momento de acercamiento mutuo, donde se expresa el bien hacia el otro deseando la paz. A su vez, Cristo como cordero de Dios se acerca al pueblo entregando el mismo don. Es un canto versátil ya que cualquier ritmo puede ser utilizado, en tanto se caractericen por ser alegre y estar formado normalmente por dos estrofas y un coro. En consecuencia se implementa el ritmo de cumbia para este momento.

### **Canto de Comunión:**

El canto acompaña el momento de la comunión, cuyo carácter debe centrarse en Cristo; es decir, el mensaje debe hablar de la comunión y del encuentro eucarístico con Cristo. Se implementa el ritmo de cumbia, creando una melodía de fácil entonación y aprendizaje para la comunidad.

### **Canto de Salida:**

Momento de salida donde se canta a la virgen María y se despide al pueblo de Dios luego de dar la bendición final por parte del sacerdote, siendo así un canto con un mensaje de elogio a la madre de Dios y que permite la transición final después de la bendición. Se usa el ritmo de vals para su composición.

## **4.2 CRITERIOS MUSICALES PARA LA COMPOSICIÓN**

**4.2.1 Elección de aires.** Se han elegido cuatro aires folclóricos de Colombia para la composición, que contienen en sí una notoria tradición y riqueza histórica y

cultural. El vals colombiano, el pasillo, el bambuco y la cumbia, han sido base importante para crear los temas objeto de este proyecto, permitiendo visualizarlos dentro del formato de la misa según sus melodías, armonías y ritmos, de una manera coherente con la liturgia.

En un segundo momento y luego de tener claridad en los aires a interpretar, se pasa a la escritura y creación de las letras, cuyo mensaje y significado es diferente para cada uno de los momentos de la misa.

El maestro Rodolfo Carlos Alchourron comenta en su libro “Composición y Arreglos de Música Popular” que cada músico tiene un método diferente para componer y plasmar sus ideas. No obstante, se debe pensar desde un primer momento en la forma de la canción, es decir, su estructura, ritmo, armonía y letra. La melodía dentro de la composición debe basarse en la letra, no exceda cierto límite vocal, según el autor, de una décima o una onceava. Por último, la melodía debe estar equilibrada de tal forma que no todo este siempre arriba, abajo o en el medio, sino más bien con un contraste fluido en combinación de las tres tesituras mencionadas.

La composición se ha abordado inicialmente componiendo las letras, las cuales se han obtenido creativamente y en base a la lectura de pasajes bíblicos. Se tuvo en cuenta el enfoque de cada canto según el momento, ritmo y mensaje. El trabajo armónico se complementó usando dos instrumentos: el teclado y la guitarra, acompañando la melodía y en ocasiones sirviendo como base de la creación de la misma, de los arreglos de los vientos y demás instrumentos de acompañamiento.

Todo lo anterior se fue documentando escrita y auditivamente dejando registro de letras, armonía, ritmo, métrica, tempo y sugerencias para las introducciones.

La melodía y armonía se pensarón en forma básica sin ninguna rigurosidad, con la libertad de hacer cambios en los arreglos para la instrumentación facilitando el entendimiento de las partituras individuales a la hora del ensamble.

**4.2.2 Instrumentación.** Teniendo en cuenta que los aires seleccionados son netamente folklóricos y cada uno de ellos tiene una instrumentación tradicional, pero que al momento de componer no es posible contar con algunos de ellos (gaitas, caña de millo, cucharas, bandola, requinto entre otros), estos serán remplazados por otros que ayuden a mantener la esencia del ritmo, sin perder de vista el objetivo principal del proyecto, que es la implementación de estos aires en la misa. Así se pretende también que otros músicos puedan utilizar estas composiciones sin ser demasiada rigurosa o dispendiosa la consecución de la instrumentación.

Por último, uno de los objetivos específicos de este proyecto es incentivar el uso del folklore colombiano en canciones para la misa, en composiciones y arreglos musicales. Por ende se invita a otros músicos y personas interesadas en hacer algo diferente en la liturgia de la misa, a darle uso a la riqueza de nuestro folklore, en sus canciones, dándole un giro diferente al protagonismo de la música dentro de la eucaristía.

### **4.3 COMPOSICIONES PARA CADA MOMENTO DE LA MISA**

Según los requerimientos mencionados anteriormente, se han creado ocho composiciones teniendo en cuenta cada uno de los criterios mencionados, tanto religiosos como musicales. Cada canción está escrita para los ritmos elegidos en este proyecto y adaptados para voz masculina y armonía de acompañamiento, adecuándolos según el momento y la intensidad litúrgica. A continuación se

presentan los ocho temas con el orden establecido litúrgicamente (canto de entrada, perdón, aleluya, ofertorio, santo, cordero, comunión y salida), con guía melódica, letra y armonía. En los anexos se incluyen de manera más detallada los arreglos, los cuales también forman parte del desarrollo del proyecto y que por ende complementan el trabajo de composición con una instrumentación básica y

de sencilla interpretación (ver anexos).

Tenor

# LA MISA ES UNA FIESTA

Letra y Música Jhon A Porras

Arr. Yelsin Blanco

Cumbia

$\text{♩} = 85$

**Introduccion instrumental** **Estrofa 1**

17  $F\sharp m$

21  $Bm$   $F\sharp m$   $Bm$   $F\sharp m$   $C\sharp 7$

26  $F\sharp m$   $Bm$   $F\sharp m$   $C\sharp 7$

30  $F\sharp m$  **Estrofa 2**  $Bm$   $F\sharp m$

35  $Bm$   $F\sharp m$   $C\sharp 7$   $F\sharp m$

39  $Bm$   $F\sharp m$   $C\sharp 7$   $F\sharp m$  **Coro**

43  $E$   $E7$   $F\sharp m$

47  $E$   $E7$   $F\sharp m$

hoy ve ni mos a can tar com par  
tir con a le gri a al ban que te del se ñor el cen tro es laeu ca ris  
ti a al ban que te del se ñor el cen tro es laeu ca ris  
ti a u na mos pues nues tras vo ces so mos to dos u nai gle si a can te  
mos las a la ban zas ya cris to da re mos gra cias ca te  
mos las a la ban zas ya cris to da re mos gra cias *La* mi sa. her ma  
nos es u na fies ta por e so. a le gres va mos a can tar la mi sa. a to  
dos nos for ta le ce por e so. a le gres va mos a can tar la mi sa. her ma

**LA MISA ES UNA FIESTA**

2

51 *F#m* **Puente instrumental** *F#m* **Estrofa 3 y 4**

— nos es u na fies tar her mo— so es el mis te *mf*

64 *Bm* *F#m* *Bm*

— rio— que nos— reu ne en la fe— pues cris— to se. ha ce pre sen  
to— so mos— el pue blo de Dios— la mi— sa. a qui nos con gre

68 *F#m* *C#7* *F#m* *Bm*

— te sa cri— fi cio se. ha ce él— pues cris— to se. ha ce pre sen  
— ga can te— mos de co ra zón— la mi— sa. a qui nos con gre

72 *F#m* *C#7* *F#m*

— te sa cri— fi cio se. ha ce él— u na— mo nos en el can  
— ga can te— mos de co ra zón—

76 *F#m* **Coro** *E* *E7*

*f*

80 *F#m* *E* *E7* *F#m* 1. 2. 3.

85 **Cierre instrumental** 4. **10**

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 51-63) includes a 9-measure instrumental bridge and the start of the third and fourth stanzas. The second staff (measures 64-71) continues the lyrics. The third staff (measures 68-71) continues the lyrics. The fourth staff (measures 72-75) continues the lyrics. The fifth staff (measures 76-79) is the start of the chorus, marked with a forte (f) dynamic. The sixth staff (measures 80-84) continues the chorus with first, second, and third endings. The seventh staff (measures 85-94) is an instrumental closing, marked with a 4-measure section and a 10-measure section.

Tenor

# SEÑOR ESCUCHA MI ORACIÓN

vals - pasillo

Letra y Música Yesin Blanco

Arr. Jhon A Porras

Tiempo de Vals  $\text{♩} = 120$  Estrofa

8 *mf* le van to mis ma nos a ti se ñor sus pi ra mi

14 al ma por ti se ñor tu.e res mi es pe ran za a rre pen ti do.es toy

21 mues tra me.el ca mi no la va mi co ra zón

Tiempo de pasillo  $\text{♩} = 120$

25 *f* ten pie dad de mi por tu mi se ri cor dia es cu cha mi.o ra ción

31 gran des son tus o bras ten pie dad de

35 *p* Oh cris to ten pie dad ten pie dad de mi\_\_\_\_\_

40 *f* por tu re su rec ción y por tu dul ce.a mor ten pie dad de mi\_\_\_\_\_

Tenor

# ALELUYA SE CANTA EN EL CIELO

Bambuco

Letra y Música Jhon A Porras

Arr. Yelsin Blanco

♩ = 105

Introduccion instrumental

D

*mf* A le lu ya se can taen el cie lo a do

12 E7 A

ran doal buen Se ñor. A le lu ya can te mos

15 D E7 1. A A Am

to dos\_ ¡Glo ria al Se ñor! A le ñor!\_\_\_\_\_ 1. Can *f* *espres*

21 Am E7 Dm Am

te mos can te mos jun\_ tos, el Se ñor re su ci tó. Y

25 Dm Am

con los co ros del cie\_ lo\_ Am ben di

27 E7 Am Dm

ga mos al Se ñor, y con los co ros del cie\_ lo\_ ben di

31 E E7 A

ga mos al Se ñor. **Puente Musical 7**

40 D E7

*f* A le lu ya se can taen el cie lo a do ran doal buen Se

44 A D

ñor. A le lu ya can te mos to dos\_\_\_\_\_

©

2  
47 **ALELUYA SE CANTA EN EL CIELO**

E7 A1. A2. Am  
 ¡Glo ria al Se ñor! A le ñor!

51 Am E7 Dm  
 can te mos al pa dree ter no el es nues tro cre a  
*f espress.*

55 Am Dm Am  
 dor can te mos a je su cris to re den

58 E7 Am A7 Dm Am  
 tor y sal va dor ya es pi ri tu san to quien da

62 E E7 A D  
 fuer za yes a mor A le lu ya se can ta en el cie lo a do  
*ff*

66 E7 A  
 ran do al buen Se ñor. A le lu ya can te mos

69 D E7 A1. A2.  
 to dos ¡Glo ria al Se ñor! A le ñor!

Tenor

# TE PRESENTAMOS SEÑOR

Pasillo

Letra y Música Yelsin Blanco

Arr. Jhon A Porras

♩ = 100 Introduccion instrumental

Te pre sen ta mos Se ñor, el vi no jun to con el pan;  
*mf cantabile*

En el tra ba jo del hom bre, con es fuer zo yel\_\_ a mor. Te o fre ce mos Se ñor,  
*mf cantabile*

en la me sa del al tar; la vi da que nos re ga laz, la fa mi lia yel\_\_ ho gar.

Son tuz do nes Se ñor, sig no de tu in men soa mor; son co mo el pan\_\_ yel vi no o fre  
*f*

ci dos en\_\_ tu ho nor. Lue go se trans for ma rán en Cuer poy San gre Se ñor,  
*f*

sig no de sa\_\_ cri fi cio, a li men to de Sal va ción. Te pre sen ta mos Se ñor, el  
*mf cantabile*

vi no jun to con el pan; En el tra ba jo del hom bre, con es fuer zo yel\_\_ a mor.

2

# TE PRESENTAMOS SEÑOR

49 E G<sup>♯</sup>m7 A E A B/A G<sup>♯</sup>m7 C<sup>♯</sup>m7

Te o fre ce mos Se ñor, en la me sa del al tar; la vi da que nos re ga la, la fa

55 F<sup>♯</sup>m7 B7 E

mi lia yel \_\_\_\_\_ ho gar.

Tenor

# SANTO PADRE DE AMOR

Bambuco

Letra y Música: Jhon A Porras

Arr. Yelsin Blanco

$\text{♩} = 105$

**10**

Bm Em

*mf* San to, San to, San toes El Se

15 Bm Em Bm F# Bm

ñor. Dig no de to daa la ban za y de a do ra ción,

20 Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm D A7

*f* dig no de to daa la ban za y de a do ra ción. *mf* San toes El Cre a dor,

27 D A7

Dios deel u ni ver no, Pa dre mi se ri cor dio no,

31 D Em Bm F#7 Bm

San to Pa dre deA mor. *f* Pa dre del juz toy del po bre, San to Pa dre deA mor.

37 Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm

Pa dre del juz toy del po bre, San to Pa dre deA mor.

42 Bm Em Bm Em Bm

*mf* San to, San to, San toes El Se ñor. Dig no de to daa la ban za

48 F# Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm

y de a do ra ción, *f* dig no de to daa la ban za y de a do ra ción.

2  
43

SANTO PADRE DE AMOR

D A7 D

*mf* Santo es el hi jo que vie en el nom bre del Se ñor; Pues El e quien nos a cer

49

A7 D Em Bm

ca, al Pa dre Cre a dor. Y con el Es pí ri tu San to, un Dios

54

F#7 Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7

Tri noy san to, el se ñor. *f* Y con el Es pí ri tu San to, un Dios

58

C#dim F#7 Bm

Tri noy san to el se ñor. \_\_\_\_\_

Tenor

# CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

Cumbia

Letra y Música Jhon A Porras

Arr Yelsin Blanco

$\text{♩} = 100$

8 **7** 1. 2. **F#m**  
Cor de ro de Dios, Cor de

12 **Dmaj7/A** **E(add4)/B**  
ro de Dios, Cor de ro de Dios; que qui tas el pe ca do del

17 **F#m** 1. 2. **F#m E/G#** **A**  
mun do Cor Ten pie dad, Se ñor, ten pie dad,

23 **Dmaj7/A** **E(add4)/B** **F#m** 1. **F#m E/G#** 2.  
de no so tros, Se ñor, ten pie dad. Ten pie  
de no so tros y da nos la paz

29 **7** 1. 2. **F#m**  
Cor, de ro de Dios, Cor de ro de Dios, Cor

40 **Dmaj7/A** **E(add4)/B** **F#m** 1.  
de ro de Dios; que qui tas el pe ca do del mun do Cor

46 2. **F#m E/G#** **A** **Dmaj7/A**  
Ten pie dad, Se ñor, ten pie dad, de no so tros, Se  
de no so tros y

2 CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

29 *f* F#m E/G# A  
 Ten pie dad, Se ñor, ten pie dad, \_\_\_\_\_

33 Dmaj7/A E(add4)/B F#m  
 — de no so tros, Se ñor, ten pie dad. \_\_\_\_\_  
 de no so tros, y dá nos la paz. \_\_\_\_\_

37 F#m E/G# Dmaj7/A E(add4)/B  
 — Ten pie de no so tros, y dá nos la

41 F#m F#m E(add4)/B  
 paz. \_\_\_\_\_ de no so tros. y dá nos la

45 F#m  
 paz. \_\_\_\_\_

# Digno de Adoración

(Cumbia)

Letra y Música:

Jhon A. Porras

Yelsin Blanco

*Introducción Instrumental*  
(modificar de acuerdo al arreglo) 4

ESTROFA

Guía Melódica

♩ = 90

Cm

Hoy Se ñor Je sús, yo ven goan te

8 Fm G7

Ti pa ra re ci bir te co mo mi Sal va dor.

12 Cm C C7

— Quie ro dar te gra cias por es te her mo so don,

16 Fm Cm G7

— Es la Eu ca ris tí a, Mi la gro de A

20 Cm Fm Cm G7

mor. Es la Eu ca ris tí a, Mi la gro de A

24 Cm Cm

mor. Quie ro con mi can to hon rar te, Se

28 Fm G

ñor, Tu nos has lla ma do a la Sal va ci

32 Cm C C7

ón. Hoy el Pan yel Vi no Que el Se ñor nos da,

36 Fm Cm G7  
 — es Su Cuer poy San gre— se trans for ma rán

40 Cm Fm Cm G7  
 — Y to do su pue blo— lea dó ra rá

## CORO

44 Cm A<sup>b</sup> G G7 Cm A<sup>b</sup> G G7 Cm  
 Can tan do a Nues tro Dios. Co mul gan do en Nom bre del Se ñor,

48 A<sup>b</sup> G G7 Cm A<sup>b</sup> G 1. G7 Cm  
 Cuer poy San gre Je zús nos da. El es díg no deA do ra ción.

52 2. G7 Cm 8 ESTROFA  
 deA do ra ción.— Quie ro en es te can

63 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>  
 — to— Y con mi voz,— dar te siem pre gra

67 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>  
 — cias— Oh mi Buen Se ñor— Tu nos has lla ma

71 C C7 Fm  
 — do— a la Sal va ción— Y con laEu ca ria

75 Cm G7 Cm Fm  
 fi a,— sig no deA mor— Tu nos ha ces

**CORO**

79 Cm G7 Cm A<sup>b</sup> G G7 Cm  
fuer tes en la co mu ni ón. Can tan do a nues tro Dios

83 A<sup>b</sup> G G7 Cm A<sup>b</sup> G G7 Cm  
Co mul gan do en Nom bre del Se ñor Cuer poy San gre Je sús nos da,

87 A<sup>b</sup> G 1. G7 Cm  
El es dig no deA do ra ción.

# Hermosa Madre

(Vals)

Letra y Música:  
Jhon A. Porras G.

$\text{♩} = 120$  *Introducción Instrumental* Dm Gm

Voice

4 Dm Gm Dm/F

7 A/E Dm<sup>1</sup> Dm<sup>2</sup> A7

10 **CORO** Dm Gm

1. Her mo sa Ma dre tier na, Ma dre de mi Se

13 Dm Gm Dm

ñor; Ma ri a siem pre be lla,

16 A A7 Dm<sup>1</sup> Dm A7

rei na en mi co ra sión sión

19 **ESTROFA** Dm C C7/B<sup>9</sup>

2. Ma dre de los po bres, Ca mi no en lao ra Se

22 F C7

ción; a Te cér ca no a pe Cris to na,  
ñor. de jo mios a pe ran to na,

## 5. CONCLUSIONES

La historia de la música sacra permite tener una idea general sobre la estructura litúrgica y musical, de donde se tomaron los aspectos más relevantes durante la etapa investigativa. Esto ayudó a tener información suficiente para sustentar la parte teórica, haciendo referencia a la importancia y el origen del canto litúrgico. En los inicios de la música religiosa en lo que actualmente se conoce como Colombia se gestó el canto litúrgico con la llegada de obispos y frailes españoles, quienes de una manera u otra aportaron sus tradiciones, música y costumbres europeas, y éstas a su vez se mezclaron con la cultura existente en el territorio. Lo que conocemos como folklore es sin lugar a duda una fusión triétnica que se ha conservado y ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, obteniendo como resultado una riqueza inestimable en el folklore colombiano.

El trabajo del compositor de música sacra debe conllevar a los fieles a vivir la experiencia del encuentro con Cristo y motivar al canto en relación a la liturgia, a sentir cada momento como único e irrepetible. Por eso la iglesia católica anima a músicos y compositores a cultivar y conservar la música sacra, enriqueciendo el canto y permitiendo la participación de los fieles. La iglesia pide fomentar el canto religioso popular adecuándose a las costumbres propias de cada región, donde debe acomodarse el culto y su sentido religioso. Ya que la iglesia anima a componer obras con una riqueza musical y de carácter sacro, se obtiene como sustentación de este proyecto la aprobación de la iglesia a nuestras composiciones.

Las composiciones son el resultado de un arduo trabajo en equipo, permitiendo demostrar las capacidades desarrolladas a lo largo de la carrera, así como también nuestro empeño por aportar a la música litúrgica un estilo diferente, yendo más allá de lo tradicional con un aporte folclórico. Este proyecto ha recogido varios elementos tanto a nivel musical como espiritual, ya que la composición abarcó toda la atención y el deseo firme de realizar un buen trabajo tanto académico como religioso. El resultado y la participación de la iglesia fueron positivos. Las personas disfrutaron escuchando algo nuevo y en un ritmo un poco más familiar y ameno de lo tradicional, y por ende esto motiva a continuar usando ritmos

folklóricos colombianos en la eucaristía, permitiendo generar un mayor impacto en los fieles y promoviendo su uso.

## **6. RECOMENDACIONES**

La composición e instrumentación de aires folklóricos colombianos es extensa y variada de acuerdo a la región y el aire específico. Por tanto, se recomienda a los compositores de música católica interesados en implementar estos ritmos, trabajar bajo los requerimientos más simples de instrumentación, es decir, remplazar los instrumentos tradicionales por otros más comunes. Por ejemplo: en el caso de la cumbia, las gaitas y la caña de millo se pueden cambiar por flauta traversa, saxofón o clarinete, o algún instrumento melódico, en caso de no tener a la mano ninguno de estos instrumentos. De modo semejante se recomienda trabajar la armonía y el ritmo con una guitarra o un piano, y de esta forma acompañar la melodía.

Al momento de la composición es necesario tener a la mano algún material que facilite un acercamiento a la liturgia de manera sencilla y eficaz, y a su vez contar con el apoyo de un sacerdote cercano que pueda ayudar a interpretar cada momento de la misa y así tener una idea referente de cada canto.

Es fundamental realizar un estudio previo de los aires colombianos que se vayan a utilizar para la composición, ya que cada uno cuenta con ciertas características armónicas, melódicas y rítmicas. Se aconseja escuchar música de la región elegida, para interiorizar su lenguaje y familiarizarse con cada uno de los elementos musicales que la definen.

Por último, se recomienda a aquellos que tienen la posibilidad de acceder a los correspondientes recursos tecnológicos musicales (programa de edición y escritura musical) e instrumentales (teclados MIDI u organetas) a explorar y crear sus propios ritmos, supliendo la falta de la instrumentación tradicional para así poder reproducirla en una pista de cualquier formato o estilo de acompañamiento.

## BIBLIOGRAFIA

ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del Folklore Colombiano, 2ed. Bogotá: Panamericana Editorial Limitada. 1956.

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general de folklore colombiano, 4ed. Volumen 112. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983.

AGUILAR SAENZ, José Manuel. La misa en si menor de Bach. ISSN: 1659-3510 La Retreta Año II N 3 Julio-Septiembre 2009 Disponible en: <http://laretreta.net/0203/bach.pdf>

ALCHOURRON Rodolfo Carlos. Composición y arreglos de música Popular, Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana S.A.E.C. volumen 1, ejemplar 2. 1991

CANEDO. Alfredo, Sinfonía Virtual: Origen y rumbos del canto gregoriano. En: Revista de la música Clásica y reflexión musical. Febrero 11 de 2016.

COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPUBLICA. LEY 23 DE 1982 (enero 28) sobre derechos de autor. Bogotá, 1982

GONZALO José. Liturgia de la misa explicación sencilla de la misa a golpe de página, segunda edición, corregida y ampliada. Madrid curso 2012-2013. [Citado el 18 de Febrero de 2016] Disponible en: <http://www.medioscan.com/pdf/misa.pdf>

LA SANTA SEDE, constitución sacro sanctum concilium sobre la sagrada liturgia, Aprobada en la III Sesión pública del Concilio Vaticano 11, promulgada por S. S. el Papa Pablo VI. Primer fruto del Concilio. Roma, San Pedro 4 de diciembre de 1963.

MONTES BOTELLA, Carlos. Música y fe: jornada de formación para cantores parroquiales, El nacimiento de la música litúrgica. [Citado el 11 de Febrero de 2016] Disponible en: <http://www.corosanmarcos.es/MaterialJornadasI/NacMusicaLiturgica.pdf>

Música Antigua.com. Espacio cultural sobre diez siglos de música compuesta antes de 1750. Documetal: Tomas Luis de Victoria, el compositor de Dios. [Citado el 2 de agosto de 2015] Disponible en: <http://www.musicaantigua.com/tomas-luis-de-victoria-el-compositor-de-dios/>

PERDOMO ESCOBAR. José Ignacio, Historia de la música en Colombia, Academia colombiana de Historia, Editorial ABC, Bogotá, 1963.

SALAZAR MEJIA, Irene. Geografía económica de la región Andina Oriental, N° 121, Documentos de trabajo sobre la economía regional, Banco de la Republica, [Citado en enero de 2010]. Disponible en: [http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/DTSER-121.pdf](http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/DTSER-121.pdf)

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la composición Musical, editorial Real Musical, Edición Año 2000.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la composición Musical, editorial Real Musical, Edición Año 2000.

Enlaces de interés:

CONSTITUCIÓN SACROSANCTUM CONCILIUM Sobre la sagrada liturgia-  
Capítulo VI La música sagrada-Dignidad de la música sagrada. [Citado el 13 de  
Mayo de 2016] Disponible en:  
[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html)

MORENO MATEOS, Daniel. J.S Bach misa en si menor En revista de música  
culta. Filo música Revista mensual de publicación en Internet Numero 58  
Noviembre de 2004. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo58/misa.html>



## ARREGLOS Y SCORE DE LAS COMPOSICIONES

2

# LA MISA ES UNA FIESTA

Bm

Estrofa 1

17

T. *F<sub>dim</sub>* hoy ve\_\_ ni mos a can tar com par\_\_ tir con a le gri

Fl. *mf* *Voz* *mf*

B. Cl. *Voz* *mf*

Gtr. *F<sub>dim</sub>* *E7* *F<sub>dim</sub>* *F<sub>dim</sub>* *Bm* *mf*

E. B. *Voz* *mf*

Perc. *Voz* *mf* Entrada de percusión

22

T. *F<sub>dim</sub>* *Bm* *F<sub>dim</sub>* *C#7* *F<sub>dim</sub>* a al ban\_\_ que te del se ñor\_\_ el cen\_\_ tro es la eu ca ris ti a al ban

Fl. *mf*

B. Cl. *mf*

Gtr. *F<sub>dim</sub>* *Bm* *F<sub>dim</sub>* *C#7* *F<sub>dim</sub>*

E. B. *mf*

Perc. *mf*

**LA MISA ES UNA FIESTA** 3  
Estrofa 2

27 **Bm** **F#m** **C#7** **F#m**

T  
que te del se ñor el cen tro es la eu ca ris ti a u na

Fl.

B. Cl.

**Bm** **F#m** **C#7** **F#m**

Gtr.

E.B.

Perc.

31 **Bm** **F#m**

T  
mos pues nues tras vo ces so mos to dos u nai gle si a can te

Fl.

B. Cl.

**Bm** **F#m**

Gtr.

E.B.

Perc.

4 LA MISA ES UNA FIESTA

35 Bm F#m C#7 F#m

T \_mos las a la ban\_zas ya cris\_ to da re mos gra\_ cias can te

Fl.

B♭ Cl.

Bm F#m C#7 F#m

Gtr.

E.B.

Perc.

---

39 Bm F#m C#7 F#m Coro

T \_mos las a la ban\_zas ya cris\_ to da re mos gra\_ cias la mi sa her ma

Fl. *f* *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bm F#m C#7 F#m *mf*

Gtr.

E.B.

Perc.

LA MISA ES UNA FIESTA

5

43

T *E E7 F#m*  
 — nos es u na fies — ta por e so.a le — gres va mos a can tar — la mi sa.a to

Fl.

B> Cl.

*E E7 F#m*

Gtr.

E.B.

Feeling para coro

Perc.

47

T *f E E7 F#m*  
 — dos nos for ta le — ce por e so.a le — gres va mos a can tar — la mi sa.her ma

Fl.

B> Cl.

*E E7 F#m*

Gtr.

E.B.

Perc.

LA MISA ES UNA FIESTA

Puente instrumental

51 *Film*

T  
 — nos es u na fies tar

Fl.  
*mf*

B $\flat$  Cl.  
*Film f* E E7

Gtr.  
*f*

E.B.

Perc.  
 51 Corte y feeling *f* Entrada *f*

56

T

Fl.  
*f*

B $\flat$  Cl.  
*Film* E E7 *Film* E7

Gtr.

E.B.

Perc.  
 56





LA MISA ES UNA FIESTA

9

77

T

Fl.

B. Cl.

Gtr.

E.B.

Perc.

E E7 F<sub>7</sub>m

82

T

Fl.

B. Cl.

Gtr.

E.B.

Perc.

E E7 F<sub>7</sub>m

1, 2, 3 4

*mf*

*mf*

Improvisación del alegre

*mf*

LA MISA ES UNA FIESTA

10  
87

T

Fl.

B $\flat$  Cl.

Gtr.

E.B.

Perc.

92

T

Fl.

B $\flat$  Cl.

Gtr.

E.B.

Perc.

*ff*

*ff* Fm E7 Fm

*ff*

*ff*

The image shows a musical score for the piece 'LA MISA ES UNA FIESTA'. It is divided into two systems. The first system starts at measure 10, and the second system starts at measure 92. The score includes parts for Trumpet (T), Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (Perc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system shows the beginning of a melodic line in the flute and clarinet, with a bass line in the electric bass. The second system continues this melodic line, with a guitar part that includes chords and a double bar line. The percussion part in the second system has a more active rhythm. Dynamics include fortissimo (ff) and specific chord markings (Fm, E7, Fm) for the guitar.

Score

# SEÑOR ESCUCHA MI ORACIÓN

vals - pasillo

Letra y Música Yesin Blanco

Arr. Jhon A Porras

Tiempo de Vals ♩ = 120

Musical score for Tenor, Flute, Alto Sax, Tiple, Guitar, Electric Bass, and Percussion. The score is in 3/4 time and G minor.

**Flute:** *ff* molto espress.

**Alto Sax:** *mp*  $G_m$  *cresc.*  $C_m$   $B_b$   $D$  *mf*  $G_m$   $D7$

**Tiple:** *pp* Arpeggiado *cresc.*  $C_m$   $B_b$   $D$  *mf*  $G_m$   $D7$

**Guitar:** *pp* *cresc.* *mf*

**Electric Bass:** *p* *cresc.* *mf*

**Percussion:** Ride *subito p* *Ped.* *mf* *subito p* *Ped.* *mf* *subito p* *Ped.* *mf* Corte

**Estrofa:**

T: *mf* le van to mis ma nos a ti se ñor sus pi ra mi al ma por ti se ñor

Fl.: *mf*

A. Sax:  $G_m$   $F$   $B_b$   $F$   $B_b$

tpl:  $G_m$  *p*  $F$   $B_b$   $F$   $B_b$

Gtr.: *p*

E.B.: *p*

Perc.: *p* Aritmo de vals igual hasta modular

©

## SEÑOR ESCUCHA MI ORACIÓN

2

17

T  
tu.e res mi es pe ran za a re pen ti do.es toy mues tra me.el ca mi no la va mi co ra

Fl.

A. Sx.

G7 Cm7 B $\flat$  D D7 *mf*

tpl

G7 Cm7 B $\flat$  D *mf*  
D7

Gtr.

E.B.

Perc.

Tiempo de pasillo ♩ = 120

24

Coro

T  
zón ten pie dad de mi por tu mi se ri cor dia es cu cha mi.o ra

Fl.

A. Sx.

G D7 G *mf* D7 G

tpl

G D7 G *mf* D D7 G

Gtr.

E.B.

Perc.

Corte

*mf*

SEÑOR ESCUCHA MI ORACIÓN

♩=80

3

30

T. *ción gran des son tus o bras ten pie dad de Oh cris to ten pie*

Fl.

A. Sx. *D D7 G*

tpl. *D D7 G*

Gtr.

E.B.

Perc.

36

T. *dad ten pie dad de mi por tu re su rec ción y por tu dul ce.a*

Fl. *p dolce f*

A. Sx. *p dolce G mf Am7*

tpl. *mp Cm G mf Am7*

Gtr. *mp mf*

E.B. *mf*

Perc. *Ride subito p Ped. ff subito p ff mf*

SEÑOR ESCUCHA MI ORACIÓN

4

42

T. mor ten pie dad de mi

Fl.

A. Sx. D9 p E $\flat$  F ff G

tpl. D9 p E $\flat$  F ff G

Gtr. p ff

E.B. p ff

Perc. p ff

The musical score is arranged in a grand staff format with seven staves. The vocal line (T.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: 'mor ten pie dad de mi'. The instrumental parts include Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trumpet (tpl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (Perc.). The score shows a dynamic shift from piano (p) to fortissimo (ff) across measures 42-45. The guitar part includes chord diagrams for D9, E-flat, F, and G. The percussion part consists of a simple drum pattern.

Score

# ALELUYA SE CANTA EN EL CIELO

Bambuco

Letra y Música Jhon A Porras

Arr. Yelsin Blanco

$\text{♩} = 105$

Tenor

Flute *f*

Alto Sax *f* D A E7 A A7 D A D E7

Tiple *mf* A E7 A A7 D A *f* E7

Guitar *mf* *f*

Electric Bass *f*

Percussion Aritmo de Bambuco Entrada *mf* *f*

T *mf* le lu ya se can ta en el cie lo a do ran do al buen Se ñor. A le lu ya can te mos to dos

Fl. *mf*

A. Sx. A Solo segunda vez *mf* E7 A D

Tpl. A Solo segunda vez *mf* Tutti E7 A D

Gtr. A Solo segunda vez *mf* Tutti E7 A D

E.B. A Solo segunda vez *mf* Tutti E7 A D

Perc. A Solo segunda vez *mf* Tutti

©

ALELUYA SE CANTA EN EL CIELO

2

T. *16* E7 A A Am Am  
 ¡Glo ria al Se ñor! A le ñor! 1. Can te mos can te mos jun *f* *espress.*

Fl. *16*

A. Sx. E7 A A Am Am

Tpl. *16* E7 A A Am *p* Am

Gtr. *16* E7 A A Am *p* Am

E.B. E7 A A Am *p* Am

Perc. *16*

T. *22* E7 Dm Am Dm Am E7 Am  
 tos, el Señor resucitó. Y con los coros del cielo bendigamos al Señor, y

Fl. *22* *p* *cresc.*

A. Sx. E7 Dm Am Dm Am E7 Am

Tpl. *22* E7 Dm Am Dm *cresc.* Am E7 Am

Gtr. *22* E7 Dm Am Dm *cresc.* Am E7 Am

E.B. E7 Dm Am Dm *cresc.* Am E7 Am

Perc. *22* *cresc.*

ALELUYA SE CANTA EN EL CIELO

29 Dm Am E E7 A

T. con los co ros del cie lo ben di ga mos al Se *f* *for.*

Fl. *f*

A. Sx. *f*

Dm Am E E7 D A E7

Tpl. *ff*

Gtr. *ff*

E.B. *ff*

Perc. *f* Feeling

36 D

T. *f* A le lu ya se can ta en el cie lo a do

Fl. *mf*

A. Sx. *mf* Solo segunda vez *Dmf* Tutti

A D A D E7 A

Tpl. Solo segunda vez *mf*

Gtr. Solo segunda vez *mf*

E.B. Solo segunda vez *mf*

Perc. *mf*

4 ALELUYA SE CANTA EN EL CIELO

The musical score is arranged for a full band and includes the following parts and details:

- Instrumentation:** Tenor (T), Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trumpet (Tpl.), Guitar (Gtr.), Bass (E.B.), Percussion (Perc.), and Trombone (Tbn.).
- Key Signature:** D Major (two sharps).
- Tempo/Style:** 8/8 time signature.
- Lyrics (Measures 43-49):**

ran do al buen Se ñor. A le lu ya can te mos to dos ¡Glo ria al Se ñor! A le ñor!
- Lyrics (Measures 50-56):**

can te mos al pa dree ter no es nues tro cre a dor can te mos a je su cris
- Chord Progression (Measures 43-49):** E7, A, D, E7, A, A.
- Chord Progression (Measures 50-56):** Am, Am, E7, Dm, Am, Dm.
- Performance Markings:**
  - Measures 43-49:** *f* *espress.*
  - Measures 50-56:** *p*, *cresc.*
- Other Details:** The score includes a double bar line at the end of measure 49, indicating the end of a section.

ALELUYA SE CANTA EN EL CIELO

5

57 Am E7 Am A7 Dm E E7 A

T. re den tor y sal va dor yal es pi ri tu san to quien da fuer za yes a *sf* A le

Fl.

A. Sx. Am E7 Am A7 Dm Am E E7

Tpl. Am E7 Am A7 Dm Am E E7 *sf*

Gtr. Am E7 Am A7 Dm Am E E7 *sf*

E.B. *sf*

Perc. *sf*

64 D E7 A D E7

T. lu ya se can ta en el cie lo a do ran do al buen Se ñor. A le lu ya can te mos to dos ¡Glo ria al Se

Fl. Primera vez solo percusión Tutti *sf*

A. Sx. Primera vez solo percusión Tutti *sf*

Tpl. Primera vez solo percusión Tutti D E7 A D E7

Gtr. Primera vez solo percusión Tutti E7 A D E7

E.B. Primera vez solo percusión Tutti E7 A D E7

Perc. 64

6 ALELUYA SE CANTA EN EL CIELO

The score consists of six staves: T (Tenor), Fl. (Flute), A. Sx. (Alto Saxophone), Tpl. (Trumpet), Gtr. (Guitar), E.B. (Electric Bass), and Perc. (Percussion). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The vocal line (T) has lyrics: "ñor! A le ñor!". The instrumental parts include chords and melodic lines for Fl., A. Sx., Tpl., Gtr., and E.B., with a Percussion line showing a simple rhythmic pattern.

71 A 1. ñor! A le ñor! A 2.

Fl.

A. Sx. A A

Tpl. A A

Gtr. A A

E.B.

Perc.

Score

# TE PRESENTAMOS SEÑOR

Pasillo

Letra y Música Yelsin Blanco

Arr. Jhon A Porras

$\text{♩} = 100$

Tenor

Flute  
*espress.*  
**f**

Alto Sax

Tiple

Guitar

Electric Bass  
**f**

Percussion  
Aritmo de pasillo

8

T  
*mf cantabile*

Fl.

A. Sax.  
*p dolce*

Tpl  
*p*

Gtr.  
*p*

E.B.  
*p*

Perc.  
*p*  
Feeling

E A E B7 E A B/A G#m7 C#m7 F#m7 B7

E G#m A E A E

Te pre sen ta mos Se ñor, el vi no jun to con el pan; En el tra ba jo del hom bre, con es

©

2

### TE PRESENTAMOS SEÑOR

15 F#7 B7 E G#m A E A B/A

T fuer zo yel a mor. Te o fre ce mos Se ñor, en la me sa del al tar, la vi da que nos re

Fl.

A. Sx.

Tpl

Gtr. F#7 B7 E G#m A E A B/A

E.B. F#7 E G#m A E A B/A

Perc. 15

22 G#m7 C#m7 F#m7 B7 E A E B7 E

T ga las, la fa mi lia yel ho gar. Son tus do nes Se ñor, sig no de tui men soa mor,

Fl. *f* *espres.*

A. Sx.

Tpl

Gtr. *mf* A E B7 E

E.B. *f* G#m7 C#m7 F#m7 B7 E E B7 E

Perc. 22 Feeling *mf*

TE PRESENTAMOS SEÑOR

3

29

T. *8* A E F#7 B7 A E  
 son co mo el pan y el vi no o fre ci dos en tu ho nor. Lue go se trans for ma rán

Fl.

A. Sx.

Tpl.

Gtr.

E.B.

Perc.

35

T. *8* B7 E A B/A G#m7 C#m7 F#m7 B7 E E  
 en Cuer poy San gre Se ñor, sig no de sa cri fi cio, a li men to de Sal va ción. Te pre sen ta mos Se *mf cantabile*

Fl.

A. Sx.

Tpl.

Gtr.

E.B.

Perc.

*p*

*p*

*p*

4

### TE PRESENTAMOS SEÑOR

42

T. *G#m A E A E F#7 B7*  
 ñor, el vi no jun to con el pan; En el tra ba jo del hom bre, con es fuer zo yel... a mor

Fl.

A. Sx.

Tpl. *G#m A E A E F#7 B7*

Gtr. *G#m A E A E F#7 B7*

E.B. *G#m7 A E A E F#7 B7*

Perc.

49

T. *E G#m7 A E A B/A G#m7 C#m7 F#m7 B7 E*  
 Te o fre ce mos Se ñor, en la me sa del al tar, la vi da que nos re ga las, la fa mi lia yel... ho gar.

Fl.

A. Sx.

Tpl. *E G#m7 A E A B/A G#m7 C#m7 F#m7 B7 E*

Gtr. *E G#m7 A E A B/A G#m7 C#m7 F#m7 B7 E*

E.B. *E G#m7 A E A B/A G#m7 C#m7 F#m7 B7 E*

Perc.

Score

# SANTO PADRE DE AMOR

Bambuco

Letra y Música: Jhon A Porras

Arr. Yelsin Blanco

$\text{♩} = 105$

The score is for a piece in 4/4 time with a tempo of 105 beats per minute. It features a vocal line and instrumental parts for Tenor, Flute, Alto Sax, Trumpet, Guitar, Electric Bass, and Percussion. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line includes the lyrics: "San to, San to, San to es El Se ñor Dig no de to das la ban za". The instrumental parts include a flute solo at the beginning and various harmonic support from the other instruments. Dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *tr* are indicated throughout the score. Chord symbols like Bm, Em, F#7, and Bm7 are provided for the guitar and trumpet parts. The percussion part includes a section labeled "Entrada".

Tenor

Flute

Alto Sax

Trumpet

Guitar

Electric Bass

Percussion

T

FL

A. Sax

Tpl

Gtr

E.B.

Parc.

©

**SANTO PADRE DE AMOR**

2

18

T. *F# Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm D*  
 y de a do ra ción, *f* dig no de to daa la ban za y de a do ra ción. *mf* 1. Santos El Cre a

Fl. *mf*

A. Sx.

18

Tpl. *F#7 Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm D*

Gtr. *F#7 Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm p mf D*

E.B. *p mf*

Perc. *p mf*

26

T. *A7 D A7 D*  
 dor, Dios de el u ni ver so, Pa dre mi se ri cor dio so, San to Pa dre de A mor.

Fl. *p*

A. Sx. *p*

26

Tpl. *A7 D A7 D*

Gtr. *A7 D A7 D*

E.B.

Perc.

SANTO PADRE DE AMOR

33

Em Bm F#7 Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7

T. *f* Pa dre del jus toy del po bre, San to Pa dre deA mor. Pa dre del jus toy del po bre, San to Pa dre deA

Fl. *mf*

A. Sx. *mf*

33

Em Bm F#7 Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7

Tpl.

Gtr. Em Bm F#7 Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7

E.B.

33

Perc.

40

Bm Bm Em Bm Em Bm F#

T. mor. *mf* San to, San to, Santos El Se ñor. Dig no de to daa la ban za y de a do ra

Fl.

A. Sx.

40

Bm Bm Em Bm Em Bm F#

Tpl. *p* *mf*

Gtr. *p* *mf*

E.B. *p* *mf*

40

Perc. *p* *mf*

**4** **SANTO PADRE DE AMOR**

49 Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm D A7

T 8  
ción, *mf* **fi**g no de to daa la ban za y de a do ra ción. *mf* Santo es el hi jo que vie\_\_\_ en el

Fl. *mf* *p*

A. Sx.

49 Bm *mf* Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm D *p* A7

Tpl.

Gtr. Bm *mf* Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm *p* D *mf* A7

E.B. *mf* *p* *mf*

Perc. *p* *mf*

57 D A7 D Em

T 8  
nom bre delSe ñor; Pues El es quien nos a cer\_\_\_ ca, al Pa dre Cre a dor. Y con el Es pí ri tu

Fl.

A. Sx.

57 D A7 D Em

Tpl.

Gtr. D A7 D Em

E.B.

Perc. 57

SANTO PADRE DE AMOR

64

T. *Bm F#7 Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm*

Fl. *f con el Es pi ri tu San to, un Dios Tri noysantoel se ñor. mf*

A. Sx.

Tpl. *Bm F#7 Bm mf Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm*

Gtr. *Bm F#7 Bm Em A7 Dmaj7 Gmaj7 C#dim F#7 Bm*

E.B.

Perc. 64

71

T. *8*

Fl. *f*

A. Sx.

Tpl. *Em Bm F# Em Bm F# Em*

Gtr. *Em Bm F# Em Bm F# f Em*

E.B. *f*

Perc. 71 *f*

6

SANTO PADRE DE AMOR

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for Tenor (T), followed by Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trumpet (Tpl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (Perc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *80*. The Flute part features a melodic line with trills and grace notes. The guitar and bass parts provide harmonic support with chords and a steady bass line. The percussion part includes a simple drum pattern. The score concludes with a double bar line.

Score

# CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

Cumbia

Letra y Música Jhon A Porras

Arr Yelsin Blanco

$\text{♩} = 100$

Musical score for 'CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO' in Cumbia style. The score is arranged for Tenor, Flute, Clarinet in Bb, Guitar, Electric Bass, Percussion, and Tuba. The key signature is two sharps (F# and C#), and the tempo is marked as quarter note = 100. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Tenor, Flute, Clarinet in Bb, Guitar, Electric Bass, and Percussion. The second system includes staves for Tuba, Flute, Clarinet in Bb, Guitar, Electric Bass, and Percussion. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (Tutti), and performance instructions (Entrada con conteo, Afinno de cumbia, Corte). The guitar part includes chord diagrams for E(add4)/B, F#m, and B. The percussion part includes instructions for 'Corte'.

Tenor

Flute

Clarinet in Bb

Guitar

Electric Bass

Percussion

T

Fl.

B. Cl.

Gtr.

E.B.

Perc.

Entrada con conteo

Afinno de cumbia

Tutti

mf

f

Tutti

F#m

D#m7/A

f

Tutti

F#m

1.

2.

f

Cor

E(add4)/B

F#m

B

B

Corte

Corte

2  
CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

T  
F#m Dmaj7/A E(add4)/B  
de ro de Dios, Cor de ro de Dios, Cor de ro de Di os; que qui ta el pe

Fl.

B♭ Cl.

Gtr.  
F#m Dmaj7/A E(add4)/B  
mf

E.B.  
F#m Dmaj7/A E(add4)/B  
mf

Perc.  
mf

16

T  
F#m 1. 2 F#m E/G# A  
ca do del mun do Cor ten pie dad, Se ñor, ten pie

Fl.

B♭ Cl.

Gtr.  
F#m B F#m E/G# A  
mf

E.B.  
F#m B F#m E/G# A  
mf

Perc.  
16 Corte Feeling  
mf

# CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

3

22

T *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* 1 *F#m* *E/G#*

dad — de no so tros — Se ñor, ten pie dad — Ten pie  
 de no so tros — y ña nos la paz

Fl.

B. Cl. *mf* *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* *F#m* *E/G#*

Gtr. *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* *F#m* *E/G#*

E. B. *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* *F#m* *E/G#*

Perc. 22

28

T 2

Fl. *mf*

B. Cl. *f*

Gtr. *f* *F#m* *Dmaj7/A*

E. B. *f* *F#m*

Perc. 28 *f* Feeling Improvisación del alegre

# CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

4

33

1. 2.

T

Fl.

B. Cl.

Gtr.

E.B.

Perc.

E(add4)/B F#m B

F#m B

Corte Feeling

38

F#m Dmaj7/A E(add4)/B

de ro de Dios, Cor de ro de Dios, Cor de ro de Di os, que qui tas el pe

Fl.

B. Cl.

Gtr.

E.B.

Perc.

F#m Dmaj7/A E(add4)/B

mf F#m Dmaj7/A E(add4)/B

mf

mf

mf

CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

5

43

T. *F#m* 1. *F#m E/G#* A  
 ca do del mun do Cor *f* ten pie dad, Se ñor, ten pie

Fl.

B. Cl.

Gtr. *F#m* B *F#m E/G#* A  
*f*

E. B. *F#m* B *F#m E/G#* A  
*f*

Perc. Corte *f* Feeling

49

T. *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* *F#m E/G#*  
 dad de no so tros Se ñor, ten pie dad, Ten pie  
 de no so tros y da nos la par

Fl.

B. Cl.

Gtr. *mf* *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* *F#m E/G#*

E. B. *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* *F#m E/G#*

Perc. Feeling

6

## CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

55

T *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* *F#m*

de no so tros... y dá nos la paz... de no so tros... y

Fl.

B. Cl.

Gtr. *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m* *F#m*

E. B. *Dmaj7/A* *E(add4)/B* *F#m*

Perc. 55

61

T *E(add4)/B* *F#m*

dá nos la paz...

Fl. *mf*

B. Cl. *f*

Gtr. *E(add4)/B* *F#m* *F#m* *f* *F#m*

E. B. *E(add4)/B* *F#m* *F#m* *f* *F#m*

Perc. 61 *f* Feeling

CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

7

66

T

Fl.

B> Cl.

Gtr. Dmaj7/A E(add4)/B

E.B.

Perc.

70

1. 2.

T

Fl.

B> Cl.

Gtr. F#m B

E.B. F#m

Perc. 70 Corte o feeling

CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO

8  
73

T

Fl.

B $\flat$  Cl.

Gtr.

E.B.

73

Perc.

The image displays a musical score for the piece "CORDERO DE DIOS QUE QUITA EL PECADO". The score is arranged in a system with six staves. The top staff is for Tenor (T), followed by Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (Perc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 8 and continues to measure 73. Each staff contains a single note on a whole rest, indicating that the instruments are silent during this section. The measure numbers 8 and 73 are written above the first and last staves, respectively.

Score

# DIGNO DE ADORACIÓN

Cumbia

Letra y Música: Jhon A Porras

Yelsin Blanco

♩ = 90

Tenor

Flute *f*

Clarinet in B $\flat$  *f*

Acoustic Guitar *f* A G G7 Cm A G G7 Cm

Electric Bass *f*

Percussion

T *mf* Hoy Se glor Je sin.

Fl.

B $\flat$  Cl.

Ac. Gtr.

E.B.

Perc. Intro perc *f*

# DIGNO DE ADORACIÓN

2

14

T

yo ven goan te Ti, pa ra re ci bir te co mo mi Sal va dor.

Fl.

B. Cl.

Ac. Gtr.

E. B.

Perc.

Entrada

*p*

20

T

Quie ro dar te gra cias por es te he r mo so don, Es la Eu ca ria

Fl.

B. Cl.

Ac. Gtr.

E. B.

Perc.

DIGNO DE ADORACIÓN

3

26

T  
 ti a, — Mi la — gro de A mor. En la Esu ca ris ti a, — Mi la — gro de A

Fl.

B. Cl.

Ac. Gtr.

E. B.

Perc.

32

T  
 mor. Quie ro con mi can to — hon rar te, Se ñor,

Fl.  
*f* *mf*

B. Cl.  
*f* *mf*

Ac. Gtr.  
*f* *mf* Cm Fm

E. B.  
*f* *mf*

Perc.  
*f* Ritmo *mf*

# DIGNO DE ADORACIÓN

4  
37

T  
Tu nos has llama do a la Sal va ci ón. Hoy el Pan y el Vi

Fl.

B. Cl.

Ac. Gtr. G Cm

E. B.

Perc.

42

T  
no Que el Se ñor nos da, es Su Cuer po y San gre

Fl. *p* *cresc. poco a poco*

B. Cl. *p* *cresc. poco a poco*

Ac. Gtr. C C7 Cm *p*

E. B. *p*

Perc. *p* Ritmo

DIGNO DE ADORACIÓN

5

47

T  
se trans for ma ràn — Y to do su pue blo — lea dó ra rá Can tan do

Fl.

B♭ Cl.

Ac.Gtr.  
G7 Cm Fm Cm G7 f A♭ G  
cresc. poco a poco f

E.B.  
cresc. poco a poco f

Perc.  
cresc. poco a poco

53

T  
a Nues tro Dios. Co mul gan do en Nom bre del Se ñor, Cuen poy San gre Je sús nos da.

Fl.

B♭ Cl.

Ac.Gtr.  
G7 Cm A♭ G G7 Cm f A♭ G G7 Cm  
f

E.B.  
f

Perc.

**DIGNO DE ADORACIÓN**

6  
58

1. 2. Solo Clarinete

T  
El es díg no deA do ra ción. deA do ra ción.

Fl.  
Solo Clarinete  
*p*  
Improvisación

B $\flat$  Cl.

Ac.Gtr.  
58 A $\flat$  G G7 Cm G7 Cm Solo Clarinete A $\flat$  G G7 Cm  
*p*  
Solo Clarinete

E.B.  
*p*  
Solo Clarinete

Perc.

63

T

Fl.

B $\flat$  Cl.

Ac.Gtr.  
63 A $\flat$  G G7 Cm x3 A $\flat$  G G7 Cm A $\flat$  G G7 Cm

E.B.

Perc.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'DIGNO DE ADORACIÓN'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 58 to 62, and the second system covers measures 63 to 67. The vocal line (T) has two first endings, with the second ending leading to a 'Solo Clarinete' section. The clarinet part (Fl.) features a 'Solo Clarinete' section with a 'p' dynamic and 'Improvisación' markings. The guitar (Ac.Gtr.) provides harmonic support with chords A $\flat$ , G, G7, and Cm. The bass (E.B.) and percussion (Perc.) parts also have 'Solo Clarinete' markings and 'p' dynamics. The second system includes a 'x3' marking, indicating a three-measure repeat.

DIGNO DE ADORACIÓN

7

69 *x4 Solo Guitarra*

T

Fl. *x4 Solo Guitarra*

B♭ Cl. *x4 Solo Guitarra*

Ac. Gtr. *x4 p Improvisación*

E.B. *x4 Solo Guitarra*

Perc. *x4 Solo Guitarra*

*f*

74

T

Fl.

B♭ Cl.

Ac. Gtr. *B* *B*

E.B.

Perc. *Ritmo*

*mf cantabile*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

Quie roen es te can to Y con mi voz, dar te siem pre gra

# DIGNO DE ADORACIÓN

8

79

T

— cías — Oh mi Buen Señor — Tu nos has llama — do —

Fl.

B♭ Cl.

Ac. Gtr.

79 B♭ E♭ C

E.B.

Perc.

84

T

a la Sal va ción — Y con la Eu ca ris tí a — sig no de A mor

Fl.

B♭ Cl.

Ac. Gtr.

84 C7 Fm Cm G7

E.B.

Perc.

DIGNO DE ADORACIÓN

9

89

T  
 Tu nos ha ces fuer tes en la co mu nión. Can tan do

Fl.

B♭ Cl.

Ac.Gtr. Cm Fm Cm G7 A♭ G

E.B.

Perc.

94

T  
 a nos tro Dios Co mul gan do en Nom bre del Se ñor Cuer poy San gre Je sús nos da,

Fl.

B♭ Cl.

Ac.Gtr. G7 Cm A♭ G G7 Cm A♭ G G7 Cm

E.B.

Perc.

# DIGNO DE ADORACIÓN

10

99

T  
El es dig no deA do ra ción. Can tan do Co mul gan do

Fl.  
A modo de pregón  
a nues tro Dios

B♭ Cl.  
A modo de pregón  
a nues tro Dios

Ac.Gtr.  
99 A♭ G G7 Cm A♭ G A modo de pregón G7 Cm A♭ G  
f a nues tro Dios

E.B.  
f

Perc.

---

104

T  
Cuer poy San gre El es dig no

Fl.  
en Nom bre del Se ñor Je sús nos da, deA do ra ción.

B♭ Cl.  
en Nom bre del Se ñor Je sús nos da, deA do ra ción.

Ac.Gtr.  
104 G7 Cm A♭ G G7 Cm A♭ G G7 Cm  
en Nom bre del Se ñor Je sús nos da, deA do ra ción.

E.B.

Perc.

DIGNO DE ADORACIÓN

11

109 2.

T  
deA do ra ción

Fl.  
deA do ra ción

B♭ Cl.  
deA do ra ción

Ac. Gtr.  
109

E.B.  
109

Perc.  
109

Detailed description: This is a musical score for the hymn 'Digno de Adoración'. It consists of six staves. The top three staves are for vocal parts: Tenor (T), Flute (Fl.), and B♭ Clarinet (B♭ Cl.). Each vocal part has a melodic line with lyrics 'deA do ra ción' written below. The Tenor part includes a first ending bracket labeled '2.' above the staff. The Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part is in the fourth staff, showing a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass (E.B.) part is in the fifth staff, providing a bass line. The Percussion (Perc.) part is in the sixth staff, showing a simple rhythmic pattern. All parts are marked with a dynamic of '109' at the beginning of their respective staves. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (Bb).

Score

# HERMOSA MADRE

Vals

Letra y Música: Jhon A porras

Yelsin Blanco

♩ = 120

1.

Tenor

Flute

Alto Sax

Tiple

Acoustic Guitar

Electric Bass

Percussion

*mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

*subito p* *Ped.* *subito p* *Ped.* *subito p* *Ped.* *subito p* *Ped.*

2.

T

FL

A. Sax.

Tpl.

Ac. Gtr.

E. B.

Perc.

*f* *p* *p* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Her mo sa Ma dre tier na, Ma dre de mi Se ñor, Ma ri a siem pre be ta,

*Ritmo*

*mf* *mf*

Chords: Dm Gm Dm Gm Dm/F A/C# Dm

Chords: A7 Dm Gm Dm Gm Dm/F

2

# HERMOSA MADRE

1

T  
rei naem iní co ra zón | Her no sa Ma dre zón | Ma dre de los po bres, Ca ni noen lae na  
2Ma dre lle na de Gu cia, Sa gra rio del Se

Fl.

A. Sax.

Tpl.  
A/E Dm A7 C C7/Bb

Ac. Gtr.  
A/E Dm A7 C C7/Bb

E. B.  
A/E Dm A7 Dm A7 Dm C C7/Bb

Percc.  
Ritmo

*mf*

*p*

24

T  
ción; a óer ca nos a Cris to, tu Hi jo Sal va dor. a óer ca nos a Cris to  
hor Te de jo nies pe ran za, te de jo mio ri ción. A tí la hon rie ter na,

Fl.

A. Sax.

Tpl.  
F C C7/Bb F Gm

Ac. Gtr.  
F C C7/Bb F Gm

E. B.  
F C C7/Bb F Gm

Percc.

HERMOSA MADRE

3

31

T  
 tu Hi jo Sal va dor. Her mo sa Ma dre tier na, Ma dre de mi Se ñor, Ma ñ a ñim pre be ña,  
 Por ñes es ta can çõn.

Fl.

A. Sax.

Tpl.  
 A7 mf p Dm Gm Dm Gm Dm/F

Ac. Gtr.  
 A7 mf Dm Gm Dm Gm Dm/F

E. B.  
 A7 mf Dm A7 Dm mf Dm Gm Dm Gm Dm/F

Parc.  
 mf mf Ritmo

32

T  
 1. 2.  
 ni ñam ni co ra zõn. Her mo sa Ma dre zõn

Fl.

A. Sax.

Tpl.  
 A/E Dm A7 mf f Dm Gm Dm

Ac. Gtr.  
 A/E Dm A7 mf Dm Gm Dm

E. B.  
 A/E Dm A7 Dm A7 Dm mf Dm Gm Dm

Parc.  
 mf Ritmo

4

# HERMOSA MADRE

The musical score for "HERMOSA MADRE" is arranged for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. It consists of the following parts:

- T (Tenor):** Two vocal lines, labeled 1 and 2, which are mostly rests in this section.
- Fl (Flute):** A single vocal line, mostly rests.
- A. Sax (Alto Saxophone):** A melodic line with slurs and ties, primarily in the lower register.
- Tpl (Trumpet):** A line with chordal accompaniment and a dynamic marking of *f* (forte).
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar):** A line with chordal accompaniment and a dynamic marking of *f*.
- E. B. (Electric Bass):** A line with chordal accompaniment and a dynamic marking of *f*.
- Per. (Percussion):** A line with a dynamic marking of *f*.

The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The instrumental parts feature a consistent harmonic progression: Gm, Dm/F, A/C#, Dm, and A7. The vocal lines are mostly rests, suggesting a focus on instrumental accompaniment or a specific vocal arrangement.