

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTA DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para
presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

ANTOLOGÍA DE CANCIONES LITÚRGICAS: EL ACOMPAÑAMIENTO
ARMÓNICO COMO APOYO A PROCESOS MUSICALES DE COROS
INFANTILES

Presentado por el (la, los, las) estudiante (s):

JUAN CARLOS AZEVEDO CIMO

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones
necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

1. Presenta un sistema completo de la relación entre
savans, incluido particular, aprendizaje significativo.
2. La Antología es un material didáctico propio para
la su aplicación como herramienta en los coros infantiles.
3. Desarrolla de forma coherente el trabajo y fortalece
el repertorio propio para los coros infantiles en
el contexto católico

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Angelica Vanezas C		4.8
Jurado 2- lector	Alberto Garcia		4.8
Jurado 1- asesor	ANDRES PINEDA		4.8
Jurado 2- asesor	_____	_____	-

CALIFICACIÓN FINAL (promedio aritmético): 4.8

DISTINCIONES: _____

Fecha: 20-04-2012

ANTOLOGÍA DE CANTOS LITÚRGICOS

**El acompañamiento armónico como apoyo a procesos musicales de
coros infantiles**

JUAN CARLOS ALEAN CANO

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ**

MARZO 23 DE 2012

ANTOLOGÍA DE CANTOS LITÚRGICOS

**El acompañamiento armónico como apoyo a procesos musicales de
coros infantiles**

JUAN CARLOS ALEAN CANO

Monografía para optar al título de Licenciado en música

ASESOR ESPECÍFICO Y METODOLÓGICO:

ANDRES PINEDA BEDOYA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

MARZO 23 DE 2012

RAE

TÍTULO	ANTOLOGÍA DE CANTOS LITÚRGICOS- El acompañamiento armónico como apoyo a procesos musicales de coros infantiles
AUTOR	<i>Juan Carlos Alean Cano</i>
PUBLICACIÓN	Biblioteca Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional
UNIDAD O PATROCINANTE	<i>Universidad Pedagógica Nacional</i>
PALABRAS CLAVES	<i>Antología- Cantos litúrgicos-Acompañamiento armónico- coros infantiles- Aprendizaje significativo</i>

DESCRIPCIÓN:

La Antología, resultado del presente documento, no sólo pretende aportar a la formación musical de los niños cantores a través de los textos musicales de su entorno cotidiano, sino que además ofrece algunas pautas metodológicas que permiten al director del coro infantil desarrollar procesos de interpretación de los cantos, utilizando el acompañamiento del piano como la posibilidad armónica y rítmica para la consolidación del montaje musical.

FUENTES:

Cada capítulo tiene su bibliografía, esta referenciada al final del trabajo

CONTENIDO:

Los contenidos del trabajo monográfico se relacionan directamente con las habilidades musicales innatas del músico, el síndrome Savant, el Aprendizaje Significativo, los cantos para la liturgia, su aplicación y valoración en la

antología como herramienta didáctica. Los capítulos están organizados así: El capítulo I nos habla de la música litúrgica, armonía y género musical; los cantos litúrgicos en nuestro contexto cotidiano; el uso de encadenamientos armónicos poco complejos; las posibilidades de re-armonización y animación a partir de diversos géneros musicales latinoamericanos.

El capítulo II es sobre el síndrome “Savant” en relación con las habilidades particulares del pianista acompañante; el talento innato del músico; el pianista acompañante talentoso y la formación académica como posibilidad de aplicación del talento innato.

El capítulo III aborda el aprendizaje significativo y el enfoque metodológico de la monografía.

Y el capítulo IV: antología de cantos litúrgicos.

METODOLOGÍA:

La monografía corresponde al modelo de Aprendizaje significativo, que hace parte del enfoque constructivista, tomando dos momentos del aprendizaje: aprendizaje por descubrimiento y aprendizaje por recepción.

El trabajo monográfico corresponde a una investigación formativa de corte cualitativo que comprende dos niveles del análisis de contenido: el nivel de superficie y el nivel interpretativo¹.

CONCLUSIONES:

Las habilidades innata de un músico, sea cual fuere su contexto socio-cultural en que se haya formado, permiten generar en él herramientas que se convierten en apoyo para su desempeño como formador, sin importar el rol que le toque asumir. Los elementos que la academia le aporta hacen que esta formación empírica sea sustentada y valorada en su puesta en práctica

¹ JIMÉNEZ, Absalón y TORRES, Alfonso. La práctica investigativa en ciencias sociales. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2004.

AGRADECIMIENTOS

En la vida encontramos ángeles en nuestro camino, que nos ayudan a encontrar la ruta indicada para nuestra formación académica y personal.

Agradezco a mi padres su apoyo incondicional, a mis hermanos y amigos que siempre estas allí.

En especial agradezco a:

Mi profe de canto: Marissa Pérez, sus palabras y enseñanzas tienen un valor incalculable.

A la profe Liliana Hernández, por dejarme ver desde el piano, las posibilidades de aprender, enseñar y el amor por dar lo que se sabe con pasión.

A mis amigas Luz Adriana León y Angélica Carrasquilla, mas que amigas, cómplices de esta lucha musical.

A los padre Javerianos de Parma, y la iglesia la Encarnación, por permitirme ser parte de esa gran familia.

A mi Coro Misionero la Encarnación, por quienes hice este trabajo, y que hacen que mis sueños como director se hagan realidad, a los papas de cada niño y a cada pequeño integrante.

A mis amigos: Lorena Alarcón, Luis Carlos Rodríguez, John Alexander Munevar y Raúl Hooker, con quienes compartí mucho de mi aprendizaje de vida y académico.

Especialmente agradezco la entrega y dedicación, y la amistad del profesor Andrés Pineda Bedoya, sin él este trabajo no fuera sido un éxito.

A todos y cada uno de ustedes pongo en las manos de Dios, para siempre llene sus vidas de bendiciones, de amor y misericordia.

¡Gracias!

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
JUSTIFICACIÓN	12
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	15
OBJETIVOS	16
<i>Objetivo general</i>	16
<i>Objetivos específicos</i>	16
CAPITULO I: MÚSICA LITURGICA, ARMONÍA Y GÉNERO MUSICAL	17
<i>Los cantos litúrgicos en nuestro contexto cotidiano</i>	18
<i>El uso de encadenamientos armónicos poco complejos</i>	22
<i>Posibilidades de re-armonización y animación a partir de diversos géneros musicales latinoamericanos</i>	26
CAPITULO II: EL SINDROME “SAVANT” EN RELACIÓN CON LAS HABILIDADES PARTICULARES DEL PIANISTA ACOMPAÑANTE	29
<i>¿Cómo explicar el talento innato del músico?</i>	30
<i>El pianista acompañante talentoso</i>	33
<i>La formación académica como posibilidad de aplicación del talento innato</i>	36
CAPITULO III: EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO Y TALENTO MUSICAL INNATO	
ENFOQUE METODOLOGICO DE LA MONOGRAFÍA	39

<i>Aprendizaje significativo: aprendizaje por descubrimiento y aprendizaje por recepción.</i>	40
<i>Enfoque metodológico</i>	42
<i>CAPITULO IV: ANTOLOGÍA DE CANTOS LITÚRGICOS</i>	44
<i>CAPITULO V: CONCLUSIONES</i>	211
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	214

INTRODUCCIÓN

La actividad musical en nuestra sociedad actual, requiere de la observación y puesta en marcha de procesos culturales que se generan al interior de cada grupo de personas. La iglesia católica, gran entidad eclesiástica que conmina variedad de feligreses alrededor de todo el mundo, ha puesto en la palestra sociocultural, la música, en especial el canto, para invitar a la comunidad católica al rito religioso. No obstante, el canto se convierte en el medio por el cual se congrega alrededor del rito católico más representativo la “Santa Misa”.

La Santa Misa o Eucaristía, es más que una celebración ritual, explicada desde la fe católica, es el espacio en la que se exalta el sacrificio de Jesús en la cruz, es el momento sublime en el que el feligrés entra en comunión con el cuerpo y la sangre de Jesús, con su mensaje de unidad y salvación. A través de la eucaristía y su simbología, el hombre busca ser reconciliado con Dios y agradecer, con el canto (alabanza y adoración), cada cosa que recibe de Él. El canto, a pesar de ser un simple medio de comunicación, adquiere durante la celebración eucarística una resignificación, tomando elementos que lo vuelven simbólicamente sacramental. El canto y la música, son el signo más directo para vivenciar el mensaje de común unión, columna vertebral de la liturgia, permitiendo la comunicación directa del pueblo, como masa vocal, con Dios. Otra razón mas para destacar la importancia del canto, es la relación tan íntima que existe entre canto y oración, como dice San Agustín: “el que canta ora dos veces”, es ineludible afirmar, entonces, que...”La música tiene una dimensión sagrada”² y “una comunidad que canta

² <http://evangelizadores.lacoctelera.net/post/2008/01/31/el-ministerio-musica-diego-jaramillo->

revela vitalidad, salud en la vida de la fe, cohesión, creatividad, entendida esta última como el saber darle espíritu a la celebración litúrgica”³

De esta manera el canto litúrgico corresponde al medio por el cual el feligrés, de un lado expresa su potencial espiritual y, de otro, participa activamente en la misa, bien sea como audiencia o como participante del canto en la masa vocal.

Cabe anotar que los cantos litúrgicos pueden ser interpretados por tantas variedades de grupos musicales, como feligreses concentre cada iglesia. En el caso de Colombia, país católico por naturaleza, son muy variadas las manifestaciones al respecto; encontramos, por ejemplo, formatos tales como: duetos, tríos, ensambles vocales, ensambles músico-instrumentales, coros de adultos, coros de jóvenes y los coros infantiles.

Estos últimos, también de variada índole, son en muchos casos el nicho de formación espiritual y musical en cada parroquia. Se lleva a cabo el proceso de formación de los niños tanto musical como espiritualmente, con el fin de hacerlos partícipes de la iglesia. Sin embargo, es de anotar que no siempre de la formación musical se encarga el profesional en música (como sí lo hacía el “Maestro de Capilla” inclusive hasta el clasicismo), sino el ministerio de música que se conforma, la mayoría de veces, con jóvenes que utilizando la música como medio de expresión, colaboran y trabajan para la iglesia católica en cada parroquia de las localidades de la ciudad.

Para el caso del presente documento no se trata, únicamente, de realizar una selección y recopilación de los cantos para la misa. Se trata de una Antología de cantos Litúrgicos, que contiene 40 cantos, en grupos de 5, de acuerdo con cada momento musical de la eucaristía. Cada canto se presenta dentro de una partitura, donde se encuentra la melodía y la cifra

³ Tomado del documento “Escuela de Liturgia” Diócesis de Chiquinquirá.2005

comúnmente utilizada; además, una rearmonización evidenciada en la partitura que contiene la melodía y el acompañamiento del piano.

Lo interesante del trabajo es que permite, a través del piano, mostrar variedad de posibilidades de acompañamiento realizado en la rearmonización y la resignificación del ritmotipo o género musical, lo que hace más atractivo el material a propósito de la conformación de coros infantiles en la iglesia católica, en nuestro contexto nacional.

Si bien, no se pretende lograr un adecuado desarrollo vocal de los niños coristas, las partituras con el acompañamiento del piano, permitirán al director del coro el uso de otros recursos musicales que generen mejores resultados a la hora del montaje de las canciones.

La Antología, resultado del presente documento, no sólo pretende aportar a la formación musical de los niños cantores a través de los textos musicales de su entorno cotidiano, sino que además ofrece algunas pautas metodológicas que permiten al director del coro infantil desarrollar procesos de interpretación de los cantos, utilizando el acompañamiento del piano como la posibilidad armónica y rítmica para la consolidación del montaje musical.

El documento presenta como sustento teórico tres momentos esenciales para su desarrollo: a) los cantos litúrgicos en nuestro contexto cotidiano; b) el síndrome "Savant" en relación con las habilidades del pianista acompañante; c) el aprendizaje significativo y el talento musical innato. A la vez, como resultado de la investigación, un compendio de cantos litúrgicos organizados y clasificados según cada momento cantado en la celebración católica. Por último, las conclusiones que dan cuenta del potencial trabajado en términos académicos y personales profesionales.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo de grado pretende contribuir a los procesos de enseñanza-aprendizaje, específicamente los que se dan al interior de la iglesia católica local, a través de la recopilación y diseño de una Antología de cantos litúrgicos, que apoyen los procesos vocales-musicales en la conformación y consolidación de coros infantiles. El piano, instrumento armónico recurrentemente utilizado para la formación musical, pondrá en el escenario educativo, rearmonizaciones y cambios de ritmotipo o género musical, haciendo del montaje coral una experiencia cercana al cotidiano de los niños.

Toda la indagación se construye a partir de una relación entre talento musical innato y síndrome Savant, buscando referenciar las formas cómo se intuye la música (específicamente la armonía) en el mismo instante de la realización musical. Al mismo tiempo, referenciar el aprendizaje significativo en términos de aprendizaje por descubrimiento y aprendizaje por recepción, lo que permite escudriñar, desde la pedagogía, el comportamiento de aquel individuo quien posee el talento innato para el acompañamiento armónico, y de este mismo personaje como director coral encargado de los procesos de formación musical (vocal-coral) de los niños.

La población a la que se espera pueda llegar a interesar la Antología, se da en dos sentidos: el primero, corresponde a los directores de coros infantiles, con formación académica o empírica, y, el segundo, la diversa comunidad

coral infantil, en la que el rango de edad oscile entre los 5 y 14 años. Cabe anotar, que para el caso del director de coro o profesor de música, es indispensable que lea la partitura y/o que pueda tocar de oído. Para la convalidación del proyecto se ha tenido en cuenta el proceso de conformación y consolidación del Coro Misionero la Encarnación y la reflexión sobre las destrezas musicales innatas (específicamente de cantante y pianista acompañante) del autor del proyecto, quien es el encargado de la dirección y formación musical de los niños del coro. Ello con el fin de verificar la efectividad de la aplicación de la mayoría de cantos presentes en la Antología.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Si bien es cierto que existen millares de compilaciones de cantos litúrgicos, debidamente organizados por momentos de la liturgia, algunos con texto, otros con texto y acordes y los demás con partitura, es poco frecuente encontrar en nuestro medio un trabajo que permita al director y formador de los coros infantiles parroquiales algunas bases metodológicas que le permitan guiar el proceso de enseñanza – aprendizaje de los cantos litúrgicos, acudiendo al acompañamiento instrumental como la posibilidad rítmica y armónica que apoye los procesos musicales en coros infantiles. Por esta razón, es necesario y urgente generar nuevas posibilidades de consulta musical que sirvan como base en los procesos formativos musicales de los grupos corales y los ministerios de música en las parroquias de Bogotá.

En consecuencia, se hacen las siguientes preguntas:

¿Cómo generar un material de apoyo, más allá de los comúnmente utilizados, para facilitar el trabajo coral infantil que se encuentra al servicio de la celebración litúrgica?

¿De qué manera facilitar los procesos de enseñanza – aprendizaje de la actividad coral infantil al director del coro?

¿Es posible generar una herramienta que le facilite al director del coro el acompañamiento musical, a través de la rearmonización y de la resignificación de los ritmotipos o géneros que son cotidianos en el servicio religioso de la iglesia católica en las parroquias de la ciudad?

¿Cómo aprovechar el talento innato de muchos músicos (académicos y/o empíricos) que hacen parte de la iglesia católica?

Estas preguntas pretenden guiar el desarrollo del presente trabajo monográfico y colaborar con los haceres musicales cotidianos en la Santa Misa.

Para ello, se ha tomado como ejemplo el coro infantil de la parroquia La Encarnación, ubicado en la localidad de Engativá y las características musicales particulares del autor, que pone en evidencia su evolución profesional en tanto ha reflexionado y creado un material exclusivo que nace de su experiencia musical empírica acompañando en el piano.

Pregunta de investigación

Si bien se han planteado varias preguntas en torno a la construcción del proyecto de grado, preguntas que surgen de la constante indagación sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje en el Coro Misionero La Encarnación, la que evidencia la reflexión académica sobre el mismo proceso es:

¿Es posible generar un material de apoyo que le facilite al director del coro el acompañamiento musical, a través de la rearmonización y de la resignificación de los ritmotipos o géneros que son cotidianos en el servicio religioso de la iglesia católica en las parroquias de la ciudad?

OBJETIVOS

Objetivo general:

Recopilar y estructurar una Antología De Cantos Litúrgicos, mediante la utilización de los recursos de rearmonización y modificación de ritmotipos o géneros, como material de apoyo para el desarrollo de procesos musicales en coros infantiles de la iglesia católica.

Objetivos Específicos:

- Definir criterios pedagógicos, metodológicos y didácticos para la Antología desde el modelo de aprendizaje significativo.
- Evidenciar la relación existente entre síndrome Savant y talento musical innato, a propósito del proceso enseñanza-aprendizaje.
- Caracterizar la recopilación de cantos litúrgicos como herramienta didáctica para la formación vocal-musical en el coro infantil.
- Identificar los haceres musicales innatos como parte de la reflexión académica profesional.
- Generar pautas metodológicas para el aprovechamiento de la Antología como herramienta didáctica.

CAPÍTULO I

Música litúrgica, armonía y género musical

Los cantos litúrgicos en nuestro contexto cotidiano

El canto litúrgico, como ya lo hemos resaltado, es uno de los elementos más importantes en la celebración del rito católico, dicha relevancia esta dada no sólo por el acompañamiento y/o complemento que hace entre las distintas partes de la eucaristía o por lo antiguo de su existencia al interior de las celebraciones litúrgicas, sino por que se ha convertido en una herramienta atractiva, que permite vivenciar lo que hace el celebrante (sacerdote o ministro) y lo que contesta la comunidad (el pueblo de Dios).

La nutrida participación del ministerio o grupo musical o coro en la liturgia, esta dada por la evolución a la que se ha visto sometida la eucaristía y el cantar, hemos pasado de cantar solo los momentos característicos del rito católico, ha enmarcar cada parte de la eucaristía con un canto en particular. Algunos datos básicos relacionados con canto y eucaristía son: la eucaristía esta dividida en dos partes importantes a) la liturgia de la palabra b) la liturgia eucarística, cada una de ellas lleva en sí varios momentos rituales, que son complementados a través del canto. También hay que mencionar que el canto tiene una relación directa con el tiempo litúrgico en el que se encuentre la celebración, estos tiempos están enunciado en el Misal Romano⁴, y son: Adviento, navidad, cuaresma, pascua, ordinario, y funcionan como calendario. Los tiempos litúrgicos son relevantes en la medida que organizan todos los elementos de las celebraciones, cada uno esta identificado por

⁴ Missale Romanum es el libro litúrgico según el rito romano que contiene todas las ceremonias, oraciones y rúbricas para la celebración de las oraciones para la celebración de la Santa Misa.
http://es.wikipedia.org/wiki/Misal_romano

colores, rituales y músicas que son pertinentes al mensaje bíblico correspondiente.

Para efectos de esta monografía, explicaremos en que consiste cada uno de los momentos musicales que se presentan a lo largo de la eucaristía, principalmente los más característicos del rito católico, la única excepción será el canto del Gloria, dado que a pesar de su gran importancia, es limitado muchas veces a dos o tres cantos, comúnmente usados en las celebraciones especiales y/o dominicales, reduciendo así las posibilidades de variedad para la Antología. A continuación enunciaremos los momentos musicales⁵ en la misa y las características particulares que deben cumplir:

- **Canto de entrada:** Este canto abre la celebración, ha de fomentar la unidad y despertar la contemplación hacia el misterio, acompañando la procesión de los ministros. Por lo general es un himno con estrofas y estribillo (estrofa-coro), que tiene correspondencia con el tiempo litúrgico en el que se hace la celebración. Musicalmente debe tener una melodía audible y fácil de imitar, para que la comunidad lo pueda entonar también. Sus características rítmicas son por lo general festivas, ritmos que llevan a sentir el ambiente de celebración, y el tempo debe ayudar a que la comunidad lo pueda escuchar y entonar en las repeticiones. Este canto se prolonga hasta la llegada del sacerdote al altar.
- **Señor ten piedad (penitencial):** este canto es una súplica de perdón, con la que se aclama al Señor y se confiesa su misericordia. En lo posible debe cumplir la fórmula: Señor ten piedad, Cristo ten piedad y Señor ten piedad (en este orden riguroso). Este canto complementa el acto penitencial cuando es cantado, aunque podría suprimirse, en estos casos la fórmula es recitada por el sacerdote. Por lo general el

⁵ Los criterios litúrgicos se han generado con base en el documento “Escuela de Liturgia”, de la Diócesis de Chiquinquirá, 2005.

ritmo de este canto es de carácter lento, de tal forma que mantenga un ambiente de perdón y recogimiento, la melodía también debe ser fácil de asimilar por parte de la comunidad, presenta una tonalidad menor y el primer verso melódico es igual al tercero, acorde con la formula literaria establecida.

- **Aleluya (interleccional):** Este canto es una aclamación, es de carácter festivo y jubiloso, pues es alabanza para Dios, prepara la proclamación del evangelio, en algunas celebraciones especiales acompaña la procesión del sacerdote con la Sagrada Biblia elevada. En el tiempo litúrgico de la cuaresma, es remplazado por “cantos de palabra” (no contienen el aleluya), ya que se reserva para la vigilia de resurrección del Señor el sábado santo. El tempo de este canto es rápido, maneja tonalidades mayores y sus melodías están llenas, algunas veces, de melismas. El ritmo lleva el ambiente de alegría, es acorde con el texto litúrgico dicho, permite relacionar que escucharemos la voz de Dios.
- **Canto de presentación de ofrendas (ofertorio):** Este canto acompaña la procesión de ofrendas, y por lo general destaca el momento en el que presentamos el pan y el vino, hace referencia a la entrega de nuestra vida para Dios. Debe ser un canto de alabanza al creador o la prolongación del mensaje de la palabra de Dios escuchada en la celebración. Durante este canto el sacerdote realiza los gestos, ofreciendo a Dios el pan y el vino, y recita las oraciones en voz baja. Musicalmente es un canto con mayor libertad melódica y rítmica, pues puede o no ser cantado por la comunidad, así que, puede incluir modulaciones y variedad de ritmos en su ejecución. Este canto finaliza cuando el sacerdote ha terminado su ritual en el altar.
- **Plegaría Eucarística (Santo):** este momento da paso a la plegaria eucarística, es de acción de gracias y santificación. El canto del santo es la respuesta a esta plegaría y debe cantarse siempre, es

considerado como la aclamación solemne de toda la asamblea. Desde lo musical no debe tener una introducción muy larga y lo entonará toda la comunidad, si sus características melódicas y de ritmo lo permiten, es decir, que debemos procurar que cumpla estas características. El canto complementa la oración de gracias que hace el sacerdote en nuestro nombre. En lo posible conservará su estructura literaria (libro del Apocalipsis 4, 8). Como se trata de que los feligreses canten con nosotros, este canto manejara una melodía fácil de imitar, por lo general su estructura es estrofa-coro y las tonalidades, en su mayoría, son menores. Los ritmos para este momento pueden variar, entre mas solemne es la celebración, mas pausado será el ritmo, contrario a celebraciones con niños o jóvenes, o llenas de un ambiente mas festivo (por ejemplo en la vigilia de resurrección, el sábado santo).

- **Cordero de Dios:** Este canto acompaña el momento de la fracción del pan, signo de la comunión, de la solidaridad y de la unidad. Puede ser recitado y en los casos donde se cambie por un canto de paz (con un mensaje de paz), el sacerdote puede recital la formula que es: cordero de Dios que quitas el pecado del mundo ten piedad de nosotros, cordero de Dios que quitas el pecado del mundo danos la paz. Las características musicales son similares al del Señor ten piedad pese a su formula litúrgica específica, por tal motivo conservan la solemnidad del momento, con algunas excepciones, sobre todo cuando se trata de un canto de paz.
- **Canto de comunión:** Es un canto procesional, que enmarca el momento de la unión espiritual de aquellos feligreses que están comulgando, va desde el momento en que comulga el sacerdote y se prolonga mientras se reparte la comunión a la comunidad. A través de este canto la asamblea siente el ambiente de oración en el cual se encuentra, puede alternar estrofa-coro y su tema puede ir ligado al

texto eucarístico proclamado ese día. Cuando se trata de la estructura estrofa-coro, la melodía del coro debe permitir que la comunidad lo pueda aprender y repetir, se debe procurar que sus tonalidades permitan que la asamblea pueda cantar con el grupo de música. En algunas celebraciones de carácter jubiloso, se pueden hacer cantos que evidencien la festividad que se celebra, o que permitan que el ambiente de alegría sea reflejado en la música.

- **Canto de salida (a María):** no hace parte oficial del rito, es más un canto de despedida, en la actualidad está relacionado con la exaltación a María, pero podría ser remplazado por un himno o canto coral. Posee libertad en su estructura rítmica-melódica, para algunos creyentes este canto se convierte en la oración a María, por tal motivo encontramos cantos con carácter baladístico para este momento.

El aporte de la música a la celebración litúrgica, resulta muy relevante y para efectos de esta monografía en mayor medida, pues esta Antología aporta posibilidades de interpretación, ligadas a la facilidad de cantos y de géneros musicales, con los que la comunidad se sienta identificada, y que permita la inserción al interior de la celebración, profundizando así la fe del creyente.

Uso de encadenamientos armónicos poco complejos

Como antes se ha dicho, la capacidad de percepción de los asistentes o feligreses al servicio litúrgico, depende de la relativa facilidad de comprensión de aquellos elementos musicales (ritmo, melodía, armonía, polifonía y timbre) que permiten, de un lado la asimilación del contorno melódico a través del texto y, de otro lado, la efectiva posibilidad de sumergirse y darle sentido al rito religioso que los convoca a través de la

música. No obstante, es importante evidenciar cómo se lleva a cabo aquel proceso de construcción de lo específicamente musical, a propósito de la aceptación auditiva de los feligreses.

Si bien, la música católica tuvo sus inicios en el sistema modal eclesiástico⁶, en la actualidad, específicamente en nuestro medio local, recurre a la tonalidad, dado que aún es el sistema que prevalece en la cultura occidental y, por ende, se usa para socializar la música en diferentes contextos socio-culturales en los que los sistemas musicales del siglo XX (neotonalidad, neomodalidad, entre otros) no remplazaran al tonal-armónico.

En tal sentido, lo que escucha y canta quien asiste al rito religioso católico esta determinado por la tonalidad. Para que el oyente-intérprete que participa del colectivo cantor, tenga una clara evidencia de que su fe se acrecienta a través del canto, es indispensable que los elementos musicales presentes en el momento mismo de la interpretación musical, sean sencillos, claros y repetitivos.

Por consiguiente, la mayoría de cantos litúrgicos que cantan nuestras comunidades presentan encadenamientos armónicos de tónica, subdominante y dominante (muchas veces con séptima), algunas veces modulaciones a primer grado de vecindad, modulación abrupta a la tonalidad homónima y cadencia rota. Estos sencillos recursos musicales son suficientes en tanto permiten crear una atmosfera sublime para que sea la música el medio por el cual el feligrés sienta su fe. Aquí el texto (o la letra) de la canción, juega un papel determinante puesto que se percibe como el vehículo que permite el canto sin necesidad de pensar sobre el acompañamiento.

⁶ Sistema de estructuración sonoro-musical que permitió poner la música en la palestra de la formación profesional, en principio exclusiva de los monjes y posteriormente como sistema estructurado antecesor a la tonalidad

Esta situación es la misma a la que se enfrenta el director del coro infantil encargado del montaje de los cantos para la liturgia. A él le interesa formar las voces de los niños en cuanto a la afinación, entonación, dicción, vocalización e interpretación a fin de conseguir su objetivo: realizar la canción. Al mismo tiempo tiene la misión de formar conciencia auditiva; es decir, una buena escucha para que lo desarrollado vocalmente, corresponda de manera efectiva a la construcción de la fe católica de los niños que asisten a la iglesia.

Como se trata de desarrollar la capacidad auditiva de los niños coristas, a la vez que darles los elementos vocales suficientes para realizar la canción de manera asertiva, más allá de la mera situación escénica, el director del coro requiere del uso del acompañamiento armónico, que puede ser sencillo y claro, cuando utiliza las funciones tonales (tónica, subdominante y dominante), o cuando se produce la modulación a otra tonalidad. Sin embargo, estos mismos elementos tonales, a propósito de la frecuente repetición que se da por efecto de la combinación estrofa-coro, los puede complejizar en tanto conozca los elementos que estructuran cada acorde tonal. Para ello puede utilizar funciones secundarias, adicionar intervalos al acorde (séptimas, sextas, suspensiones, entre otras), sobreponer diseños escalísticos e incluso improvisar una melodía (contramelodía) sobre la real.,

El efecto que produce estos cambios de acompañamiento en la psiquis del niño, genera mayor atención y disfrute en la formación musical, siempre y cuando sean bien enfocados y debidamente jerarquizados. Esto quiere decir que, en principio, se debe presentar la canción con los elementos musicales mínimos, para que sean asimilados con claridad por parte de los niños que cantan, sin dejar de lado el proceso de formación vocal; en la medida en que se realiza la repetición (con frecuencia estrofa-coro) pueden ser incorporados

elementos musicales complejos que permiten el proceso de rearmonización y que hacen atractiva la audición e interpretación de los niños coristas.

La complejización de los elementos armónicos no es exclusiva de aquel director coral que ha pasado por la academia. La mayoría de veces quienes se encargan de estos procesos son gestados de manera empírica y, por consiguiente, recurren a la práctica de “tocar de oído”, precisamente porque perciben su entorno musical tonal a través del instrumento acompañante piano o guitarra.

En este orden de ideas, rearmonizar no resulta ser lo suficientemente atractivo para modificar la psiquis del niño cantante porque, requiere de otro elemento musical que lo anime a realizar la canción en colectivo.

Por las características específicas de la ceremonia religiosa, la mayoría de cantos tienen un tempo pausado, una dinámica sublime que despiertan en el oyente-intérprete la necesidad de acompañarse con las palmas o de decrecer el volumen de lo que cantan. Ese otro elemento musical, que permite otras dinámicas diferentes a las convencionales, es la posibilidad de incorporar a la armonía (específicamente a la rearmonización) cambios en el ritmotipo o género de la canción.

Obviamente, esto depende del compás en el que este escrita la canción, de la velocidad y de la agógica, precisamente porque el cambio de ritmotipo o género debe darse en las mismas condiciones metro-ritmicas. Por ejemplo: si una canción esta en ritmo de balada, puede ser cambiada por el ritmotipo de la salsa, dado que los dos géneros se escriben en el mismo compás. No obstante, el cambio de ritmotipo de la canción también puede darse cuando el compás no corresponde a la misma métrica, siempre y cuando en el

diseño melódico no se altera la acentuación de las palabras y, por ende, de los motivos y de las frases musicales.

Posibilidades de rearmonización y animación a partir de diversos géneros musicales latinoamericanos.

Los medios masivos de comunicación bombardean a nuestra comunidad con un sinnúmero de ritmos musicales lo que, la mayoría de veces, no da tiempo para pensar sobre otras posibilidades del mundo globalizado en la cotidianidad del ser humano según su ubicación geográfica. Para el caso de Colombia, específicamente el sector llamado “popular”, los ritmos que se escuchan con relativa frecuencia son: vallenato, rancheras, salsa, merengue, reggaeton, baladas, corridos rancheros, rock, pop, ska, entre otros, lo que limita la audición de los sujetos a este pequeño grupo de ritmotipos o géneros. Con esto no se quiere demeritar el potencial de otras músicas poco conocidas y aceptadas en este específico contexto; por el contrario se pretende aprovechar la influencia de los ritmotipos o géneros más reconocidos por aquel sector, como la posibilidad de generar formación musical (vocal-coral) en los niños que participan del rito católico.

Es sabido que, en la mayoría de países en vía de desarrollo (sino en todos) e incluso en algunos desarrollados, los ritos religiosos de diferente doctrina utilizan la música como el medio por el cual atraen y concentran adeptos a sus iglesias, modificando la conducta de estos sujetos a través de lo que para ellos es atractivo. Esta actitud positivista sigue siendo imperante. Pero, la música que utilizan las iglesias ya no corresponde a la exclusividad de su doctrina. Por ejemplo: el canto llano o canto gregoriano creado en la iglesia

católica, exclusivamente cantado por voces masculinas y específicamente interpretado por los monjes y/o sacerdotes, en la actualidad no tiene asentamiento ni reconocimiento por parte de quienes asisten a la iglesia, para el caso de Colombia, el sector popular cotidiano.

Sin desconocer la música erudita de la iglesia católica, es importante aprovechar el fenómeno actual en el que la música popular ha hecho mella en la configuración de la fe de los católicos. Por consiguiente, una primera posibilidad de comenzar los procesos de enseñanza-aprendizaje de la música (específicamente del canto coral) es a través de aquellos cantos que animan al niño porque son parte de su realidad fuera de la escena del rito católico.

Para el caso la función de la música, en tanto permite percibir la idea de religiosidad, corresponde a la creación de imaginarios urbanos comunes que acercan a los sujetos a la comprensión social de la iglesia católica. Así, la cohesión social, la subjetivación y el consumismo, permiten caracterizar la función de la música en la iglesia en la medida en que:

- Procura el goce estético
- Brinda entretenimiento
- Comunica
- Simboliza
- Genera respuesta físico-corporal
- Refuerza la conformidad de las normas sociales
- Institucionaliza el rito religioso
- Contribuye a la continuidad y estabilidad de la cultura
- Contribuye a la integración de lo social⁷

⁷ ZAPATA,G. GOUBERT,B. MALDONADO,J. Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad. UPN. Bogotá. 2005.pag: 66

En este orden de ideas, no es posible hablar de música religiosa como una categoría de la música, debido a la imprecisión que esto conlleva en la actualidad. Sin embargo, sí se puede dar cuenta de la injerencia que la música con textos religiosos tiene en las diversas realidades sociales de nuestro país.

Así las cosas, el rito católico deja a libre elección el ritmotipo o género musical que se utiliza en cualquier parte de la eucaristía, siempre y cuando el texto corresponda al momento indicado y genere la atmósfera apropiada para la exaltación de la fe.

Por consiguiente, es importante y totalmente pertinente la utilización de los géneros musicales convencionales al contexto popular puesto que...*”es importante que la música sea popular y actual para transmitir un mensaje que llegue efectivamente al público”...”la música católica se debe tocar con los acordes y los ritmos de hoy, pues cuando uno escucha las típicas canciones de siempre pero con música moderna, resalta la adoración y la alabanza”*⁸

En conclusión, la utilización de los géneros musicales y la rearmonización, genera en el desarrollo vocal-coral de los niños dos situaciones: la primera, el reconocimiento y aceptación de la música popular dentro de las celebraciones religiosas y, la segunda, la oportunidad de formar musicalmente el coro sin desconocer su cotidianidad.

⁸ Ibid. Pag: 115-116

CAPÍTULO II

El síndrome “Savant” en relación con las habilidades particulares del pianista acompañante

¿Cómo explicar el talento innato del músico?

Cuando apreciamos la excelente interpretación musical de un cantante, pianista, guitarrista, etc., no siempre nos ponemos en el lugar de aquel sujeto que hace música; tan sólo disfrutamos de su arte. Este sujeto talentoso puede que tenga o no formación académica, que su talento sea innato o formado intencionalmente, que sea fruto de una tradición cultural específica o que por descubrimiento logre expresarse a través de la interpretación de un instrumento musical o la voz humana.

Según García Bacca, ...*"Las condiciones necesarias de la realidad de verdad de lo musical son sus fondos matemático-lógico y físico, simplificados psíquicamente por el oyente. La condición suficiente de la música es la creatividad"*⁹. Se puede deducir de esta afirmación, que el talento innato o intencionalmente formado comprende dos momentos racionales incluyentes: primero, lo aritmético, que para la música corresponde a la inequívoca organización de los sistemas musicales puestos al servicio tanto del oyente como del interprete y, lo práctico, que pasa por el desarrollo de destrezas corporales y auditivas de los dos sujetos antes mencionados.

Sin embargo, el músico en escena (interprete) y el receptor (oyente) nunca se detienen a pensar si lo que toca o canta y/o escucha incluye lo matemático y lo físico como el resultado posible de la efectiva interpretación musical, teniendo en cuenta que esto corresponde al nivel racional del ser humano. Lo que hace posible la comunicación musical es el componente

⁹ PALACIOS, Miguel Angel. Filosofía de la música. Ed. Al puerto,S.A..Mexico. 1997.Pag: 297

sensitivo, el que permite apropiarse del nivel intuitivo que necesita la música para sonar.

En consecuencia, surge la pregunta ¿cómo explicar el talento innato del músico?

Para dar solución y referencia teórica sobre lo que significa el talento del músico, se intenta relacionar la situación específica del síndrome Savant con las habilidades innatas que posee un músico empírico, debido a que el autor del presente trabajo monográfico ha podido reflexionar sobre el tema, porque se ha formado posteriormente en la academia.

El síndrome Savant se refiere a aquellas personas que tiene habilidades aisladas pero excepcionales. Generalmente tienen un coeficiente intelectual muy bajo a lo que el médico Langdon Down en el siglo XIX denominó “Síndrome Avant y Savant”¹⁰.

Los Savant son sujetos a quienes se les ha denominado peyorativamente “idiotas”, precisamente porque poseen una condición drástica de letargo cerebral, pero que desarrollan una habilidad extraordinaria que puede ser del orden de lo científico-cognitivo, o de lo artístico, o de memoria, entre otras.

Existe gran variedad de estudios médicos respecto al síndrome Savant que, para el caso, no tendremos en cuenta, dado que aquí se pretende establecer una semejanza respecto a lo que pasa por aquel sujeto que tiene la capacidad innata de acompañar armónicamente cualquier expresión musical (generalmente tonal) incluso sin haber oído con antelación la pieza musical.

Obviamente, no se trata del “idiota prodigio”, el que presenta un continuo de habilidades en una única categoría, sino de un sujeto cuyas particularidades culturales le permiten de un lado, ser un ser social, del común ordinario y, de

¹⁰ ANDERSON, Mike. Desarrollo de la inteligencia. Estudios sobre psicología del desarrollo. Oxford University press.2001. Pag: 292-293

otro lado, ser identificado en su contexto social como aquella persona con una habilidad excepcional pero poseedor de otras muchas que le dan la característica de “individuo particular”¹¹; en nuestro caso, el pianista acompañante.

A continuación se establecen las similitudes y diferencias entre el sujeto Savant y el que (a propósito del documento) se denomina “individuo particular”:

1. El sujeto Savant es poseedor de una condición clínica que lo aísla – parcial o totalmente- de un contexto social, mientras que el individuo particular clínicamente esta sano y encaja en su contexto.
2. Las capacidades del Savant son fragmentarias y limitadas a una labor específica, la que realiza extraordinariamente, mientras que el individuo particular no presenta segmentos limitantes, aunque privilegia una habilidad “*quas*” extraordinaria.
3. El sujeto Savant aunque tiene un coeficiente intelectual del 1%, su inteligencia sobrepasa todas las estadísticas del común denominador, mientras que el individuo particular puede que tenga o no un coeficiente intelectual en el rango de la normalidad.
4. Los savant, la mayoría de veces son autistas; el individuo particular no.
5. El savant músico desarrolla su habilidad extraordinaria en dos sentidos: posee oído absoluto e interpreta solamente un instrumento musical. El individuo particular generalmente es fruto de un nicho musical de tradición oral, interpreta varios instrumentos, canta y toca a la vez, pero no posee oído absoluto.
6. Las habilidades extraordinarias de los Savant no se pueden explicar en forma adecuada en términos de algún mecanismo único y rígido,

¹¹ Termino tomado de Heller, Agnes, socióloga Rumana que realizó estudios sobre el humano como sujeto y como individuo en su libro “Sociología de la vida cotidiana” editado en el año 1992.

que sea específico a un dominio y que transforme la información de entrada (emisión) en información de salida (recepción); las del individuo particular son explicables en tanto se realizan específicamente para comunicar la información de salida (recepción) in situ (emisión).

Dado que el autor del presente trabajo monográfico se comprende como el “individuo particular”, en términos de Heller...*“el que ha superado su cotidianidad elevándose por encima de su particularidad”*, debe definirse como un ser humano cuyas particularidades afectivas, sensitivas, cognitivas, deontológicas, corresponden al común denominador del nicho socio-cultural en el cual se realizó su habilidad como pianista acompañante y como cantante, sin tomar distancia de su peculiar condición social.

Esto quiere decir que su talento musical no es una condición del síndrome Savant, sino que corresponde a una habilidad progresivamente cultivada y aprehendida en su contexto particular. Nadie le enseñó a tocar el piano o a cantar, fue su contexto el que incitó formar esta habilidad intencionalmente.

El pianista acompañante talentoso

Si bien, no se puede responsabilizar el talento innato de un instrumentista a la explicación y correlación del síndrome Savant con las habilidades innatas de un músico cultivado en un contexto específico, si podemos tratar de construir la manera cómo estas habilidades se transforman en conocimiento práctico aplicado.

Tradicionalmente el proceso de enseñanza-aprendizaje privilegia la adquisición de contenidos y descuida el desarrollo de habilidades de casi

cualquier tipo, lo que limita contar con aquellas herramientas innatas que conforman un elevado porcentaje del pensamiento musical – para este caso - inhibiendo las facultades que permiten relacionar lo cognitivo con un análisis de la realidad, donde se dan las habilidades innatas del músico formado en un contexto real-oral. Por ejemplo: en la costa Atlántica con frecuencia se hacen visibles niños, jóvenes y adultos, que tocan el acordeón con excepcionales condiciones interpretativas, pero que nunca han pasado por una formación musical que intencionalmente privilegie esta condición. Ha sido la vida misma la que ha aflorado dicha virtud musical, precisamente por el contexto sociocultural en el que están inmersos estos sujetos. La escuela, se aleja de esta situación porque no alcanza a comprender ni a incorporar esta realidad artística, para que ello se convierta en pensamiento cognitivo que permita a cada sujeto, un análisis efectivo de su particular realidad.

Esto no quiere decir que la escuela tenga que hacerlo. Sin embargo, muchas veces se apropia de los saberes cotidianos de estos talentos musicales regionales, como parte de su condicionamiento educativo. Así, se le dificulta reconocer como institución los saberes, experiencias, memorias de estos sujetos particulares que, en gran medida, poseen problemas de atención, de cognición y de comportamiento, preocupándose por intentar equilibrar dichas falencias para hacer de estos individuos parte del común denominador.

No obstante, la tradición oral donde se gestan estos sujetos, tiene mayor sino total incidencia en el desarrollo y crecimiento del niño, que nace en el contexto artístico-musical y que representa tanto posibilidades de socialización, como desarrollo de sus capacidades y del propio aprendizaje.

En este orden de ideas, el pianista acompañante fruto de la tradición oral, puede ser identificado como tal debido a las conexiones afectivas que éste tiene con el piano. Conexiones que no podemos palpar físicamente, sino que

son evidenciadas ante el acto de escucha; es decir, que van más allá de la simple ejecución o del estudio previo a la interpretación.

Un músico (instrumentista) acompañante, como antes se ha dicho, posee unas condiciones que van dadas por el contexto musical en el cual se desarrollaron aspectos como: lo sensitivo, lo afectivo, lo cognitivo, y que permiten que al escucharlo tocar, el oyente o receptor realice otra conexión emocional con el momento musical presenciado. Acompañar, o mejor, conectarse sensitiva y auditivamente con una melodía (ejecutada por un instrumento y/o por la voz), presume un don, una habilidad para seguir el discurso musical del otro músico y sentirlo de principio a fin como si fuera suyo, en una relación conectiva-musical a propósito de la interpretación.

Ello no podría darse si el contexto sociocultural donde el pianista acompañante aflora como músico innato o empírico, restringiera las condiciones afectivas y sensitivas herencia de una cultura provista de total musicalidad. Cuando el pianista acompañante hace música en una situación específica y eminentemente inmediata, en su cerebro ocurren dos acciones: primero percibe la melodía como una red conceptual prelógica y luego construye maquetas digitales en serie, a partir de la utilización de referentes armónicos a manera de encadenamientos fruto de la práctica de la improvisación. Obviamente, el ritmotipo o género está latente tanto en el proceso de percepción sonora como en la construcción digital.

Es importante aclarar que, para el caso específico de la presente investigación, el talento del pianista acompañante se gesta en el sistema tonal armónico. La actitud instintiva-musical que permite al pianista aprehender el funcionamiento de la música tonal desde la práctica, pareciera ser un continuo de hallazgos armónicos, melódicos y metrorítmicos, que van siendo más elaborados en la medida en que toca constantemente su

instrumento. Sin embargo, la técnica pianística no es una condición innata del sujeto interprete; por tal razón éste llega hasta determinado punto en la ejecución instrumental y, por ende, en el desarrollo de la habilidades de acompañamiento armónico, precisamente porque la técnica no le permite sobrepasar el nivel de ejecución musical logrado.

En conclusión, el talento del pianista acompañante de tradición oral o empírica, puede ser explicado por que posee las siguientes características:

- Interpreta el piano por tradición oral, por apropiación de su cultura.
- Está inmerso en un nicho musical que tiene un limitado número de elementos musicales, pertenecientes al sistema tonal, suficientes para tocar de oído casi cualquier cosa.
- Hay ausencia del nivel académico musical.
- Las relaciones que establece entre lo armónico, contrapuntístico y metroritmico con la melodía que acompaña, se dan en un contexto eminentemente sensitivo y aplicado.
- Tiene la capacidad de mimetizarse con el discurso musical de quien acompaña, para crear una sola idea discursiva.
- Tiene un límite de desarrollo de las habilidades innatas, dado por la ausencia de técnica propia del instrumento.

La formación académica como posibilidad de aplicación del talento innato

Dadas las condiciones del pianista talentoso desde la práctica empírica, el acceso a lo académico-musical se convierte en una posibilidad de expandir las habilidades innatas gestadas a propósito en su contexto sociocultural.

Sin embargo, no es fácil para estos individuos incorporar del todo los supuestos cognitivos que construyen un pensamiento musical intencionalmente formado o académico. Muchas veces por la dificultad que representa el acceso a la partitura, el análisis de la literatura musical y las otras formas de interpretación aceptables en una comunidad académica.

Así las cosas, el pianista acompañante que empíricamente domina un sin número de elementos musicales desde la práctica aplicada, cuando accede a lo académico tiene dos situaciones que lo ponen en ventaja o desventaja en relación con sus semejantes. La ventaja es que puede acompañar casi cualquier cosa sin necesidad de recurrir a la formación teórico-conceptual, sin tener una base de lecto-escritura, ni manejo de conceptos básicos, inclusive desconociendo la técnica del instrumento. La desventaja consiste en la dificultad que tiene para relacionar aquello que es ventajoso con la adquisición de conocimiento musical que, si bien domina en la práctica, le es complicado cuando accede a la teoría musical.

Esto no quiere decir que sea una situación generalizada. Aunque toma tiempo, la incorporación de los conceptos lógico-rationales presentes en un pensamiento musical formado intencionalmente, se da en la medida en que el pianista acompañante innato relaciona los saberes práctico-aplicados con los nuevos conocimientos teórico-aplicados, en un continuo que, evidentemente, enfatiza en los saberes cotidianos que le han provisto su identidad musical. Esto quiere decir que si bien leerá la partitura (herramienta canalizadora del saber musical), no la interpretará con la misma destreza como cuando toca de oído.

Esta particular situación es la razón fundamental por la cual el autor del proyecto de investigación pretende poner en la palestra educativa una reflexión que le ha dado la seguridad de continuar sus haceres musicales

innatos como el medio para conformar y consolidar un coro infantil a través de los cantos de la liturgia.

En este caso, cantar y tocar al mismo tiempo, son dos acciones atrayentes para los niños, porque les abre la perspectiva respecto a las posibilidades musicales que cada uno de ellos puede desarrollar a lo largo de su vida, incluso desde la primera posibilidad de cantar en coro.

Poder leer la partitura, analizarla, decodificarla y además tocar de oído, sin perder aquel horizonte forjado en su nicho cultural, hacen del pianista acompañante un indispensable músico que puede ser partícipe de procesos de formación en niños, jóvenes y adultos, sin alejarse de cotidiano musical tonal-armónico de otros contextos afines.

CAPÍTULO III

***El Aprendizaje Significativo y el talento
musical innato.***

***Enfoque metodológico de la
monografía***

Aprendizaje significativo: aprendizaje por descubrimiento y aprendizaje por recepción.

Desde la pedagogía, esencialmente desde el enfoque constructivista, las habilidades innatas del músico pueden ser explicadas por el modelo de aprendizaje significativo de David Ausubel, quien no establece una distinción entre aprendizaje significativo y mecánico como una dicotomía, sino como un “continuum”. Es más, ambos tipos de aprendizaje pueden ocurrir concomitantemente en la misma tarea de aprendizaje¹².

Por ejemplo, la simple memorización de un mapa digital a manera de fórmula para tocar el piano, se ubica en el extremo de ese continuo (aprendizaje mecánico) y las relaciones que establece entre lo que toca y la melodía que acompaña, pueden ubicarse en el otro extremo (aprendizaje significativo). Cabe resaltar que existen tipos de aprendizaje intermedios que comparten algunas propiedades de los dos antes mencionados, para el caso, las representaciones mentales auditivas y, por ejemplo, los textos de las canciones que acompaña.

En este sentido, se puede afirmar que los aprendizajes que le corresponden al músico innato son aprendizajes por recepción y que al pasar por la academia se convierten en aprendizajes por descubrimiento.

En el aprendizaje por recepción, el contenido o motivo de aprendizaje se presenta al estudiante en su forma final; sólo se le exige que internalice o incorpore el material que se le presenta de tal modo que pueda recuperarlo o

¹² AUSUBEL, David. Adquisición y retención de conocimiento. Editorial Paidós. Barcelona. 1983.

reproducirlo en un momento posterior. El ritmotipo o género en una canción es claro ejemplo del aprendizaje por recepción, debido a que es invariable en su esencia y ha sido dado al músico innato por la tradición que conlleva. El paseo vallenato, que mantiene la misma velocidad, que se presenta casi con los mismos acordes e invariable en su rítmica es un aprendizaje por recepción porque al pianista acompañante su nicho cultural se lo ha presentado en su forma final. Sin embargo, este aprendizaje por recepción puede ser significativo si el material (el paseo vallenato) permite conversiones que varíen la estructura cognitiva del músico, dándole otros sentidos sobre lo que toca sin variar sustancialmente su ritmotipo.

En el aprendizaje por descubrimiento, lo que va a ser aprendido no se da en su forma final, sino que debe ser reconstruido por el estudiante antes de ser aprendido e incorporado significativamente en su estructura cognitiva. Éste es el resultado de traer ese aprendizaje presentado en su forma final (ritmotipo del paseo vallenato), y reordenarlo, involucrando conceptos pertinentes de teoría musical para que más allá de ser interpretado, la nueva información (teoría musical) pueda integrarlo a la estructura cognitiva del músico y transformarlo de tal suerte que produzca nuevo aprendizaje. Para que el aprendizaje por descubrimiento sea potencialmente significativo, la nueva información incorporada (codificación musical del paseo vallenato) debe interactuar con la estructura cognitiva mecánica (ejecución del paseo vallenato).

Se puede considerar que el aprendizaje por recepción es fenomenológicamente más sencillo que el aprendizaje por descubrimiento, puesto que el segundo requiere de la incorporación de elementos no finalizados en la estructura cognitiva del músico innato para que se conviertan en aprendizajes potencialmente significativos, lo que implica un mayor nivel de madurez teórico-musical de aquel quien hasta entonces era empírico.

Además, para el músico con habilidades innatas, con talento empírico, los conceptos y proposiciones respecto a sus haceres musicales han sido dados a través de un proceso inductivo basado en la experiencia no verbal, de tradición oral y de forma concreta. Sin embargo, al pasar por el ámbito académico dichos conceptos y proposiciones representan un nivel deductivo, puesto que la comprensión de los mismos ahora se representa simbólicamente.

Enfoque metodológico

Una vez definido el aprendizaje del músico con habilidades innatas que parten de un nivel inductivo y que al estar inmerso en el ámbito académico precisa niveles deductivos de su actividad cotidiana, es necesario establecer el enfoque metodológico mediante el cual fue realizada la Antología de cantos litúrgicos donde el acompañamiento armónico apoya procesos musicales de coros infantiles.

El trabajo monográfico corresponde a una investigación formativa de corte cualitativo que comprende dos niveles del análisis de contenido: el nivel de superficie y el nivel interpretativo¹³.

El nivel de superficie está constituido por aquello que se encuentra escrito en la partitura y/o se puede oír en las canciones, es decir, lo evidente. El nivel interpretativo consiste en comprender, profundizar y proponer nuevas maneras de incorporar la información escrita en la partitura y darle un nuevo sentido.

¹³ JIMÉNEZ, Absalón y TORRES, Alfonso. La práctica investigativa en ciencias sociales. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2004.

Una vez se ha llevado a cabo la selección de los rasgos característicos de cada canción y se ha podido profundizar en la información que contienen, para darle un giro consiente, el proyecto de investigación contempla dos estrategias para organizar didácticamente la antología como una herramienta educativa. Estas son las estrategias de delimitación y las estrategias de determinación.

Las estrategias de delimitación a su vez pueden ser de dos tipos: extensivas e intensivas. La estrategia extensiva, examina un número amplio de obras pero limita la cantidad de categorías o elementos musicales a un objeto específico. El trabajo monográfico utiliza esta estrategia, debido al amplio número de partituras pertenecientes a diferentes momentos del canto en la liturgia.

Las estrategias de determinación, son las que establecen el sentido de la información que se ha recopilado mediante la partitura y/o la audición; pueden ser de tipo intertextual o extratextual. En la monografía, la determinación es intertextual porque se realiza teniendo en cuenta diferencias sustanciales entre la partitura de origen y la rearmonización de la misma.

Lo que corresponde a la investigación formativa se da en la medida en que la antología de cantos litúrgicos es una herramienta didáctica que recopila un extenso número de partituras, permitiendo hacer una readecuación de los elementos musicales y una clasificación de un grupo de partituras en cada momento del canto en la liturgia.

CAPÍTULO IV
Antología de Cantos Litúrgicos

La presente antología contiene una serie de canciones para la celebración católica organizados de acuerdo con los diferentes momentos en los que interviene la canción en la misa. Puede considerarse como herramienta didáctica propicia para el desarrollo vocal de coros infantiles en la iglesia y como material exclusivo de los directores de coros infantiles y/o profesores de música con formación académica, para dar una nueva perspectiva al significado de acompañar los cantos litúrgicos acudiendo a la música del cotidiano sonoro popular.

De acuerdo con los momentos donde intervienen los cantos en la misa, la antología está organizada, por grupos de cinco canciones presentando, en primer lugar, la partitura de la melodía con la cifra de los acordes (adicional una tablatura) y, en segundo lugar la propuesta de rearmonización escrita para piano utilizando un ritmotipo o género distinto al tradicional de cada canción, de la siguiente manera:

1. CANTO DE ENTRADA:

- Cristo esta conmigo- Juan Antonio Espinoza
- Demos gracias- C. Gabaraín
- Hombre de barro- Ricardo Cantalapiedra
- Iglesia somos- C. Gabaraín
- Jesús está pasando por aquí- Ricardo Rodriguez

2. CANTO PENITENCIAL

- Ten piedad Señor ten piedad- Popular
- Ten piedad de mí- D. R. A.
- De nosotros piedad Señor- Piera Raffa y E. Zapattore

- Piedad, Señor piedad- Popular
- Señor te piedad de nosotros- Popular

3. INTERLECCIONAL

- Aleluya- D. R. A.
- Aleluya cristo vive- D.R. A.
- Cristo vive en mi- D. R. A.
- Que sea tu palabra- D. R. A.
- Yo quiero servirte con amor- D. R. A.

4. OFERTORIO

- Acepta oh Señor- D. R. A.
- En tu presencia- D.R.A.
- Este pan y vino- C. Erdozain
- Saber que vendrás- J. García Torralba
- Vengan todo a la mesa- D. R. A.

5. SANTO

- Santo (coral)- D. R. A.
- Santo Dios del universo- C. Gabaraín
- Santo los ángeles cantan- D. R. A.
- Santo, santo, santo- J. Sánchez /A. Duque
- Santo- D. R. A.

6. CORDERO DE DIOS

- Cordero de Dios- D. R. A.
- Cordero de Dios que nos das la paz- D. R. A.
- Cordero de Dios- D. R. A.
- Oración de paz- Martha Sanmiguel
- Shalom, haya paz en tu corazón- Lucidia Cardona

7. COMUNIÓN

- Aquí estoy Señor
- Tan cerca de mí- M. V. Barajas
- Pescador de hombres- C. Gabaraín
- La fuerza escondida- C. Gabaraín
- Jesús nuestro amigo- C. Gabaraín

8. CANTO DE SALIDA

- Hoy te quiero cantar- C. Gabaraín
- María es esa mujer- C. Gabaraín
- María música de Dios- José Luis Fernández
- Santa María del camino- C. Gabaraín
- Una entre todas- D. R. A.

A continuación se presentan las partituras que comprenden la antología:

Canto de entrada

CRISTO ESTA CONMIGO

Juan Antonio Espinoza

Soprano

$\text{♩} = 90$

E A E B

Cris - toes - tá con - mi - go jun - toa mi vael Se ñor

8 E A E B B7 E E7

— mea - com - pa ña siem - pre en mi vi - da has - ta el fin Ya no

17 A E A E

te - mo Se - ñor la tris te - za ya no te - mo Se - ñor la so - le - dad por - que

25 F#m B7 C#m A B B7

e - res Se ñor mia - le - gri - a ten - go siem - pre tua - mis - tad

Cristo esta conmigo

J. A. Espinosa

Ya no temo, Señor, la oscuridad

Porque eres; Señor, mi alegría

Tengo siempre tu amistad.

Cristo esta conmigo

Junto a m i va el Señor

Ta no temo, Señor, a la noche

Me acompaña siempre

Ya no temo; Señor, la oscuridad

En mi vida hasta el fin

Porque brilla tu luz en la sombras

Ya no hay noche, tu eres luz.

Ya no temo, Señor, la tristeza

Ritmotipo seleccionado: Champeta ver compases 19 y 20



CRISTO ESTA CONMIGO

Juan Antonio Espinoza

Melodia

♩ = 90

Cris - toes - tá con - mi-go jun - toa mi vael Se

Piano

♩ = 90

7

ñor mea - com - pa ña siem - pre en mi vi - da

14

Fine

has - tael fin Ya no te - mo Se - ñor la tris te - za ya no

©2012

2

CRISTO ESTA CONMIGO

27

te-mo Se-ñor la so-le-dad por-que e-res Se-ñor mia-le-

27

27

27

gri-a ten-go siem-pre tua-mis-tad

D.C. al Fine

DEMOS GRACIAS

Pentecostal/C. Gabarain

$\text{♩} = 90$

Soprano

D G D G Em A

De - mos Gra - cias al Se - ñor, de - mos gra - cias, de - mos gra - cias al Se -

4

1. 2. D G D

ñor ____ De - mos Ñor ____ 1. En la ma - ña - na que se le - van - ta el dí - a

8

1. 2. A D A D

can - tay yo can - toal Cre - a - dor ____ En la ma - can - tay yo can - toal cre - a - dor ____

Demos gracias

El día canta y yo canto al creador

C. Gabaráin

En la mañana

Que se levanta

Demos gracias al Señor, demos gracias

El día canta y yo canto al creador

Demos gracias al Señor

Por las mañanas las aves

Demos gracias al Señor, demos gracias

Cantan las alabanzas a Cristo salvador.

Demos gracias al Señor

Y por las tardes las flores

En la mañana

Cantan las alabanzas a Cristo salvador.

Que se levanta

Ritmotipo seleccionado: Champeta (compases 3 y 4)

The image shows a musical score for the song 'Demos gracias al Señor'. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a measure number '3' and contains the lyrics 'gra - cias al Se - ñor De - mos'. There is a first ending bracket above the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern characteristic of Champeta, with chords and eighth notes.

DEMOS GRACIAS

Pentecostal/C. Gabarain

Melodia

Piano

♩ = 90

De - mos Gra - cias al Se - ñor, de - mos gra - cias, de - mos

3

1. 2.

gra - cias al Se - ñor De - mos Ñor 1. En la ma -

6

1.

ña - na que se le - van - ta el dí - a can - tay yo can - toal Cre - a -

©2012

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a fermata over the first measure, followed by a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The lyrics are: "dor _____ En la ma - can - tay yo can - toal cre - a - dor _____". The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs). The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

HOMBRE DE BARRO SOY

Ricardo Cantalapiedra

$\text{♩} = 90$

Soprano

Có-mo le can - ta - real - Se - ñor có-mo le cant - ta - re _____

9

S

Có-mo le can - ta - real Se - ñor ho,-bre de ba-rro soy _____

17

S

si yo lehe fa - lla - do a Je - sús, y sus e - xi - gen - cias

23

S

no las he cum - pli - do hoy a - rre - pen - ti - does - toy _____

Hombre de barro soy

Ricardo Cantalapiedra

¿Cómo le cantaré al Señor,

Como le cantaré?

¿Cómo le cantaré al Señor?

¡Hombre de barro soy!

Si yo le he fallado a Jesús

Y sus exigencias no las he cumplido

Hoy arrepentido estoy.

Quando yo he caído en tentación,

Dios mi Padre bueno, con su gran ternura

Quiere darme su perdón.

Ritmotipo seleccionado: Bolero lento (compases 17 y 18)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350,

HOMBRE DE BARRO SOY

Ricardo Cantalapedra

$\text{♩} = 90$

Melodia

Có-mo le can - ta - real - Se - ñor có-mo le cant - ta - re _____

Piano

8

_____ Có-mo le can - ta - real Se - ñor ho,-bre de ba-rrro soy _____

16

Fine

_____ si yo lehe fa - lla - do a Je - sús, y sus e - xi - gen - cias

23 **D.C. al Fine**

no las he cum - pli - do hoy a - rre - pen - ti - does - toy

The musical score consists of two systems. The first system is the vocal line, starting at measure 23 with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are 'no las he cum - pli - do hoy a - rre - pen - ti - does - toy'. The second system is the piano accompaniment, also starting at measure 23, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. At measure 25, the key signature changes to two sharps. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C. al Fine'.

IGLESIA SOMOS

Casáreo Gabaraín

$\text{♩} = 100$

Soprano

I - gle - sia soy _____ y tu tam - bién _____ en el bau - tis - mo re - na - ci - mos au - na

4

S

vi - da - sin - gu - lar yal con - fir - mar _____ hoy nues - tra fe _____ lo plo - cla -

7

S

ma - mos com - par - tien - doel mis - mo pan _____ No va - yas tris - teen so - le - dad, ven con no - sor - tros y se - rás en la fá -

10

S

so - tros y ve - ras a los her - ma - nos ca - mi - nan - doen el a - mor _____ Ven con no - mi - liaun hi - jo más, i - re - mos _____

13

S

jun - tos ca - mi - nan - doen el a - mor _____

1. _____

2. _____

Iglesia somos

C. Gabaráin

Iglesia soy y tu también

En el bautismo renacimos

A una vida singular,

Y al despertar hoy nuestra fe

Lo proclamamos compartiendo el mismo fan

No vayas triste en soledad

Ven con nosotros y veras

A los hermanos caminando en el amor

Ven con nosotros y serás

En la familia un hijo mas

Iremos juntos caminando en el amor

Yo la veré envejecer

Pero a mi madre con arrugas y

Defectos la querré

La quiero más, pues sé muy bien

Que ha envejecido sin dejarme de querer

Ritmotipo seleccionado: Salsa (compas 9)

tris - teen so - le - dad, ven con no -
sor - tros y se - rás en la fa -

IGLESIA SOMOS

Casáreo Gabarain

Melodia

♩ = 100

I - gle - sia soy y tu tam - bién en el bau -

Piano

♩ = 100

3

tis - mo re - na - ci - mos au - na vi - da - sin - gu - lar yal con - fir - mar hoy nues - tra

6

fe lo pro - cla - ma - mos com - par - tien - doel mis - mo pan No va - yas

©2012

9

tris - teen so - le - dad, ven con no - so - tros y ve - ras a los her -
sor - tros y se - rás en la fa - mi - lia un hi - jo más, i - re - mos

11

1.

ma - nos ca - mi - nan - do en el a - mor _____ Ven con no

13

2.

jun - tos ca - mi - nan - do en el a - mor _____

JESUS ESTA PASANDO POR AQUI

Ricardo Rodriguez

$\text{♩} = 100$

Soprano

Je - sus es - ta pa - san - do por a - qui Je - sus es - ta pa - san - do por a -

4

S

quí y cuan - do El pa - sa to - do se trans - for - ma se va la tris - te - za lle - ga laa - le

8

S

grí - a y cuan - do El pa - sa to - do se trans - for - ma lle - ga laa - le grí - a pa - ra tí y pa - ra

12

S

mi a - ho - ra mis - mo Se - ñor a - ho - ra mis - mo yo te pí - do que rom - pas las ca -

16

S

de - nas A - ho - ra de - nas Y que las puer - tas del cie - lo sean a - bier - tas y de - vir

20

S

tu - ud mi al - ma se a lle na y que las lle - na

D

G

F#m

Bm

Em

A

D

G

D

A7

D

D

G

D

A7

D

D

D

©2012

Jesús está pasando por aquí

Ricardo Rodriguez

Jesús está pasando por aquí

Jesús está pasando por aquí

Y cuando él pasa todo se transforma

Se va la tristeza llega la alegría

Y cuando él pasa todo se transforma

Llega la alegría para ti y para mí

Ahora mismos, Señor, ahora mismo

Yo te pido que rompas las cadenas

//Y que las puertas del cielo sean abiertas

Y de virtud mi alma sea llena//

Ritmotipo seleccionado: salsa (compas 5)



pa - sa to-do se trans-



JESUS ESTA PASANDO POR AQUI

Ricardo Rodriguez

Melodia

♩ = 100

Je - sus es - ta pa - san - do por a - quí Je - sus es -

Piano

♩ = 100

3

ta pa - san - do por a - quí y cuan - do el pa - sa to - do se trans -

6

for - ma se va la tris - te - za lle - ga laa - le gri - a y cuan - do el

©2012

9

pa - sa to - do se trans - for - ma lle - ga laa - le gri - a pa - ra tí y pa - ra

12

mi a - ho - ra mis - mo Se - ñor a - ho - ra mis - mo yo te

15

pi - do que rom - pas las ca - de - nas A - ho - ra de - nas Y que las

18

puer - tas del cie - lo sean a - bier - tas y de - vir tu - ud mi al - ma se a

21

lle - na y que las lle - na

Canto penitencial

TEN PIEDAD SEÑOR, TEN PIEDAD

Popular

Soprano $\text{♩} = 60$

Bm Em Bm

Ten pie - dad Se - ñor ten pie - dad soy pe - ca -

S 5 F#7 Bm **Fine**

1. 2.

dor ten pie - dad Ten pie y de

S 10 G

mi Cris - toa - pia - da - te con - tra

S 14 A D **D.C. al Fine**

1. 2.

tí yo pe - que y de Ten pie

The musical score is written for Soprano and Soprano parts. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The score includes guitar chords: Bm, Em, Bm, F#7, G, and D. The lyrics are: 'Ten piedad Señor, ten piedad soy pecador ten piedad Ten piedad y de mí Cristo - toa - pia - da - te con - tra tí yo pe - que y de Ten piedad'. The piece ends with a double bar line and repeat signs, with first and second endings leading to a 'D.C. al Fine' instruction.

Ten piedad, Señor, ten piedad

Popular

//Ten piedad, Señor, ten piedad

Soy pecador ten piedad//

//Y de mi Cristo apiádate

Contra ti yo pequé//

Ritmotipo seleccionado: Salsa lenta (compas 10 y 11)

The musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains two measures: the first measure has a whole note G4, and the second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Below the notes are the lyrics "mí" and "Cristoa - pia - da -". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, including a fermata over the second measure. The bottom staff is in bass clef and provides a bass line with eighth notes and chords, also including a fermata over the second measure.

TEN PIEDAD, SEÑOR, TEN PIEDAD

Popular

$\text{♩} = 60$

Soprano

Ten pie - dad Se - ñor ten pie - dad soy pe - ca -

Piano

$\text{♩} = 60$

5 S dor ten pie - dad Ten pie

Pno.

9 S y de mi Cristo - pia - da - te con - tra

Pno.

©2012

14

S

ti yo pe - que y de

Pno.

18

S

Ten pie dad Se - ñor ten pie - dad

Pno.

22

S

soy pe - ca - dor ten pie - dad

Pno.

TEN PIEDAD DE MI

D. R. A.

Soprano

$\text{♩} = 70$

Bm Em Bm Em F#7 Bm

Ten pie-dad de mi, oh Se- ñor ten pie- dad ten pie- dad de mi

S

9 G A D Bm

Ten pie - dad Je - su - cris - to ten pie - dad

The image shows a musical score for the song 'Ten Piedad de Mi'. It consists of two staves. The top staff is for the Soprano voice, and the bottom staff is for the S (Soprano) voice. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 70. The Soprano part has lyrics: 'Ten pie-dad de mi, oh Se- ñor ten pie- dad ten pie- dad de mi'. The S part has lyrics: 'Ten pie - dad Je - su - cris - to ten pie - dad'. Chords are indicated above the notes: Bm, Em, Bm, Em, F#7, Bm for the Soprano part, and G, A, D, Bm for the S part. There is a '9' above the first note of the S part.

Ten piedad de mí

D. R. A.

//Ten piedad de mí, oh Señor ten piedad

Ten piedad de mí//

//Ten piedad Jesucristo ten piedad //

Ritmotipo seleccionado: balada (compases del 1 al 4)

The image displays a musical score for a ballad, consisting of two systems of staves. The first system features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, ballad style with quarter and eighth notes. Below the staff, the lyrics are written: "Ten piedad de mí, oh Señor ten piedad". The second system consists of two staves: the upper staff is for the piano accompaniment, showing chords and some melodic lines, and the lower staff is for the bass line, featuring a steady eighth-note accompaniment. The score covers the first four measures of the piece.

TEN PIEDAD DE MI

Popular

Melodia

♩ = 70

Ten pie - dad de mí, oh Se - ñor ten pie - dad

Piano

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line (Melodia) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 70. The lyrics are 'Ten pie - dad de mí, oh Se - ñor ten pie - dad'. The piano accompaniment (Piano) is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a steady bass line and chords in the right hand.

5

ten pie - dad de mí Ten pie - dad Je-su-

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the lyrics 'ten pie - dad de mí Ten pie - dad Je-su-'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

13

cris - to ten pie - dad Ten pie - dad de mí, oh Se - ñor ten pie -

1. 2.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The vocal line has two endings. The first ending (marked '1.') leads back to the beginning of the phrase, and the second ending (marked '2.') concludes the phrase. The lyrics are 'cris - to ten pie - dad Ten pie - dad de mí, oh Se - ñor ten pie -'. The piano accompaniment continues with the same accompaniment style.

©2012

2

TEN PIEDAD DE MI

27

dad ten pie - dad de mi

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains six measures of music with lyrics underneath: 'dad', 'ten', 'pie - dad', 'de', and 'mi'. The 'mi' is under a long note with a slur. The middle and bottom staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively, also in two sharps. The piano part features chords and moving lines in both hands, ending with a double bar line.

DE NOSOTROS PIEDAD SEÑOR

Piera Raffa y E. Zappatore

♩ = 70

Soprano

De no - so-tros pie-dad - Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor de no-

5 S

so-tros pie-dad Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor Teo-fen

9 S

di-mos con el pe - ca-do noes-cu cha-mos tu voz de pa-dre tu per

13 S

do - na - nos por fa - vor de no - so-tros pie-dad Se - ñor

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 70. It features two vocal parts: Soprano and Soprano (S). The lyrics are in Spanish. The score includes guitar chord diagrams for Dm, C, F, Gm, and Am. The Soprano part starts with a melodic line, and the Soprano (S) part provides a harmonic accompaniment. The lyrics are: 'De no - so-tros pie-dad - Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor de no- so-tros pie-dad Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor Teo-fen di-mos con el pe - ca-do noes-cu cha-mos tu voz de pa-dre tu per do - na - nos por fa - vor de no - so-tros pie-dad Se - ñor'.

De nosotros piedad Señor

Piera Raffa y E. Zapattore

De nosotros piedad Señor (4 veces)

Te ofendimos con el pecado

No escuchamos tu voz de padre

Tu perdónanos por favor

De nosotros piedad Señor

Ritmotipo seleccionado: Habanera (compas 14 y 15)

The image shows musical notation for the Habanera rhythm. The top staff is a vocal line with the lyrics: "ca-do noes-cu cha-mos tu voz de". The bottom two staves are piano accompaniment, featuring a characteristic Habanera rhythm with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

DE NOSOTROS PIEDAD SEÑOR

Piera Raffa y E. Zappatore

$\text{♩} = 70$

Melodia

Piano

De no -

5

so-tros pie-dad - Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor de no -

9

so-tros pie-dad Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor Teo-fen

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 70. It consists of three systems. The first system shows the beginning of the melody and piano accompaniment. The second system starts at measure 5 and includes the lyrics 'so-tros pie-dad - Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor de no -'. The third system starts at measure 9 and includes the lyrics 'so-tros pie-dad Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor Teo-fen'. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

©2012

13

di-mos con el pe - ca-do noes-cu cha-mos tu voz de pa-dre tu per

17

do-na-nos por fa - vor de no - so-tros pic-dad Se - ñor de no-

21

so-tros pic-dad - Se - ñor de no - so-tros pic-dad Se - ñor de no-

DE NOSOTROS PIEDAD SEÑOR

3

25

so-tros pie-dad Se - ñor de no - so-tros pie-dad Se - ñor.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The middle and bottom staves are a piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

PIEDAD SEÑOR PIEDAD

(HE PECADO)

Popular

♩ = 70

Soprano

Pie - dad - Se - ñor - pie - dad he pe - ca - do con - tra tí, he pe - ca -

do con - tra tí Cris - to ten pie - dad he pe - ca - do con - tra tí he pe - ca -

do con - tra tí Cris - to ten pie - dad Con tu san - gre Se - ñor con tu san - gre la - va -

me la - va - me la - va - me la - va - me por - que soy - un pe - ca - dor la - va me la - va - me la - va -

me la - va - me por - que soy un pe - ca - dor Cris - to ten pie - dad

Dm A7 Dm Gm 3fr.

Dm A7 Dm Gm 3fr.

Gm 3fr. Dm A7 Dm Gm 3fr.

Dm A7 Dm A7 Dm

Piedad, Señor, piedad

Popular

Piedad, Señor, piedad

//He pecado contra ti

He pecado contra ti

Cristo ten piedad//

Con tu sangre; Señor, con tu
sangre

//Lávame, lávame

Lávame, lávame

Porque soy un pecador//

Cristo ten piedad.

Ritmotipo seleccionado: Balada (compas 1)



dad - Se-ñor - pie -



PIEDAD SEÑOR PIEDAD (HE PECADO)

Popular

$\text{♩} = 70$

Melodia

Piano

Pie - dad - Se - ñor - pie - dad he pe - ca — do con - tra tí, he pe - ca

— do con - tra tí Cris - to ten pie - dad he pe - ca

— do con - tra tí he pe - ca — do con - tra tí Cris - to ten pie - dad Con tu

©2012

11

san - gre Se-ñor con tu san - gre la - va - me la - va - me la - va - me la - va - me por - que

15

soy - un pe - ca - dor la - va me la - va - me la - va - me la - va - me por - que

19

soy un pe - ca - dor Cris - to ten pie - dad

SEÑOR TEN PIEDAD DE NOSOTROS

Popular

$\text{♩} = 90$

Soprano

Se - ñor ten pie-da ad de no - so-tros-ten pie-dad de mí Se

4

S

mí Cris-to ten pie-dad de no - so o - tros Cris - to ten pie dad

9

S

Cris - to ten pie - dad

Señor ten piedad de nosotros

Popular

//Señor ten piedad de nosotros ten piedad de mí //

//Cristo ten piedad de nosotros

Cristo ten piedad//

//Señor...//

Ritmotipo seleccionado: Balada rítmica (compas 1)

$\text{♩} = 90$

Se - ñor ten pie - da ad de no -

Interleccional

ALELUYA

D. R. A.

Soprano

$\text{♩} = 100$

C7 F B♭ F C7

A - le - lu - ya a - le - lu - ya a le lu ya a - le - lu - ya

S

5 F B♭ F C7 F

A - le - lu - ya a - le - lu - ya a - le - lu - ya a - le - lu - ya

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for the song 'ALELUYA'. The top staff is for the Soprano voice, and the bottom staff is for the Soprano (S) voice. Both staves are in 4/4 time with a tempo of 100 beats per minute. The key signature has one flat (Bb). The Soprano staff starts with a C7 chord and ends with a C7 chord. The S staff starts with an F chord and ends with an F chord. The lyrics are 'A - le - lu - ya a - le - lu - ya a le lu ya a - le - lu - ya' for both parts.

Aleluya

D. R. A.

Aleluya (4 veces) (bis)

Ritmotipo seleccionado: Balada rítmica (compas 5)

The musical score is written for voice and piano. It consists of five measures. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "A - le - lu - ya" on the first line and "Cris - to vi - ve siem-pre siem-pre" on the second line. The piano accompaniment is in the bass clef with the same key signature. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a simple bass line. The word "Pno." is written to the left of the piano part.

ALELUYA

D. R. A.

$\text{♩} = 100$

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Piano

5

A - le - lu - ya a - le - lu - ya a le lu ya a - le -

A - le - lu - ya a - le - lu - ya a le lu ya a - le -

Cris - to vi - ve siem-pre siem-pre Cris - to rei - na siem-pre siem-pre Cris - to vi-ve a - le -

Pno.

©2012

8

lu - ya A - le - lu - ya a - le - lu - ya

lu - ya A - le - lu - ya a - le - lu - ya

lu - ya Cris - to vi - ve siem-pre siem-pre Cris - to rei - na siem-pre siem-pre

Pno.

11

a - le-lu-ya a-le-lu - ya a - le-lu-ya a-le-lu - ya

a - le-lu-ya a-le-lu - ya a - le-lu-ya a-le-lu - ya

Cris-to vi-ve a le lu ya a - le-lu-ya a-le-lu - ya

Pno.

ALELUYA CRISTO VIVE

Soprano

♩ = 100

A - le - lu - ya ___ Cris - to vi - ve ___ Cris - to vi - ve ___ en nues - tro co - ra - zón, A - le -

S

5
lu - ya ___ Cris - to vi - ve ___ Cris - to vi - ve ___ en nues - tro co - ra - zón

Aleluya Cristo vive

D. R. A.

//Aleluya Cristo vive

Cristo vive en nuestro corazón//

//Aleluya su palabra

Su palabra es mensaje de amor//

Ritmotipo seleccionado: salsa (compas 3)

3

vi - ve en nues-tro co - ra -
la - bra es men-sa-je dea -

3

The image shows a musical score for a salsa piece. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3-measure phrase. The lyrics are: "vi - ve en nues-tro co - ra - la - bra es men-sa-je dea -". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, also in F# and 3-measure phrase, featuring chords and a melodic line. The bottom staff is a bass line in bass clef, also in F# and 3-measure phrase, featuring a simple bass line. The number '3' is written above the first and second staves, indicating the number of measures in the phrase.

ALELUYA CRISTO VIVE

$\text{♩} = 100$

Melodia

Piano

A - le - lu - ya — Cris - to vi - ve — Cris - to
 Su pa - la - bra — Su pa -

3
 vi - ve — en nues-tro co - ra - zón, A - le - lu - ya — Cris - to
 la - bra — es men - sa - je — dea - mor Su pa -

6
 vi - ve — Cris - to vi - ve — en nues-tro co - ra - zón
 la - bra — Su pa - la - bra — es men - sa - je — dea - mor

©2012

CRISTO VIVE EN MI

D. R. A.

$\text{♩} = 100$

Soprano

D A Bm

Cris - to vi - veen mi a - le - lu - u - ya Cris - to vi - veen

7

S

F#m G D

mi a - le - lu - u - ya Oh que ma - ra - vi - lla es

13

S

A D A D

1. 2.

Cris - to vi - veen mi Cris - to vi - veen - mi

The image shows a musical score for the hymn 'CRISTO VIVE EN MI'. It is written for Soprano and S (Soprano) voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) is for Soprano and includes guitar chords D, A, and Bm. The second system (measures 7-12) is for S and includes guitar chords F#m, G, and D. The third system (measures 13-14) is for S and includes guitar chords A and D, with first and second endings. The lyrics are in Spanish: 'Cris - to vi - veen mi a - le - lu - u - ya Cris - to vi - veen', 'mi a - le - lu - u - ya Oh que ma - ra - vi - lla es', and 'Cris - to vi - veen mi Cris - to vi - veen - mi'.

Cristo vive en mí

D. R. A.

//Cristo vive en mi, aleluya//

Oh que maravilla es,

Cristo vive en mí.

Ritmotipo seleccionado: Balada rítmica (copas 9 y 10)

9

Cris - to vi - veen

The image shows a musical score for the hymn 'Cristo vive en mí'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a repeat sign and contains the lyrics 'Cris - to vi - veen'. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a simple bass line with quarter notes and rests. The score is marked with a '9' at the beginning.

CRISTO VIVE EN MI

D. R. A.

Melodia

♩ = 100

Piano

9

Cris - to vi - veen mi a - le - lu - u - ya Cris - to vi - veen mí a - le -

©2012

16

lu-u-ya Oh que ma - ra - vi - lla es Cris - to vi - veen mi

1.

24

2.

Cris - to vi - veen - mi

Detailed description: This is a musical score for the hymn 'CRISTO VIVE EN MI'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 16 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a first ending bracket over the final two measures. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The second system starts at measure 24 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a second ending bracket over the final two measures. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

QUE SEA TU PALABRA

D. R. A.

$\text{♩} = 70$

Soprano

The image shows a musical score for two vocal parts: Soprano and Alto (S). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 70. The Soprano part consists of four measures with lyrics: 'Que se - a tu pa - la - bra se mi - lla deu - ni - da - a - ad un'. The Alto part starts at measure 5 and consists of four measures with lyrics: 'sig - no que nos lle - va - ra laes - pe - ran - zay - la ver - dad'. Chord diagrams are provided above the notes for each measure: D, F#m, G, D for the Soprano part; G, D, A7, D for the Alto part.

Que se - a tu pa - la - bra se mi - lla deu - ni - da - a - ad un

S

sig - no que nos lle - va - ra laes - pe - ran - zay - la ver - dad

Que sea tu palabra

D. R. A.

Que sea tu palabra

Semilla de unidad

Un signo que nos llevara

La esperanza y la verdad.

Ritmotipo seleccionado: Balada (compas 5)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is on two staves, with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. The score is for measures 5 and 6. The lyrics 'sig - no que nos' are written under the voice staff. The piano part features chords and a melodic line in the bass.

S

5

sig - no que nos

Pno.

5

QUE SEA TU PALABRA

D. R. A.

$\text{♩} = 70$

Soprano

Que se - a tu pa - la - bra se mi - lla deu - ni - da - a - ad un

Piano

$\text{♩} = 70$

5

S

sig - no que nos lle - va - ra la es - pe - ran - zay - la ver - dad

Pno.

©2012

YO QUIERO SERVIRTE CON AMOR

D. R. A.

♩ = 90

Soprano

A - le - lu, a - le lu, a - le - lu - ya A - le -
 En - lai - gle - sia - se can - taa - le - lu - ya to - dos -

S

3 lu, a - le - lu, a - le - lu - ya A - le lu, a - le - lu, a - le - lu -
 va - mos por siem - prea ce - le - brar Que tú tie - nes - pa - la - braa - le - lu -

S

6 ya que yo que - ro - ser - vir - te con a - mor
 ya en lai - gle - sia - se sien - te lau - ni - dad

Guitar chords: Dm, A7, Dm, D, Gm, Dm, A7, Dm

Yo quiero servirte con amor

D. R. A.

Alelu, aleu, aleluya (3 veces)

Que yo quiero servirte con amor

En la iglesia se canta aleluya

Todos vamos por siempre ha celebrar

Que tú tienes palabra aleluya

En la iglesia se siente la unidad.

Ritmotipo seleccionado: Salsa (compas 1)

♩ = 90

A - le - lu, a - le lu, a - le - lu
En la i - gle - sia se can - ta - le - lu

YO QUIERO SERVIRTE CON AMOR

D. R. A.

Melodia $\text{♩} = 90$

A - le - lu, a - le lu, a - le - lu - ya A - le -
 En lai - gle - sia - se can - taa - le - lu - ya to - dos -

Piano

3 lu, a - le - lu, a - le - lu - ya A - le lu, a - le - lu, a - le - lu -
 va - mos - por siem - prea ce - le - brar Que tú tie - nes - pa - la - braa - le - lu -

6 ya que yo quie - ro - ser - vir - te con a - mor
 en lai - gle - sia - se sien - te lau - ni - dad

©2012

Ofertorio

ACEPTA OH SEÑOR

D. R. A.

♩ = 80

Soprano

A - cep - ta oh Se - ñor nue -stras o - fren - das Que con a - ñor lle - va - mos a tual - tar

5

S pa - ra al o - fre - cer - te lo que tu nos dis - te me - res ca - mos aho ra re ci bir tea ti

9

S Es - te pan pro - vie - ne de la tie - rra pron - to san - ti - fi - ca - do se - ra su

13

S car - nees - sal - va - ción es la co - mi - da ver - da - de - ra qui - en no co - ma de El no vi - vi - ra en El

17

S ra en El en El

The musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line for Soprano (S) and guitar chords. The tempo is marked as ♩ = 80. The lyrics are in Spanish. The first system starts with chords D, A, D, G, and A. The second system starts with G, D, G, Em, and A. The third system starts with D, A, D, G, and A. The fourth system starts with G, A, D, Bm, G, D, and A7. The fifth system starts with D, A7, and D. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' respectively.

Acepta Oh Señor

D.R.A

Acepta oh Señor nuestras ofrendas
Que con amor llevamos a tu altar.
Para al ofrecerte lo que tú nos diste,
Merezcamos ahora recibirte a ti.

Este pan proviene de la tierra,
Pronto santificado será,
Su carne es salvación, es la comida verdadera,
Quien no coma de él no vivirá en él.

Este vino viene de la tierra,
Pronto santificado será,
Su sangre es salvación es la bebida verdadera,
Quien no beba de él no vivirá en él, en él.

Los Ritmotipos que se proponen en el momento de las ofrendas, están en el orden de las baladas y baladas rítmicas explicadas anteriormente.

ACEPTA OH SEÑOR

D. R. A.

Melodía

♩ = 80

A - cep - ta oh Se - ñor nues tras o fren - das - Que

Piano

3

con a - mor lle - va - mos a tual - tar pa - raal o - fre - cer - te -

6

lo que tu nos dis - te - me - res ca - mos aho ra re ci bir tea tí

©2012

9

Es-te pan pro-vie-ne de la tie-rra— pron-to san-ti-fi-ca-do se-ra su
Es-te vi-no vie-ne de la tie-rra— su

13

car-nes-sal-va-ción es la co-mi-da ver-da-de-ra— quien no co-ma de El no vi-vi-ra en El
san-gres sal-va-ción es la be-bi-da ver-da-de-ra— quien no be-ba de El no vi-vi

17

ra en El en El

EN TU PRESENCIA

D. R. A.

Soprano

$\text{♩} = 70$

D A G A D

En tu pre-sen - cia Se - ñor teen - tre - go mi vi - daen - te - ra

5 G A D G A

has - me par - te de tí pa - raha - cer lo que tu quie - ras

9 G A D G A D G A

Pan y vi - no so - breel - al - tar son o - fren - das dea - mor pan y vi - no so -

14 D G A D G A D

breel al - tar son o - fren - das dea - mor son o - fren - das dea - mor

The musical score is written for Soprano in G major, 4/4 time, with a tempo of 70. It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a key signature change to G major. Chords D, A, G, A, and D are indicated above the notes. The lyrics are: 'En tu pre-sen - cia Se - ñor teen - tre - go mi vi - daen - te - ra'. The second staff starts at measure 5 with chords G, A, D, G, and A. Lyrics: 'has - me par - te de tí pa - raha - cer lo que tu quie - ras'. The third staff starts at measure 9 with chords G, A, D, G, A, D, G, and A. Lyrics: 'Pan y vi - no so - breel - al - tar son o - fren - das dea - mor pan y vi - no so -'. The fourth staff starts at measure 14 with chords D, G, A, D, G, A, and D. Lyrics: 'breel al - tar son o - fren - das dea - mor son o - fren - das dea - mor'.

En tu presencia

D. R. A.

//En tu presencia Señor

Te entrego mi vida entera

Hazme parte de ti

Para hacer lo que tu quieras//

//Pan y vino sobre el altar

Son ofrendas de amor//

Son ofrendas de amor.

EN TU PRESENCIA

D. R. A.

$\text{♩} = 70$

Melodía

En tu pre-sen-cia Se - ñor teen - tre - go mi vi-daen - te - ra

Piano

5

has - me par - te de tí pa-raha - cer lo que tu quie - ras

9

Pan y vi - no so - brel - al - tar son o-fren-das dea - mor pan y vi - no so -

©2012

2
14

EN TU PRESENCIA

breel al - tar son o - fren-das dea - mor son o - fren-das dea - mor

The image shows a musical score for the song "EN TU PRESENCIA". It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are "breel al - tar son o - fren-das dea - mor son o - fren-das dea - mor". The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

ESTE PAN Y VINO SEÑOR

C. Erdozain

Soprano

$\text{♩} = 110$

D

Bm A7 D

Es - te pan y vi - no Se - ñor se trans - for - ma - ran

S

Bm A7 D

5 En tu cuer - poy san - gre Se - ñor en nues - tro man - jar

S

A D A7 D

9 Gra - cias al sol y al la - bra - dor en el al - tar flo - re - cen hoy

S

G A Bm D A7

13 las es - pi - nas los ra - ci - mos que pre - sen - ta - mos a Dios

The image shows a musical score for the song 'Este Pan y Vino Señor' by C. Erdozain. It is written for Soprano and Soprano voices. The score is in 4/4 time with a tempo of 110. The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are in Spanish. The score includes guitar chords (D, Bm, A7, G) and a triplets mark. The Soprano part starts at measure 1, and the Soprano part starts at measure 5. The lyrics are: 'Es - te pan y vi - no Se - ñor se trans - for - ma - ran', 'En tu cuer - poy san - gre Se - ñor en nues - tro man - jar', 'Gra - cias al sol y al la - bra - dor en el al - tar flo - re - cen hoy', and 'las es - pi - nas los ra - ci - mos que pre - sen - ta - mos a Dios'.

Este pan y vino

C. Erdozain

Este pan y vino Señor, se transformarán

En tu cuerpo y sangre Señor

En nuestro manjar

Gracias al sol y al labrador

En el altar florecen hoy

Las espigas, los racimos

Que presentamos a Dios

Lo que sembramos

Con el dolor, lo que pedimos en oración

Hoy son frutos, son ofrendas

Que presentamos a Dios

ESTE PAN Y VINO SEÑOR

C. Erdozain

Soprano

$\text{♩} = 110$

Es - te pan y vi - no Se - ñor se trans - for - ma - ran —

Piano

$\text{♩} = 110$

5

S

En tu cuer - poy san - gre Se - ñor en nues - tro man - jar — **Fine**

Pno.

Fine

9

S

Gra - cias al sol y al la - bra - dor en el al - tar flo - re - cen hoy

Pno.

©2012

13

S

las es - pi - nas los ra - ci - mos que pre - sen - ta - mos a Dios D.C. al Fine

13

Pno.

D.C. al Fine

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line (S) begins at measure 13 with the lyrics 'las es - pi - nas los ra - ci - mos que pre - sen - ta - mos a Dios'. The piano accompaniment (Pno.) starts at measure 13 with a treble clef and a bass clef. The score concludes with a double bar line and the instruction 'D.C. al Fine'.

SABER QUE VENDRAS

J. García Torralba

♩ = 70

Soprano

C F Em Am C F G

En es-te mun-do que Cris-to nos da ha-ce-mos lao-fren-da del pan

5

S C F Em Am C Dm G G7

el pan de nues-tro tra-ba-jo sin fin, yel vi-no de nues-tro can-tar

9

S C F Em Am C F G G7

traí-goan-te ti nues-tra jus-tain-que-tud a-mar la jus-ti-ciay la paz Sa-

13

S Dm G C E7 Am Dm G7 C C

ber que ven-drás, sa-ber quées-ta-rás par-tien-doa los po-bres tu pan Sa pan

1. 2.

Saber que vendrás

J. García Torralba

En este mundo que Cristo nos da

Hacemos la ofrenda del pan

El pan de nuestro trabajo sin fin

Y el vino de nuestro cantar

Traigo ante ti nuestra justa inquietud

Amar la justicia y la paz

Saber que vendrás, saber que estarás

Partiendo a los pobres tu pan

La sed de todos los hombres sin fin

Las penas y el triste cantar

El odio de los que mueren sin fe

Cansados de tanto luchar

En la patena de nuestra oblación

Acepta la vida Señor

SABER QUE VENDRAS

J. García Torralba

Melodía

$\text{♩} = 70$

En es-te mun-do que Cris-to nos da ha-ce-mos la-ofren-da del pan

Piano

5

el pan de nues-tro tra-ba-jo sin fin, y el vi-no de nues-tro can-tar

9

traí-go-an-te ti nues-tra jus-tain-que-tud a-mar la jus-ti-cia y la paz Sa-

©2012

13

ber que ven-drás, sa - ber quees-ta-rás par - tien-doa los po-bres tu pan Sa pan

VENGAN TODOS A LA MESA

D. R. A.

Soprano

Ven-gan to-dos a la me - sa — don-de-ha-lla-ran vi-noy pán —

5

S

Los ham-brien-tos y se - dien — tos — ven-gan y se — sa-cia-ran —

9

S

el Se-ñor es — quien in-vi - ta — la-ven-se ma - nos y pies —

13

S

Co-man del pan de la gra - cia — be-ban su san — gre tam - bién —

Vengan todos a la mesa

D.R.A

Vengan todos a la mesa

Donde hallarán vino y pan

Los hambrientos y sedientos

Vengan y se saciarán

El Señor es quien invita

Lávense manos y pies

Coman del pan de la gracia

Beban su sangre también

VENGAN TODOS A LA MESA

D. R. A.

Melodia

♩ = 80

Lu lu lu ja a a a a a ja a a

Piano

♩ = 80

5

ja a a a a a Ven-gan to-dos a la me - sa

5

9

don-deha-lla-ran vi-noy pan Los ham-brien-tos y se-dien

9

©2012

VENGAN TODOS A LA MESA

2
12

tos ven-gan y se sa - cia - ran

15

el Se-ñor es quien in - vi - ta la - ven - se ma - nos y pies

18

Co-man del pan de la gra - cia

VENGAN TODOS A LA MESA

3

21
be - ban su san _ gre tam - bién _ be - ban su san _ gre tam - bién

24
be - ban su san _ gre tam - bién _

28

32

Detailed description: This is a musical score for the hymn 'VENGAN TODOS A LA MESA'. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish: 'be - ban su san _ gre tam - bién _'. The score includes repeat signs and a final double bar line at the end of the fourth system.

Santo

SANTO CORAL

D. R. A.

Soprano

$\text{♩} = 70$

F Dm Gm C7

San - to sa - to sa - an - to san - to san - toes - el Se - ñor

S

F Dm Gm C F

San - to san - to sa - an - to San - to san - toes - el Se - ñor O - oh -

S

B \flat C F Dm

sa - na en el cie - lo o - oh - sa - na en la tie - rra be en -

Gm C B \flat C F F

13 di - to el que vie - ne en el nom - bre del Se - ñor O - oh ñor

1. 2.

Santo (coral)

D. R. A.

//Santo, santo, santo

Santo, santo en el Señor//

//Ohssana en el cielo

Ohssana en la tierra

Bendito el que viene

En el nombre del Señor//

Ritmotipo seleccionado: Balada.

SANTO CORAL

D. R. A.

Soprano

$\text{♩} = 70$

San - to sa-to sa-an-to san-to san - toes-el Se - ñor

Piano

$\text{♩} = 70$

S

⁵

San - to san-to sa-an-to San-to san - toes-el Se - ñor O-oh-

Pno.

⁵

©2012

SANTO CORAL

D. R. A.

Melodia

♩ = 70

San - to sa-to sa-an-to san-to san - to es-el Se - ñor

Piano

5

San - to san-to sa-an-to San-to san - to es-el Se - ñor O-oh-

©2012

9

sa - na en el cie - lo o - oh - sa - na en la tie - rra be en-

13

di - to el que vie - ne en el nom - bre del Se - ñor O-oh ñor

SANTO DIOS DEL UNIVERSO

Cesáreo Gabarain

♩ = 90

Soprano

D G D G D

San-to-o san-to-o san-toes el Se-ñor Dios del u-ni-ver-so lle-nos es-tan el

5

G A D Em A D G

S

cie-lo y la tie-c-rra de tu glo-o-o-ria Oh-sa-na oh-sa-na oh-sa-a-

10

D G A D G

S

na oh-sa-nae nel ci-e-lo Ben-di-toel que vie-ne en nom-bre del Se-

14

D G D G A D

S

ñor Oh-sa-na oh-sa-na oh-sa-a-na Oh-sa-nae-nel ci-e-lo

Santo Dios del universo

C. Gabaráin

Santo, santo, Santo en el Señor

Dios del universo

Llenos están el cielo y la tierra

De su gloria

Ohssana, ohssana, ohssana

Ohssana en el cielo

Bendito el que viene

En nombre del Señor

Ohssana..

Ritmotipo seleccionado: champeta (ver en los anteriores enunciados)

SANTO DIOS DEL UNIVERSO

Cesáreo Gabarain

♩ = 90

Voz 1

San - to - o san - to - o san - to - es el Se - ñor Dios del u - ni - ver - so

Voz 2

Voz 3

Piano

4

lle - nos es - tan el cic - lo y la tie - e - rra de tu glo - o - o - ria

©2012

8

Oh-sa - na oh - sa - na oh sa a - na Oh sa nae-nel cie - e - lo

Oh-sa - na oh sa - na a - na oh-sa - nae nel ci - e - lo

Oh-sa - na a - na oh-sa - nae nel ci - e - lo

12

Ben-di - toel que vie - ne en nom-bre del Se - ñor Oh - sa - na oh - sa - na oh sa a -

Oh - sa - na oh sa - na a -

Oh - sa - na a -

SANTO

3

16

na Oh sa nae - nel cie - e - lo

na oh - sa - nae nel ci - e - lo

na oh - sa - nae nel ci - e - lo

SANTO LOS ANGELES CANTAN

D. R. A.

♩ = 90

Soprano

F B \flat C F

San - to san - to sa - an - to San - to san - to el Se - ño o - or

5

S

B \flat C F

el cie - lo y la tie - e - rra es - tan lle - nos - de - ti Oh sa - na oh

10

S

B \flat Gm C F B \flat

sa - na oh - sa - na los an - ge - les ca - an - tan Oh sa - na oh - sa - na oh -

15

S

Gm C F Gm C F B \flat C

sa - na can - te mos a Dios Ben - di - to es - cris to que vie - e - ne en el nom - bre del - Se -

20

S

F B \flat Gm C F

ñor oh - sa - na oh sa - na oh - sa - na los an - ge - les ca - an - tan Oh

25

S

B \flat Gm C F

sa - na oh - sa - na oh - sa - na can - te mos a Dios

©2012

Santo los ángeles cantan

D. R. A.

Santo, santo, santo

Santo, santo el Señor

El cielo y la tierra, estan llenos de ti

Ohssana, ohssana

Ohssana los ángeles cantan

Ohssana, ohssana

Ohssana cantemos a Dios

Bendito es Cristo que viene

En el nombre del Señor

Ohssana...

Ritmotipo seleccionado: Champeta

SANTO LOS ANGELES CANTAN

D. R. A.

$\text{♩} = 90$

Voz 1
San - to san - to sa - an - to San - to san - to el Se -

Voz 2

Piano

4
no o - or el cie - lo y la tie - e - rra es - tan lle - nos - de -

8
ti Oh sa - na oh sa - na oh -
Oh sa - na oh sa - na oh -

©2012

SANTO LOS ANGELES CANTAN

2
11

sa - na los an - ge - les ca - an - tan Oh sa - na oh -
sa - na los an - ge - les ca - an - tan Oh sa - na oh -

14

sa - na oh - sa - na can - te mos a Dios Ben -
sa - na oh - sa - na can - te mos a Dios

17

di - tocs - cris to que vie - c - ne en el nom - bre del - Sc -

Detailed description: The image shows a page of sheet music for a hymn titled 'SANTO LOS ANGELES CANTAN'. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of three systems of music. Each system includes two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment consisting of a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal staves. The first system starts at measure 11 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 16. The third system starts at measure 17 and ends at measure 19. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords and melodic lines in the right hand.

SANTO LOS ANGELES CANTAN

3

20

ñor oh - sa - na oh sa - na oh -

Oh sa - na oh sa - na oh -

23

sa - na los an - ge - les ca - an - tan Oh sa - na oh -

sa - na los an - ge - les ca - an - tan Oh sa - na oh -

26

sa - na oh - sa - na can - te mos a Dios

sa - na oh - sa - na can - te mos a

SANTO, SANTO, SANTO

J. Sanchez- A. Duque

♩ = 70

Am E7 Am G C G E E7

Soprano

San-to san-to san-to san-toes el Se- ñor Dios del u-ni-ver-so san-toes el Se-

Am Am A Dm G C Dm E

8

1. 2. 1.

S

ñor ñor Oh - sa-na en el cie - lo oh - sa-na en la tie - rra ben - di-to el que vic - ne en

E7 Am E E7 Am

16

2.

S

nom - bre del Se - ñor Oh vic - ne en nom - bre del Se - ñor

Santo, Santo, Santo

J. Sánchez /A. Duque

//Santo, Santo, Santo

Santo es el Señor

Dios del universo

Santo es el Señor//

//Ohssana en el cielo

Ohssana en la tierra

Bendito el que viene

En nombre del Señor//

Ritmotipo seleccionado: Balada.

SANTO, SANTO, SANTO

J. Sanchez- A. Duque

Melodía

♩ = 70

1.

San-to san-to san-to san-toe se- ñor Dios del u-ni - ver - so san-toe se- ñor

Piano

Detailed description: This system contains the first musical system. It features a vocal melody line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 70. The key signature has one sharp (F#). The melody begins with a first ending bracket. The lyrics are: "San-to san-to san-to san-toe se- ñor Dios del u-ni - ver - so san-toe se- ñor".

9

2.

ñor Oh - sa - na en el cie - lo oh - sa - na en la tie - rra ben - di - to el que

Detailed description: This system contains the second musical system, starting at measure 9. It features a vocal melody line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The melody begins with a second ending bracket. The lyrics are: "ñor Oh - sa - na en el cie - lo oh - sa - na en la tie - rra ben - di - to el que".

15

1.

2.

vie - ne en nom-bre del Se - ñor Oh vie - ne en nom-bre del Se - ñor

Detailed description: This system contains the third musical system, starting at measure 15. It features a vocal melody line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The melody has two first ending brackets. The lyrics are: "vie - ne en nom-bre del Se - ñor Oh vie - ne en nom-bre del Se - ñor".

SANTO

D. R. A.

Soprano

$\text{♩} = 70$

Bm Em A D Bm Em F# Bm

San - to san - to san - to es - el - Se - ño - o - or Dios del u - ni - ver - so Oh sa - na

S

B7 Em A D Em F#7 Bm

5 o - o - o - oh sa - na o - o - o - oh - sa - na o o o oh - sa - na en el cie - lo **Fine**

S

9 Em A D Bm Em F#7 Bm

Ben - di - to el - que vic - ne en nom - bre del Se - ño - o - or Oh - sa - na en el cie - lo oh - sa - na **D.S. al Fine**

Santo

D. R. A.

//Santo, Santo; santo es el Señor

Dios del universo, Ohssana//

//Ohssana, ohssana, ohssana en el cielo//

//Bendito el que viene en el nombre del Señor

Ohssana en el cielo, ohssana//

//Ohssana, ohssana, ohssana en el cielo//

Ritmotipo seleccionado: Balada.

SANTO

Melodía D. R. A.

$\text{♩} = 70$

San-to san - to san-toes-el-Se-ño - o - or Dios del u-ni-ver-so Oh sa - na

Piano

5 Fine

o - o - o - oh sa - na o - o - o - oh - sa - na o o o oh - sa - naen el cie - lo

9 D.S. al Fine

Ben-di-toel-que vie - ne en nom-bre del Se-ño-o-or Oh-sa-naen el cie - lo oh - sa - na

D.S. al Fine

Cordero de Dios

CORDERO DE DIOS

D. R. A.

Soprano

$\text{♩} = 70$

Cor-de-ro de Dios cor-de-ro de Dios cor-de-ro de Dios que per-

do-nas al pue-blo el pe - ca - do Ten pie - dad-oh Se - ñor pie -

dad oh Se - ñor pie - dad de tu pue-blo pe - ca - dor pe - ca - dor

y da - nos la paz y da - nos la paz

y da - nos la paz

Guitar Chords: Dm, C, B \flat , A7, Gm, A7, Dm, D, D7, G, D, A, D, G, D, G, D, G, D, G, D

3fr. (♩=♩)

1. 2.

Cordero de Dios

D. R. A.

Cordero de Dios (3 veces)

Que perdonas al pueblo el pecado (bis)

Ten piedad oh Señor

Piedad oh Señor,

Piedad de tu pueblo pecador (bis)

Y danos la paz (3 veces)

Ritmotipo seleccionado: vals (a partir del compas 8)

Ten pie - dad - oh Se -

The musical score is written on two staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It starts with a repeat sign and a fermata over the first measure. The melody consists of quarter and eighth notes. The piano accompaniment starts with a bass clef, the same key signature, and time signature. It features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the piano part.

CORDERO DE DIOS

D. R. A.

Melodía

♩ = 70

Cor-de-ro de Dios cor-de-ro de Dios cor-de-ro de Dios que per-

Piano

do-nas al pue-bloel pe - ca - do Ten pie - dad-oh Se -

Ten pie - dad-oh Se -

1.
ñor pie - dad oh Se - ñor pie - dad de tu pue-blo pe - ca - dor

ñor pie - dad oh Se - ñor pie - dad de tu pue-blo pe - ca - dor

©2012

18 ^{2.}

pe - ca - dor y da - nos la paz

pe - ca - dor y da - nos la paz

25

y da - nos la paz y da - nos la paz

y da - nos la paz y da - nos la paz

CORDERO DE DIOS QUE NOS DAS LA PAZ

D. R. A.

Soprano

$\text{♩} = 110$

E B C#m

Cor-de-ro de Dios que nos das la paz he ve-ni-do - hoy

4 G#m 4fr. A B

S — a pe-dir te per - don que se rom-pan pe - nas o - dios y do - lor

7 E A A B

S — que le des al mun - do do a - mor y per - don tien - de - nos tu ma

10 B C#m 4fr. G#m 4fr.

S — no des - tru - yeel re - cor - a - bre - nos la puer - ta de tu co - ra - zón

13 A B E

S — te lo su - pli - ca mos cor - de - ro de Dios da - nos el ca - mi -

16 A B E B C#m 4fr.

S - no de la sal - va cio - o - ón

©2012

Cordero de Dios que nos das la paz

D. R. A.

Cordero de Dios que nos das la paz

He venido hoy a pedirte perdón

Que se rompan penas, odios y dolor

Que le des al mundo amor y perdón

Tiéndenos tu mano destruye el rencor

Ábrenos la puerta de tu corazón

Te lo suplicamos cordero de Dios

Danos el camino de la salvación.

Ritmotipo seleccionado: Balada rítmica (ver en las anteriores propuestas)

CORDERO DE DIOS QUE NOS DAS LA PAZ

♩ = 110

D. R. A.

Melodia

Cor-de-ro de Dios que nos das la paz he ve-ni-do hoy

Piano

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is the vocal melody in treble clef, 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff is the piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), featuring a steady eighth-note chordal accompaniment in the right hand and a bass line with eighth notes and rests in the left hand.

4

a pe-dir te per - don que se rom-pan pe - nas o - dios y do - lor

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The top staff continues the vocal melody. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

7

que le des al mun - do a - mor y per - don tien - de - nos tu ma

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The top staff continues the vocal melody. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

©2012

10

no des-tru-yeel re - cor a-bre-nos la puer - ta de tu co-ra - zón

13

te lo su - pli - ca mos cor - de - ro de Dios da - nos el ca - mi -

16

- no de la sal - va cio - o - ón

CORDERO DE DIOS

D. R. A.

$\text{♩} = 100$

G Am D G

Soprano

Cor - de - ro de Dios que qui-tas el pe-ca - do del mun-do__ ten pie -

C D G G C D G

S

dad de no-so-tros Se - ñor Cor mun-do__ da - nos - da - nos la paz

1.

2.

The image shows a musical score for the hymn 'Cordero de Dios'. It is written in G major and 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The Soprano part begins with a G chord, followed by Am, D, and G. The lyrics are: 'Cor - de - ro de Dios que qui-tas el pe-ca - do del mun-do__ ten pie -'. The S part begins with a C chord, followed by D, G, G, C, D, and G. The lyrics are: 'dad de no-so-tros Se - ñor Cor mun-do__ da - nos - da - nos la paz'. There are two endings: the first ending leads back to the beginning of the S part, and the second ending leads to the final chord.

Cordero de Dios

D. R. A.

//Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo

Te piedad de nosotros señor//

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo

Danos, danos la paz

Danos, danos la paz.

Ritmotipo seleccionado: Bolero (compas 1)

♩ = 100

Cor - de - ro de Dios que

CORDERO DE DIOS

D. R. A.

Melodia

♩ = 100

1.

Cor - de - ro de Dios que qui-tas el pe-ca - do del mun-do — ten pie-

Piano

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, with a tempo of 100. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The lyrics are 'Cor - de - ro de Dios que qui-tas el pe-ca - do del mun-do — ten pie-'. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of chords and single notes in both hands.

4.

2.

dad de no-so-tros Se - ñor Cor mun-do — da - nos - da - nos la

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'dad de no-so-tros Se - ñor Cor mun-do — da - nos - da - nos la'. It includes a second ending bracket. The piano accompaniment continues with the same rhythmic accompaniment.

8.

paz da - nos - da - nos la paz

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line concludes with the lyrics 'paz da - nos - da - nos la paz'. The piano accompaniment provides a final harmonic resolution.

©2012

ORACION DE PAZ

Martha Sanmiguel

♩ = 90

G Bm E7 Am

Soprano

Hoy quie-roe - le - var u - nao - ra - ción de paz

5

Am7 D7 G

S hoy quie-roes-cu - char que ya nohay gue - e - rras Hoy quie-roes-cu - char

10

Bm E7 Am Am7

S los pa - ja - ros can - tar ven u - ne tu voz queel mun-does

15

D7 G C D G

S pe - e - e - ra ven ven a can - tar por la paz ven a - can - tar

20

C D G C D G

S por la paz ven a can - tar por la paz

©2012

Oración de paz

Martha Sanmiguel

Hoy quiero elevar una oración de paz,

Hoy quiero soñar que ya no hay guerras,

Hoy quiero escuchar los pajaros cantar,

Ven una tu voz que el mundo espera

Ven, ven a cantar por la paz

Ven a cantar por la paz

Ven a cantar por la paz.

Ritmotipo seleccionado: Balada rítmica.

ORACION DE PAZ

Martha Sanmiguel

Melodia

♩ = 90

Hoy quie-roe-le-var u-nao-ra-ción de paz

Piano

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line (Melodia) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5, then a quarter note E5, and finally a quarter rest. The piano accompaniment (Piano) is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

5

hoy quie-roes-cu-char que ya nohay gue - e - e - rras

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, and D5, a quarter note E5, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (F#5, G5, A5) is marked over measures 7 and 8. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

9

Hoy quie-roes-cu-char los pa-ja - ros can - tar

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The vocal line begins with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, and D5, a quarter note E5, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (F#5, G5, A5) is marked over measures 10 and 11. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

©2012

13

ven u-ne tu voz que el mun-does pe - e - e - ra

17

ven ven a can-tar por la paz ven a-can-tar por la

21

paz ven a can-tar por la paz

SHALOM, HAYA PAZ EN TU CORAZÓN

Lucidia Cardona

Soprano

$\text{♩} = 100$

F#m A Bm C#

Sha - lom, sha - lom, sha - lom ha-ya paz en tu co - ra - zón Sha -

5

F#m Bm F#m G# 4fr. C#7

lom, sha-lom, sha - lom ve con paz pues mi paz te doy co-mo la dael Se -

10

F#m C# C#7 F#m

Fine

ñor La paz te doy her - ma - a - no a tí quees-tas llo - ra - an-do

15

Bm Cm C# C#7 F#m

a tí quees-tas su frien - do a tí quees-tas lu - chan - do

D.C. al Fine

Shalom, haya paz en tu corazón

Lucidia Cardona

Shalom, Shalom, Shalom

Que haya paz en tu corazón

Shalom, Shalom, Shalom

Ve con paz pues mi paz te doy

Como la da el Señor

La paz te doy hermano

A ti que estas llorando

A ti que estas sufriendo

A ti que estas luchando.

Ritmotipo seleccionado: Balada rítmica.

SHALOM, HAYA PAZ EN TU CORAZÓN

Lucidia Cardona

Melodia

♩ = 100

Sha - lom, sha - lom, sha - lom ha-ya paz en tu co - ra -

Piano

4

zón Sha - lom, sha - lom, sha - lom ve con paz pues mi paz te

8

Fine

doy co-mo la dael Se - ñor La paz te doy her-

©2012

12

ma a - no a tí quees-tas llo - ra an-do a tí quees-tas su

16

D.C. al Fine

frien - do tí quees-tas lu - chan - do

Comuni3n

AQUÍ ESTOY SEÑOR

D. R. A.

♩ = 70

Soprano

A - qui es - to - y Se - ñor Pi dien - do - te mee - na - mo - o - res

Piano

5

S

lle - va meal de - sier - to - ha - bla - lea mi - co - ra - zón pro - nun - cia mi nom - bre Se - ñor

Pno.

©2012

9

S

Ha-bla-me a-ma - do mi - o qui-roes-cu-char cua-les son tus ca-mi-nos

Pno.

13

S

qui-roen-ten-der - cuan-toes - pe-ras de mí ha-bla-me Se-ñor ye-na mo-ra-me de tí

Pno.

Aquí estoy Señor

D. R. A.

Aquí estoy Señor

Pidiéndote me enamores

Llévame al desierto

Háblale a i corazón

Pronuncia mi nombre Señor

Háblame amado mio

Quiero escuchar

Cuales son tus caminos

Quiero entender

Cuanto espera de mi

Háblame Señor

Y enamórame de ti.

Ritmotipo seleccionado: Balada.

TAN CERCA DE MI

C. Gabarain

Melodía

♩ = 80

Tan cer-ca de mí Tan cer-ca de mí

Piano

♩ = 80

S

5

quehas - ta lo pue-do to - car Je - sús es-taa - qui **Fine**

Pno.

5

S

9

Mi - ra loa - tu la - do por la ca - lle ca - mi - nan-do-en-tre la mul - ti -

Pno.

9

©2012

TAN CERCA DE MI

2
12

S

tud Mu-chos cie - gos van sin que - rer - lo ver

Pno.

12

15

S

lle - nos de ce - gue - raes - pi - ri tua - al

Pno.

15

D.C. al Fine

D.C. al Fine

Tan cerca de mí

C. Gabaráin

Tan cerca de mi, tan cerca de mi,

que hasta lo puedo tocar,

Jesús esta aquí.

No busques a cristo en lo alto,

ni lo busques en la oscuridad,

muy cerca de ti, en tu corazón,

puedes adorar a tu señor.

Le hablare sin miedo al oido,

le contare las cosas que hay en mi,

y que solo a él le interesaran,

él es mas que amigo para mi.

Ritmotipo seleccionado: Balada.

PESCADOR DE HOMBRES

C. Gabarain

$\text{♩} = 70$

Soprano

Tú has ve-ni-doa lao - ri - lla nohas bus - ca - do nia sa-bios-nia

Piano

$\text{♩} = 70$

7

S

ri - cos tan so - lo quie - res que yo te si - ga Se-

Pno.

7

13

S

ñor mehas-mi - ra doa-los o - jos son - en - do

Pno.

13

©2012

PESCADOR DE HOMBRES

2
48

S

has di-cho mi nom - bre en laa re - na he de-ja-do mi bar - ca

Pno.

48

24

S

jun toa - ti bus-ca - re o - tro mar

Pno.

24

Pescador de hombres

C. Gabaráin

Tú has venido a la orilla,
no has buscado ni a sabios ni a
ricos,
tan sólo quieres que yo te siga.

Señor, me has mirado a los ojos,

Sonriendo has dicho mi nombre,

En la arena he dejado mi barca,

Junto a Ti buscaré otro mar.

Tú sabes bien lo que tengo,

Rirmotipo seleccionado: Balada (6/8)

en mi barca no hay oro ni espadas,
tan sólo redes y mi trabajo.

Tú necesitas mis manos,
mi cansancio que a otros
descanse,

amor que quiera seguir amando.

Tú pescador de otros lagos,
ansia eterna de almas que
esperan,

amigo bueno que así me llamas.

LA FUERZA ESCONDIDA

C. Gabarain

Melodia

♩ = 70

Piano

♩ = 70

S

Pno.

8

1. 2.

voz. voz. ¿Dón - dees - ta la ra-

©2012

LA FUERZA ESCONDIDA

2
11

S

zón? ¿Dón dees ta e - sa fuer - za mis - te - rio - sa que nos da su ca -

Pno.

11

15

S

lor La res - pues - taes - el a - mor

Pno.

15

JESÚS NUESTRO AMIGO

C. Gabarain

Melodia

♩ = 90

Yo ten-go un a - mi-go que me a - ma me a -

Piano

♩ = 90

S

6

ma me a - ma, yo ten-go un a - mi-go que me a -

Pno.

6

S

12

ma su nom - bre es Je - sús. Que me a -

Pno.

12

©2012

JESÚS NUESTRO AMIGO

2
18

S

ma que me a - ma que me a - ma con su tier-noa - mor

1.

18

Pno.

24

S

que me mor

2.

24

Pno.

Canto de salida

HOY TE QUIERO CANTAR

C. Gabarain

$\text{♩} = 70$

Soprano

Hoy te qui-ro can - tar hoy te quie-ro re - zar _____ ma-dre mi - a del

S

3 cie-e-lo _____ Sien mi al-mahy do - lor bus-coa-po-yoen tua - mor _____ yha-lloen-tí mi con-

S

6 sug-e-lo _____ Hoy te quie-ro can - tar hoy te quie-ro re - zar _____ mi ple-ga-riaes-can-

S

9 ción _____ yo te quie-roo-fre - cer lo más be-lloy me - jor quehay en mi co-ra-

S

12 zón yo te quie-roo-fre jor quehay en mi co - ra - zón _____

Chord diagrams: D, A7, G, D

Hoy te quiero cantar

C. Gabaráin

Hoy te quiero cantar

Hoy te quiero rezar

Madre mía del cielo

Si en mi alma hay dolor

Busco apoyo en tu amor

Y hallo en ti mi consuelo

Hoy te quiero cantar

Hoy te quiero rezar

Mi plegaria es canción

**Hoy te quiero ofrecer lo más
bello y mejor**

Que hay en mi corazón

Porque tienes a Dios

Madre todo lo puedes

Soy tu hijo también

Y por eso me quieres

Ritmotipo seleccionado: Balada (6/8)

HOY TE QUIERO CANTAR

♩ = 70

C. Gabarain

The musical score is written for two voices and piano. It is in the key of D major (two sharps) and 12/8 time. The tempo is marked as quarter note = 70. The score is divided into three systems. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains measures 3 and 4. The third system contains measures 5 and 6. The lyrics are: 'Hoy te quie - ro can - tar hoy te quie - ro re - zar ma - dre mí - a del cie - e - lo Sien mi al - mahy do - lor bus - coa - po - yoen tua - mor yha - lloen - ti mi con -'.

Voz 1
Hoy te quie - ro can - tar hoy te quie - ro re -

Voz 2

Piano

2
zar ma - dre mí - a del cie - e - lo Sien mi al - mahy do -

4
lor bus - coa - po - yoen tua - mor yha - lloen - ti mi con -

©2012

6

sue-e-lo ——— Hoy te quie-ro can-tar hoy te quie-ro re-

Hoy te quie-ro can-tar

8

zar ————— mi ple-ga-riaes-can-ción yo te quie-roo-fre-

hoy te quie-ro re-zar mi ple-ga-riaes-can-ción yo te quie-roo-fre-

10

cer lo más be-lloy me-jor quehay en mi co-ra-

cer lo más be-lloy me-jor quehay en mi co-ra-

1.

HOY TE QUIERO CANTAR

12. | 2.

zón yo te quie-roo-fre jor quehay en mi co-ra - zón

zón yo te quie-roo-fre jor quehay en mi co-ra - zón

The musical score consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a measure number '12.' and a second ending bracket labeled '2.'. The lyrics 'zón yo te quie-roo-fre jor quehay en mi co-ra - zón' are written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp, featuring chords and a melodic line.

MARIA ES ESA MUJER

Cesáreo Gabarain

♩ = 70

Soprano

Quien se - rá la mu - jer quea - tan - tos ins - pi - ro po - e - mas be - llos dea -

4 mor Le rin den ho - nor la mú - si - cay la luz el mar - mol la pa - la - bray - el cor

8 lor Quien se - rá la mu - jer queel rey yel la - bra - dor in - vo - can en su do -

12 lor El sa - bioel ig - no - ran - te el po - bre yel se - ñor el san - to al i gual queel pe ca

16 dor Ma - ri - a es e - sa - mu - jer que des - de siem - preel Se - ñor se pre - pa - ro Pa - ra na -

21 cer co mou - na flor en el jar - din quea Dios e - na mor ro Ma - ri a ro

1. 2.

María es esa mujer

C. Gabaráin

¿Quién será la mujer que a tantos inspiró
poemas bellos de amor? Le rinden honor
la música y la luz, el mármol, la palabra y el color.
¿Quién será esa mujer que el rey y el labrador
invocan en su dolor? El sabio, el ignorante,
el pobre y el señor, el santo al igual que el pecador.

**María es esa mujer que desde siempre
el Señor preparó para nacer como una flor
en el jardín que a Dios enamoró.**

¿Quién será esa mujer radiante como el sol
vestida de resplandor? La luna a sus pies
el cielo en derredor y ángeles cantándole su amor.
¿Quién será esa mujer humilde que vivió
en un pequeño taller? Amando sin milagros
viviendo de su fe la esposa siempre alegre de José.

Ritmotipo seleccionado: Balada y Balada rítmica (en los temas restantes)

MARIA ES ESA MUJER

Cesáreo Gabarain

Melodia

♩ = 70

Quien se - rá la mu - jer quea - tan - tos ins - pi - ro po - e - mas be - llos dea -

Piano

4

mor — Le rin den ho - nor la mú - si - cay la luz el

7

mar - mol la pa - la - bray - el cor lor — Quien se - rá la mu - jer que el

©2012

10

rey yel la - bra-dor in - vo - can en su do - lor El

13

sa-bioel ig-no - ran-te el po-bre yel se-ñor el san-to al i gual queel pe ca

16

dor Ma - ri - a es e - sa - mu - jer que des - de

19

siem-pree! Se - ñor se pre - pa - ro Pa - ra na - cer co mou-na

22

flor en el jar - din quea Dios e-na mor ro Ma-ri a ro

MARIA, MÚSICA DE DIOS

José Luis Fernández

♩ = 90

Soprano

Me que - de sin voz _____ con que can - tar _____ y mi al-ma va-

10

S

ci - i - i - a _____ dor mi-a en-se que da-a - a - a - ad Y pen - sé pa-ra mí _____

20

S

_____ me pon drén-sus ma - nos _____ ma-nos de ma - a - a - dre _____ me

30

S

de ja reen sua - mo - o - o - o - o - or Y tu Ma - ri - a haz - me

38

S

mús-si-ca de Dios y tu Ma - ri - a a - ni-ma tu las cuer-das de mi al-ma A -

46

S

- le - lu - u - u - ya A - men - A - a - men.

1. 2.

©2012

María música de Dios

José Luis Fernández

Me quede sin voz, con que cantar y mi alma vacía dormida se quedaba

Y pensé para mi me pondré en sus manos, manos de madre

Me dejare en su amor

Y tu María hazme música de Dios

Y tu María anima tú las cuerdas de mi alma

Aleluya... amen... (Bis)

María acompaña tu mi caminar yo solo no puedo ayúdame andar

Y pensé para mi me pondré en sus manos, manos de madre me dejare en su amor

MARIA, MÚSICA DE DIOS

José Luis Fernández

Melodía

♩ = 90

Me que - de sin voz _____ con que can - tar _____

Piano

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is the vocal melody in G major, 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 90. The lyrics are 'Me que - de sin voz _____ con que can - tar _____'. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a bass line with eighth notes and chords in the right hand.

8

y mi al-ma va - ci - i - a _____ dor mí-a en-se que da-a - a - a - ad

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The vocal melody continues with the lyrics 'y mi al-ma va - ci - i - a _____ dor mí-a en-se que da-a - a - a - ad'. The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords.

17

Y pen - sé pa-ra mí _____ me pon dréen - sus ma - nos _____

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The vocal melody concludes with the lyrics 'Y pen - sé pa-ra mí _____ me pon dréen - sus ma - nos _____'. The piano accompaniment concludes with a final chord.

©2012

26

ma-nos de ma - a - dre _____ me de ja re sua - mo - o - o - o - o - or

35

Y tu Ma - ri - a haz - me mús - si - ca de Dios y tu Ma - ri - a

41

a - ni - ma tu las cuer - das de mi al - ma A - le - lu - u - ya

49

1. A - men - A - a - men.

2.

SANTA MARÍA DEL CAMINO

Cesáreo Gabarain

$\text{♩} = 100$

Soprano

Mien-tras re-co-rres-la vi-da — tú nun-ca so-loes-tas —

5

S

con-ti-go por el ca-mi-i-no san-ta Ma-rí-a va — Ven con no-so-tros a

10

S

ca-mi-nar san-ta Ma-rí-a ven — Ven con-no-so-tros a ca-mi-nar

15

S

san-ta Ma-rí-a ven —

Santa María del camino

C. Gabaráin

Mientras recorres la vida

tú nunca sólo estas,

contigo por el camino,

Santa María va.

Ven con nosotros al caminar,

Santa María, ven (2)

Aunque te digan algunos

que nada puede cambiar,

lucha por un mundo nuevo

lucha por la verdad.

Si por el mundo los hombres

sin conocerse van,

no niegues nunca tu mano

al que contigo está.

SANTA MARÍA DEL CAMINO

Cesáreo Gabarain

♩ = 100

Melodia

Mien-tras re-co-rres-la vi-da — tú nun-ca so-loes-tas —

Piano

Detailed description: This system contains the first two staves of the score. The top staff is the vocal melody in 4/4 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter rest. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

5

con-ti-go por el ca-mi-i-no san-ta Ma-ri-a va —

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a quarter rest and then quarter notes G4, A4, B4, C5. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

9

Ven con no-so-tros a ca-mi-nar san-ta Ma-ri-a ven —

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a quarter rest and then quarter notes D5, E5, F5. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

©2012

13

Ven con-no-so-tros a ca-mi-nar san-ta Ma-ri a ven_____

The image shows a musical score for the hymn 'Santa María del Camino'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Ven con-no-so-tros a ca-mi-nar san-ta Ma-ri a ven_____'. The piano accompaniment is written in two staves, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 4/4 time signature. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands. The score ends with a double bar line and a common time signature (C) below the bass staff.

UNA ENTRE TODAS

D. R. A.

♩ = 100

Soprano

U - na en - tre to - das fue la es - co - gi - da Fuis - te tu ma - ri - a la - a

4

S

e - le gi - da ma - dre - del - Se - ño - or - ma - dre del sal - va - dor

9

S

dor Ma - ri - i - a lle - na de gra - ciay - con suc - e - lo

13

S

ven a ca - mi - nar con el pue - e - blo ma - dre - nues - tra e - res - tú Ma tú.

D F# Bm

F# G D E A7

A7 D Bm Em A7 D Bm

Em A D Bm G A7 D D

1. 2.

1. 2.

Una entre todas

D.R.A

Una entre todas fue la escogida

Fuiste tu María la elegida

Madre del Señor

Madre del Salvador

María llena de gracia y consuelo

Ven a caminar con el pueblo

Madre nuestra eres tú

Ruega por nosotros pecadores de esta tierra

Ruega por el pueblo que en su Dios espera

Madre del señor

Madre del salvador

UNA ENTRE TODAS

D. R. A.

Melodía

♩ = 100

U-na en-tre to-das fue la es-co-gi da Fuis-te tu ma-ri-a la-a e-le-gi-da

Piano

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal melody is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes. The lyrics are written below the vocal line.

5

ma-dre del Sc-ño-or ma-dre del sal-va-dor

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features a first ending bracket over measures 7 and 8. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The lyrics are written below the vocal line.

9

dor Ma-ri-i-a lle-na de gra-cia-y-con suc-e-lo

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. It features a second ending bracket over measures 11 and 12. The piano accompaniment includes triplets in both the right and left hands. The lyrics are written below the vocal line.

©2012

13

ven a ca-mi-nar con el pue-e-blo ma-dre-nues-tra e-res-tú Ma tú.

1. 2.

CAPÍTULO V
Conclusiones

Las conclusiones que se presentan son de dos tipos: el primero corresponde a las generalidades sobre las habilidades musicales innatas, síndrome Savant, aprendizaje significativo, los cantos para la liturgia, su aplicación y valoración en la antología como herramienta didáctica. El segundo, a los aprendizajes y expectativas que la elaboración de la monografía ha suscitado para mi vida profesional.

En cuanto al primer tipo:

- Las habilidades innata de un músico, sea cual fuere su contexto socio-cultura en que se haya formado, permiten generar en él herramientas que se convierten en apoyo para su desempeño como formador, sin importar el rol que le toque asumir. Los elementos que la academia le aporta hacen que esta formación empírica sea sustentada y valorada en su puesta en práctica.
- El síndrome Savant nos permite acercarnos al entendimiento de lo que sucede con aquellos músicos, cuyo contexto socio-cultural, afecta directamente las capacidades musicales que poseen. A través de este síndrome es notable evidenciar que estos talentos son excepcionales, y que vienen dados, principalmente, por las condiciones particulares del sujeto, como ya hemos dicho, en un contexto socio-cultural particular.
- Desde le aprendizaje significativo es posible identificar las herramientas que posee el músico con características particulares, y la manera en que estas afectan su desempeño en el rol que se encuentre, en este, como director, pianista y educador.
- Desde la liturgia y sus cantos podemos identificar herramientas validas e interesantes, que establecen mecanismos puntuales para el trabajo

vocal-musical con niños. En la puesta en marcha del montaje de estos temas, dotándolos con elementos musicales del contexto inmediato para los niños, se hace más atractiva la formación, se asimilan con mayor rapidez los elementos musicales y se relacionan más directamente con los objetivos que debe tener un coro infantil.

En cuanto al segundo tipo:

- Cada uno de los elementos musicales aprendidos previamente a la formación musical o fuera de la academia, se convierten en bases fuertes para cualquier formación relacionada con la música, sobretodo si estos elementos son evidenciados en los procesos musicales abordados, como parte de la puesta en práctica de la música.
- La selección del repertorio para la ejecución de un coro de niños que canta en la eucaristía, debe estar relacionado con la escogencia no solo de las canciones, sino, principalmente, en la selección de las tonalidades, del ritmotipo o género y, sobretodo, de los momentos particulares en las que se inscriben, y desde estos elementos debemos permitir ser mas atractiva la música que se haga.
- El aporte del proceso de rearmonización, como herramienta de apoyo para cualquier coro infantil, se convierte en una experiencia de resignificación importante, que permitirá la motivación de los coristas y dotara de dinamismo la celebración litúrgica, donde la música cumple un papel muy trascendental.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Mike. Desarrollo de la inteligencia. Estudios sobre psicología del desarrollo. Oxford University press.2001.
- AUSUBEL, David. Adquisición y retención de conocimiento. Editorial Paidós. Barcelona. 1983
- BARBACCI, Rodolfo. Educación de la memoria musical. Editorial Melos. Buenos Aires.2007.
- FERRER, Edgar. Técnicas de creatividad musical. Introducción al conocimiento de la armonía y el contrapunto. Octubre. 1999.
- JIMÉNEZ, Absalón y TORRES, Alfonso. La práctica investigativa en ciencias sociales. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2004.
- KERR, J. TURNER, P. Manual para cantores. Serie el ministerio litúrgico. Liturgy training publications. Chicago.2009.
- LANG, Paul Henry. Musicology and performance. Universidad de Yale. 1997. Versión castellana. Editorial debate sS.A. o'donnell. Madrid.1998.
- MAGISTERIO. Revista internacional. Evaluar es: comprender, aprender, valorar, mejorar. Librería editora Magisterio.2008.
- NODOS Y NUDOS. Revista de las redes pedagógicas de maestros. Volumen 2 n° 15. Universidad Pedagógica Nacional.Bogotá.2003
- PALACIOS, Miguel Ángel. Filosofía de la música. Ed. Al puerto,S.A..Mexico. 1997.
- SAUTU, R. BONIOLO, P. DALLE, P. ELBERT, R. Manual de metodología. 1ª ed. 1ª reimp- Buenos Aires: Consejo latinoamericano de ciencias sociales. 2005.
- SKRIAGINA, S & PINEDA, A. Antología de ejemplos para el análisis armónico de la música tonal y modal del siglo XX. Unidad Editorial – UNED – Universidad INCCA de Colombia. Bogotá 2009.
- SKRIAGINA, S & PINEDA, A. Análisis armónico. Neomodalidad y neotonalidad. Unidad Editorial UNED. Universidad INCCA de Colombia. Bogotá.2011
- STEIN, Hanns. La voz del cantante. Editorial Henschel. Arte y sociedad. Berlín. 1982.
- ZAPATA, G. GOUBERT, B.MALDONADO, J. Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad. UPN. Bogotá. 2005

- TEORIA Y ANÁLISIS: Revista de la escuela de música de la facultad de Artes integradas. Universidad del valle. N°2.Noviembre. 2007.
- <http://educandoamihijo.com/el-autismo-y-la-musica-p1197-> Sept- 16-2011
- [http:// www.aetapi.org/congresos/murcia_95/opciones_03.pdf-](http://www.aetapi.org/congresos/murcia_95/opciones_03.pdf-) Oct- 4-2011
- [http:// es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome_del_sabio-](http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome_del_sabio-) Oct-7-2011
- http://www.cienciapopular.com/n/Medicina_y_Salud/Sindrome_del_Sabio/Sindrome_del_Sabio.php- Oct-7-2011
- <http://adf.ly/546663/banner/http://www.surcultural.info/2008/05/mentes-brillantes-sindrome-del-sabio/http://musicaliturgica.org> Oct- 9-2011
- http://www.padrebuela.com.ar/pag_res.asp?id=88- Nov 20-2011
- <http://www.musicaliturgica.com/assets/plugindata/poolc/Musicam%20Sacamram1967.pdf> – Dic 26-2011
- <http://www.musicaenlostemplos.org/p/notas/02-canto-musica-liturgia.html-> Dic-26- 2011
- <http://nsecoro.wordpress.com/liturgia-y-el-coro/> Dic-26-2011
- <http://evangelizadores.lacoctelera.net/post/2008/01/31/el-ministerio-musica-diego-jaramillo-> Dic-27-2011
- <http://documentales.azumare.com/el-sindrome-de-savant-o-sindrome-del-sabio-> Enero 14-2012
- http://es.wikipedia.org/wiki/Matt_Savage- Enero 14-2012