



**UNPHU**  
Universidad Nacional  
Pedro Henríquez Ureña

**Escuela Internacional  
Música Contemporánea**

**UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA**

Facultad de Arquitectura y Artes

Escuela Internacional de Música Contemporánea

**“INFLUENCIA DE LA MÚSICA RAÍZ EN EL CULTO DE LAS IGLESIAS PENTECOSTALES DE SAN CRISTÓBAL, REP. DOM”**

**Sustentante**

Daniel Canario Zapata

Trabajo de grado para optar por el título de

Licenciado en Música Contemporánea

**Director**

Corey Allen

**Asesor**

Hussein Velaides

Santo Domingo, República Dominicana agosto de 2023

## DEDICATORIA

A mi Dios quien me ha permitido desarrollar este tema que sin duda surgió de un corazón que busca mejorar lo que se hace para Él y ayudar a otros a ver que se puede tener una mejor perspectiva de lo que hacemos.

A mi familia, en especial a mi madre quien en medio de una temporada difícil de mi carrera académica dejó el plano terrenal, pero quien me enseñó a perseverar, a confiar que las cosas pueden mejorar y que no importa cuánto tiempo pase, sí se puede lograr lo que nos proponemos.

Dedico esta investigación a todo el que pueda apreciar este trabajo y le pueda sacar provecho. La única forma de que podamos impactar distintos sectores de nuestra sociedad es logrando salir de lo común y plantearnos retos que nos permitan validar lo que sabemos.

## AGRADECIMIENTOS

A Dios por permitirme utilizar y perfeccionar el don y los talentos que me dio. Por fortalecerme en el proceso aun teniendo dificultades evidentes y complejas. Gracias Señor porque tu gracia va más allá de lo que podemos imaginar.

A mis amados padres que, aun no estando cien por ciento de acuerdo con mi decisión de estudiar esta carrera, siempre me apoyaron e hicieron hasta lo imposible para que lograra no solo una meta más, sino también establecerme como profesional en un área que ellos pudieron identificar en mi desde muy temprana edad.

A mi amada esposa, mujer luchadora e incansable, quien ha sido ayuda idónea en esta etapa de mi vida y quien de manera desinteresada y muy enfática me ha ayudado a lograr esta meta.

A todos mis maestros de quienes he aprendido tanto durante mi proceso académico y a quienes llevo en el corazón porque me han enseñado que el servicio lo es todo: Luis Payano, Roberto Reynoso, Rafael Díaz, Javier Vargas, Josean Jacobo, Gioel Martín, Federico Méndez, Pengbian Sang, Guy Frometa, Corey Allen.

A mis maestros e investigadores de nuestra música dominicana Antonio (Toné) Vicioso por su ayuda al poder comparar y validar esta investigación, Edis Sánchez, por su interés en que podamos aportar y poner en práctica lo que aprendemos a través de nuestra propia experiencia, a Julián Guillén por cederme sus instrumentos como parte del material visual para esta investigación y por ayudarme a enfocar las ideas acerca de la misma, a mi admirado Roberto Reynoso por permitirme ejemplificar este estudio con uno de sus trabajos el cual ha bendecido y marcado mi vida en muchos aspectos.

A cada uno de mis estudiantes quienes me han permitido comprobar lo que he aprendido en este trayecto y quienes con paciencia y mucha disciplina me han ayudado a lograr resultados muy bonitos, y definitivamente han sido parte de mi crecimiento profesional pero también personal.

# ÍNDICE

<b>MARCO GENERAL</b> .....	<b>7</b>
I. INTRODUCCIÓN .....	9
II. DEFINICIÓN DEL PROYECTO.....	9
III. MOTIVACIÓN.....	9
IV. JUSTIFICACIÓN .....	10
V. OBJETIVO GENERAL.....	11
VI. OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	11
VII. ALCANCES .....	11
VIII. METODOLOGÍA.....	11
IX. ANTECEDENTES .....	12
<b>1. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>14</b>
1.1 El concepto de la música raíz o tradicional .....	16
1.1.1 Expresión Nacional .....	16
1.1.2 Orígenes.....	16
1.1.3 Música vocal y el ritmo africano .....	18
1.1.4 Música folclórica dominicana.....	18
1.1.5 Estilos musicales folclóricos desarrollados en el sur de la Rep. Dom. ....	20
1.1.6 La Salve.....	20
1.1.7 Organología de la Salve.....	22
1.1.8 La Salve en San Cristóbal .....	23
1.1.9 Los Palos o atabales.....	23
1.1.10 Organología de los palos o atabales.....	24
1.1.11 Los Palos o atabales en San Cristóbal.....	25
1.2 El pentecostalismo.....	25
1.2.1 El pentecostalismo en República Dominicana.....	26
1.2.2 Iglesias evangélicas pentecostales .....	28
1.2.3 Estructura litúrgica.....	28
1.2.4 Música en las iglesias evangélicas pentecostales de San Cristóbal .....	28
1.2.5 Música raíz en el culto pentecostal de San Cristóbal .....	29
1.3 Provincia de San Cristóbal .....	31
1.3.1 Demografía.....	31
1.3.2 Religiosidad .....	31
<b>2. MARCO ANALÍTICO</b> .....	<b>32</b>
2.1 Caracterización musical de ritmos tradicionales: salve y palos. ....	34
2.1.2 Salve.....	34
2.1.3 Palos.....	34
2.1.4 Influencia de otros estilos folclóricos en la zona sur. ....	37
2.1.4.1 Sarandunga .....	37

2.1.4.2 Congos de Villa Mella .....	37
<b>2.2 Caracterización de la población.....</b>	<b>38</b>
<b>2.3 Resultados de entrevistas .....</b>	<b>39</b>
2.3.1 Acerca de la persona (músicos) .....	39
2.3.2 Acerca de la iglesia .....	41
2.3.3 Acerca del culto .....	43
2.3.4 Acerca del material musical.....	43
<b>2.4 Análisis musicales .....</b>	<b>43</b>
2.4.1 Iglesia Cristiana Reformada (Ver tabla 1) .....	44
2.4.1.1 Análisis de la partitura .....	45
2.4.2 Iglesia de Cristo M.I Juan 8:32 (Ver tabla 1).....	47
2.4.2.1 Análisis de la partitura .....	49
2.4.3 Iglesia Evangélica Jehová es el Verdadero Dios (Ver tabla 1) .....	52
2.4.4 Iglesia Evangélica Pentecostal Caminando Bajo Una Revelación Divina.....	54
<b>3. MARCO PROYECTUAL .....</b>	<b>56</b>
3.1 Diferencias entre la música raíz y la música en las iglesias pentecostales de San Cristóbal. ....	58
3.2 Similitudes entre la música raíz y la música en las iglesias pentecostales de San Cristóbal.....	58
3.3 Emulación de patrones rítmicos de instrumentos folclóricos.....	59
3.4 Estructura musical de la música eclesial.....	60
3.5 Aportes de la investigación a la música eclesial (Ejemplos de agrupaciones) .....	60
3.6 Portafolio .....	61
3.6.1 Arreglo para orquesta sinfónica .....	62
3.6.2 Arreglo para orquesta de cuerdas.....	76
3.6.3 Composición de 1 tema y 10 variaciones .....	98
3.6.4 Arreglo para Big Band .....	103
3.6.5 Arreglo para pequeño ensamble.....	118
3.6.6 Arreglo para voces .....	125
3.6.7 Composición de una fuga para piano a 4 voces.....	131
3.6.8 Composición de Jingle para publicidad .....	134
3.6.9 Composición de música para escena de película .....	136
3.6.10 Conclusiones .....	141
<b>ANEXOS .....</b>	<b>142</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>168</b>

MARCO GENERAL

## I. INTRODUCCIÓN

La investigación desarrollada para dar cumplimiento al proyecto de grado aborda el concepto de música raíz como expresión nacional, teniendo en cuenta sus orígenes e influencias y como todo esto crea el concepto de música folclórica dominicana, dentro de la cual se enumeran sus principales manifestaciones y se enfatiza en la Salve y los Palos o atabales y su desarrollo en la provincia de San Cristóbal. También, se estudia el concepto del pentecostalismo, su desarrollo en las iglesias evangélicas de la República Dominicana, haciendo énfasis en la región sur del país. Para de esta forma lograr analizar la influencia de la música raíz en el culto de las iglesias pentecostales tradicionales de San Cristóbal y las características que aproximan la música folclórica dominicana con la música interpretada en estas iglesias.

El tema de investigación surge de la necesidad de conceptualizar y exponer la relación entre las características de la música raíz o folclórica y la música interpretada en las iglesias pentecostales con el fin de expandir nuestro conocimiento musical y afianzar nuestra identidad como pueblo. Pero al abordar los antecedentes relacionados con el tema de estudio, no se encuentran documentos que mencionen específicamente estas características, aportes o aproximaciones. Asimismo, pese a que González menciona que la cultura no es una parte que podamos separar del resto (González, 2014) la iglesia pentecostal dentro de su desarrollo musical no reconoce la influencia de la cultura, en este caso de la música tradicional en las interpretaciones musicales que desarrollan. Es por esto que surge la investigación como una forma de aportar al conocimiento documentando la influencia de la música folclórica dominicana a la música interpretada dentro de estas iglesias, además de generar una oportunidad de mejora a lo que los feligreses desarrollan dentro de la iglesia.

Para lograr el objetivo planteado se desarrolló una investigación cualitativa, descriptiva de tipo mixta, la cual involucra investigación documental e investigación de campo y se desarrolla en cinco fases.

Finalmente, la investigación se estructura en cuatro capítulos. El primero de estos es el marco general donde se encuentran contenidos como la definición del proyecto, justificación, objetivos y alcances. El segundo es el marco teórico el cual aborda los conceptos relevantes para el tema de investigación y se continua con el marco analítico el cual recoge y analiza los resultados del trabajo de campo y los análisis musicales de las transcripciones típicas de la Salve y los Palos y las encontradas en las iglesias pentecostales visitadas. Por último, se encuentra el marco proyectual el cual evidencia la conclusión del trabajo dejando ver cuáles son las características que aproximan la música raíz con la música desarrollada en las iglesias y la presentación de nueve arreglos y composiciones los cuales muestran el proceso de aprendizaje durante la licenciatura y son requisito de graduación.

## II. DEFINICIÓN DEL PROYECTO

El proyecto de investigación pretende conocer cuáles elementos de la música dominicana o música raíz, han influenciado la estructura musical de las iglesias pentecostales tradicionales durante los últimos veinticinco años en San Cristóbal, República Dominicana. La investigación recopila los conceptos, orígenes, estilos musicales o factores de interés musical y las partes de liturgia, expone las similitudes y diferencias, analiza partituras, formas musicales y compara transcripciones, con el fin de entender claramente la totalidad de la experiencia musical dentro de la iglesia pentecostal tradicional.

## III. MOTIVACIÓN

El desarrollo de esta investigación parte de mi experiencia personal como músico dentro del entorno eclesial, en iglesias tradicionales en diferentes partes del país y del conocimiento de nuestra historia como dominicanos en donde se reconoce que nuestra música al igual que diferentes manifestaciones artísticas contienen raíces heredadas de otras culturas.

Hace alrededor de 20 años escuchaba como se tocaban ciertos instrumentos en la iglesia tradicional en el norte del país. Años más tarde aprendí que la forma en la que se ejecutaban dichos

instrumentos en este entorno era similar a la música raíz que se interpretaba en distintos sectores de la sociedad, sin embargo, nunca pude contextualizar las expresiones musicales culturales y relacionarlas a nivel eclesial, ya que además dentro de este entorno se han nombrado las expresiones musicales según con el objetivo con el que se utilizan y no como por origen y/o tradición deberían ser llamadas.

Es por esta razón que más adelante decido tomar como objeto de estudio las iglesias pentecostales tradicionales de San Cristóbal al sur del país, ya que de igual forma me generó el mismo interés cuando pude encontrar una relación estrecha entre ciertos toques, instrumentaciones y expresiones musicales con la música folclórica, pero que igualmente no se contextualizan o definen como tradicionalmente se conocen. En síntesis, mi investigación busca establecer estas relaciones y diferencias a fin de que podamos llamar las cosas como son, para tener un punto de partida que nos ayude a mejorar la interpretación musical en las iglesias y dar un fundamento teórico-práctico a lo que se interpreta.

#### IV. JUSTIFICACIÓN

He de reconocer que la música es y ha sido parte de las celebraciones religiosas a través de los años relacionándose con las diferentes manifestaciones culturales según el lugar donde dichas celebraciones se desarrollen, nos plantea la necesidad de conceptualizar y exponer la relación entre las características de la música raíz o folclórica y la música interpretada en las iglesias pentecostales con el fin de expandir nuestro conocimiento musical y afianzar nuestra identidad como pueblo.

Según la Confraternidad de la Asociación de pastores y misioneros de San Cristóbal existen alrededor de 400 iglesias evangélicas pentecostales incluyendo la zona urbana y sus ocho municipios: San Cristóbal (municipio cabecera), Cambita Garabito, Los Cacaos, Sabana grande de Palenque, San Gregorio de Nigua, Bajos de Haina, Yaguata, y Villa Altagracia.

Estas iglesias se identifican por su relación con la cultura musical dominicana lo cual nos lleva a pensar que la cultura musical ha influido en la liturgia de las iglesias tal como lo menciona

*“Los cambios culturales más evidentes son los que se aprecian en la forma que ha adquirido el culto durante los servicios eclesiales. Y en palabras del reverendo Margarito Rodríguez, pastor de la ame New Bethel y secretario nacional, “hemos adoptado algunos cambios en el culto de la liturgia, lo que ha atraído a muchas personas que opinaban que la iglesia era muy tranquila, muy metodista. Hemos intentado introducir un poco de sabor caribeño, un ambiente más animado”. A continuación, explica que la transformación está relacionada con la música”. (Davinson, 2018)*

y que probablemente toda esta experiencia ha sido impartida por tradición oral. Cabe mencionar que a diferencia de la música raíz o folclórica, ejecutada principalmente por adultos mayores, en las iglesias evangélicas muchos de los ejecutantes son jóvenes lo que nos brinda un elemento importante en lo que podríamos denominar la evolución de la iglesia y/o el desarrollo de la misma siendo en esta población donde podría surgir el interés de entender con mayor profundidad el origen, la estructura, los conceptos y estilos musicales y cómo de esa forma mejorar la experiencia musical ya sea con adaptaciones o complementos o enriquecer lo que ya existe dentro de la liturgia.

Finalmente, el establecer un diálogo entre las características que aproximan la música folclórica dominicana y la liturgia pentecostal puede reflejar un impacto en el conocimiento tanto cultural como musical en los asistentes, feligreses o creyentes y público en general y generar la necesidad en las iglesias u organizaciones tanto pentecostales como de otras denominaciones de mejorar la estructuración musical, brindar capacitaciones musicales formales, oportunidades de aplicar las formaciones académicas de sus asistentes dentro de la producción de su liturgia,



impactando positivamente diferentes áreas del individuo como por ejemplo la profesional, social y económica.

## **V. OBJETIVO GENERAL**

Investigar y analizar cuáles son las características que aproximan la música folclórica dominicana con la música ejecutada en la iglesia pentecostal tradicional.

## **VI. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- ❖ Investigar cómo la música folclórica dominicana influye en el movimiento pentecostal.
- ❖ Investigar la evolución del uso de la música en el culto religioso pentecostal.
- ❖ Conceptualizar los estilos musicales que identifican la música folclórica.
- ❖ Analizar las diferencias y similitudes entre los instrumentos utilizados y la forma en que se interpretan en las iglesias y en los centros culturales.
- ❖ Presentar un portafolio con nueve arreglos y composiciones musicales.

## **VII. ALCANCES**

Esta investigación sobre las características de la música folclórica dominicana y las iglesias pentecostales tradicionales se va a limitar a la provincia de San Cristóbal. Se realizará una visita al municipio cabecera y a 6 de los municipios que se encuentran alrededor de la ciudad.

De igual forma veremos cómo la música ha evolucionado en los últimos 25 años dentro del culto pentecostal enfocándonos en los Palos y la Salve, dos de los estilos más utilizados en la provincia que estamos estudiando, para identificar las diferencias y similitudes entre los instrumentos que se utilizan en las iglesias y los instrumentos que se usan en este estilo de folclore.

Por otra parte, analizaremos la forma de interpretación que tienen estos instrumentos desde el punto de vista de la técnica y qué aportes o beneficios culturales de la música podemos observar en la celebración religiosa mediante entrevistas semiestructuradas a los músicos de las iglesias.

Toda la investigación nos permitirá reconocer de qué manera la música folclórica dominicana influye en estas iglesias a medida que vayamos visitando y comparando los lugares donde también a parte de celebraciones religiosas existen centros culturales donde se interpreta nuestra música dominicana.

Además, al finalizar la investigación y como muestra del aporte que la misma brindara a nivel musical se anexará uno de los trabajos realizados por la agrupación Jazzchrist que puede ser una representación de lo que se pudiera lograr en las iglesias si se reconoce y estudia los estilos musicales para crear música con criterio y fundamento teórico-práctico y que sean sustentables en el tiempo.

Finalmente, el portafolio que se presentará al final de la investigación pretende sustentar las habilidades adquiridas para arreglar y componer música en distintos estilos y formatos. Aunque este material musical no está directamente relacionado con la investigación, estas habilidades bien pueden ser utilizadas para sustentar de una manera audiovisual la misma.

## **VIII. METODOLOGÍA**

### **Tipo de investigación**

Se realizará una investigación cualitativa, descriptiva de tipo mixta (involucra investigación documental e investigación de campo). La cual se desarrollará en 5 fases, las cuales involucrarán desde la definición de conceptos relevantes para la investigación y delimitación de la población muestra. La investigación previa sobre ubicación y horarios de reunión de las iglesias a visitar, presenciar un culto o reunión dentro del componente de la experiencia religiosa, la aplicación de una entrevista semiestructurada y el registro de material audiovisual y finalmente la síntesis de los datos, transcripciones de piezas musicales y análisis de los datos.

## IX. ANTECEDENTES

La música folclórica dominicana ha sido estudiada por diferentes investigadores, los cuales han podido documentar orígenes, fenómenos, influencias religiosas y relaciones con manifestaciones espirituales de esta, dentro de nuestro territorio.

Es por esto que en el libro “La música folclórica dominicana” su autor Josué Santana nos menciona que aquellos que hacen música folclórica dominicana pertenecen a la religiosidad popular (pp. 170). De igual forma nos da un ejemplo de esto con uno de los estilos que se desarrollarán más adelante en la presente investigación y es La Salve, de la cual nos menciona que nace como un canto a la Virgen María desarrollado dentro del contexto de la iglesia católica pero que luego llega a ser parte de la religiosidad popular como manifestación para diversos santos y santas llega hasta salir de lo religioso y volverse secular, dando origen así a la Salve sagrada y secular, mostrando la relación de la música folclórica con el aspecto religioso. (Santana,2010, pp.257-258).

Por otra parte y describiendo otro estilo musical que tomara relevancia en los siguientes acápite, Edna Garrido de Boggs<sup>1</sup> en su publicación “Reseña del folclore dominicano” (Garrido, 2006) en su acápite dedicado a los Palos o Atabales que la ejecución de estos está relacionada con ritos religiosos y espirituales, ya sea una fiesta de palos a Santa Rita para que se envíe la lluvia en tiempos de sequía o para que un muerto exhale su último suspiro, ritual llevado a cabo dentro de la cofradía del Espíritu Santo (pp.171). Lo anterior nos da ejemplo de la relación entre la cultura religiosa popular y la música dominicana. Una muestra más de esto es que la música folclórica se ve inmersa en celebraciones como “las llamadas Fiesta de Santos, conocidas también, según la zona del país, como velaciones, velas o noches de vela” (Santos,2012).

Por otro lado, en el capítulo 4 sobre “La música de la iglesia como música cultural e intercultural” se nos menciona que, para entender el canto eclesiástico de una congregación en un contexto litúrgico dado como un medio de expresión de su espiritualidad local, habrá que examinar el significado e influencia de la cultura y el contexto en donde se desarrolla cada congregación. (Calitz, 2011) Cabe destacar que dentro del contexto que se menciona se encuentra inmerso la religión, los rituales, las estructuras sociales entre otros y ante las preguntas del autor de ¿Cuál es la relación entre el canto de la iglesia y la cultura? ¿Cuál es la relación entre el canto en la iglesia y la cultura locales de esa congregación? Y ¿Qué influencia tiene la cultura en el canto en la iglesia?, el autor cita a Barnard que supone que el canto de la iglesia, como parte de la liturgia, está íntimamente relacionado con la cultura de la congregación local; algo que a menudo se ha negado durante muchos siglos (Barnard, 2002).

Y complementando lo anterior podemos ver la postura de Van der Walt al afirmar que “no hay un aspecto de la vida humana que no esté tocado por la cultura” y que en este sentido el canto es siempre un canto cultural de la iglesia y está estrechamente relacionado con la cultura de un país dado (Van Tonder, 1999).

También, Van Wyk concluye que el canto de la iglesia está en continua tensión entre la Escritura por un lado y la cultura por el otro (Van Wyk,1985) y Scott (2007) lo formula bien al decir:

“Pero en cada grupo lingüístico, dentro de cada cultura, hay un lenguaje musical único, tan diferente de la música de otras culturas como su habla, el idioma es diferente y dentro de cada cultura hay muchos estilos musicales diferentes”. Este capítulo tratará de comprender la dinámica de la cultura y su influencia en la iglesia local, especialmente en el canto de la iglesia.” (Scott,2007).

<sup>1</sup> **Edna Garrido de Boggs:** (1913-2010), antropóloga pionera en la investigación folclórica dominicana y oriunda de la región sur del país. (Tejada,2020)

Otra investigación más que nos muestra la relación de la religión y la cultura es la de García Méndez donde se menciona que la música y la religión son fenómenos universales de la humanidad y que se cantaban “textos” religiosos mucho antes de ser escritos (García,2016). Complementando la idea anterior en una publicación de la Iglesia Metodista en Inglaterra John Bell menciona que “ Performance songs, whether they be from Handel’s Messiah or the latest album of a Christian rock-star were not primarily written for congregational purposes ” y parafraseando su publicación añade que es posible que algunos de los salmos escritos por David hayan tenido melodía por influencia de la popularidad judía, también que Bach compositor de las melodías luteranas tenían origen en las tabernas de su ciudad, que el himno inglés Helmsley (¡Mira! Viene descendiendo en las nubes) comenzó su vida como una canción marina (Bell, sf). Concluyendo así que cada nación ha empleado melodías nativas para articular textos religiosos.

Pese a que se mencionan investigaciones que relacionan el componente musical y los movimientos pentecostales y neo pentecostales tales como:

Ruíz Guerra nos menciona en su tesis “La música religiosa juvenil como proceso de comunicación y su influencia en la formación de identidad de sus jóvenes seguidores” que la música es parte fundamental del movimiento neo pentecostal, ya que sirve como un elemento inspirador y evangelizador y que la religión es parte de la cultura e identidad del hombre. (Guerra,2015).

Rojas Mesia en “La música es de Dios: De la Alianza Cristiana y Misionera de Lince a la Iglesia Emmanuel de San Isidro como caso de apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica en el Perú” nos brinda las características del pentecostalismo, refiriéndose a cómo ha crecido en el Perú, como la música ha sido un medio clave para dicho crecimiento haciendo referencia a ciertos estilos musicales, pero no toma en cuenta la música folclórica (Rojas,2020).

Y “Rituales que suenan. Un estudio antropológico sobre el pentecostalismo y su música en el centro de la ciudad de México, estudio donde se da a conocer desde el punto de vista del autor lo que significa la

música para el pentecostalismo, cuál es la estructura en la que emplean la música, estilos y formas de interpretación propios de la cultura de esa iglesia. (Velasco,2012)

Teniendo en cuenta todo lo anterior podríamos afirmar que existe un vínculo entre la religión y la música propia de cada cultura. Desde la cristianización de las colonias por parte de los españoles como lo fue para la Republica Dominicana como la relación que existe entre estos componentes en distintas partes del mundo. Pese a esto no podemos establecer un vínculo directo entre la música folclórica dominicana y el pentecostalismo, es por esta razón que al final de esta investigación pretendemos aproximarnos a esta relación.

## **1. MARCO TEÓRICO**

## 1.1 El concepto de la música raíz o tradicional

En un sentido más conceptual es aquella que se puede identificar a partir de la música folclórica de un pueblo, “es una composición original en la cual pueden introducirse modificaciones” (Torres,2002) y agrega Rivera (2016) que esta “apegada a la tradición”.

Pero es necesario entender que según Porras (2021) el término tradición se acerca y mantiene una relación con el folclore, pero con la capacidad de desarrollarse y dejarse influenciar por otras tendencias, es decir, no es estática (pp.86). Complementando y relacionando lo anterior Lauro Ayestaran define entonces el folclore como “la ciencia que estudia las supervivencias culturales-espirituales y materiales- de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes.” (Garrido de Boggs, 2006).

Por consiguiente, la música raíz o tradicional permea todas las épocas, se trasmite de generación en generación, se adapta a lo existente y no se limita en el tiempo y teniendo en cuenta los análisis posteriores dentro de esta investigación no mencionamos que este concepto sea igual al de música popular por la ambigüedad que este contiene y como está de acuerdo Ochoa (2003) al comentar que el “término música popular es ambiguo, ya que puede referirse tanto al folclore o a la música en contextos urbanos, así como también se puede hablar de lo conocido, lo que está de moda”.

### 1.1.1 Expresión Nacional

Dentro de las regiones de nuestro país podemos notar que existen formas de expresión particulares que responden a ciertos elementos culturales heredados de nuestros antepasados de ascendencia africana, discretamente indígena y/o española, portadores de lo que hoy llamamos música raíz. Esta música nos identifica y se evidencia en expresiones que son religiosas, sentimentales, políticas y profesionales. En muchos casos podemos percibir su espontaneidad, así como un formato bien improvisado y anónimo, lo cual de alguna manera ha servido de vía para que sea transmitida de una generación a otra.

Con el paso del tiempo podemos darnos cuenta de que algunas expresiones han ido desapareciendo y otras, aunque se mantienen han ido añadiendo nuevos elementos que permiten su conservación, aunque sin dejar de lado sus fundamentos. También cabe resaltar y lo veremos a continuación, que los componentes que se han preservado con mayor fuerza han sido los de ascendencia negra y europea de mano de los colonizadores.

De igual forma debemos reconocer que el desarrollo de la sociedad, el crecimiento de la población, migraciones y otras circunstancias han aportado para que las manifestaciones se expandan a nivel nacional y puedan ser presenciadas de manera atemporal. Sin embargo, cabe aclarar que gracias a procesos como el sincretismo y los trasposos culturales muchas de estas manifestaciones se establecieron y se mantienen de manera local (se organizaron como una expresión local, pero son consideradas dentro de las expresiones nacionales).

### 1.1.2 Orígenes

Hablar de los orígenes de la música tradicional raíz dominicana es enmarcarla dentro de la música del Caribe y tal como lo menciona Santana (2010) “la mezcla de diferentes etnias que ha ocurrido por más de 500 años en el Caribe ha conformado un panorama social y antropológico de países que tienen innumerables características comunes y también diferencias. El arte no escapa a este fenómeno y, por ende, la música”.

Con la llegada de los conquistadores españoles inició para la República Dominicana una variedad de influencias las cuales a futuro brindaron parte del fundamento a muchas de sus manifestaciones folclóricas, entre esas la música. Influencias dadas por el componente indígena que fue el menos importante dentro del folclore dominicano pues el indígena “prefirió la muerte a la esclavitud, y así se extingue la raza indígena dejándonos solo escasas huellas de su paso por la hermosa isla de Quisqueya” (Garrido de Boggs, 2006), la africana con la llegada de esclavos y por supuesto la europea dada por los españoles.

Sumado a esto la esclavitud desde el siglo XVI y su posterior abolición en 1822 brindó una libertad para los esclavos, que ahora eran libres de practicar sus costumbres sin repercusiones y adicionalmente con la entrada de haitianos promovida por Boyer se generó un aporte cultural que brinda también elementos para hablar de orígenes de la música raíz dominicana.

Un elemento importante por mencionar es la pobreza que ha atravesado la población dominicana desde el 1935 cuando el 82.1% de la población era pobre y se ubicaba en la ruralidad; en 1998 La Encuesta Nacional de Gastos e Ingresos de Hogares concluyó que 562 mil dominicanos no habían concluido la secundaria y el Informe de Desarrollo Humano en el 2008 menciona que las oportunidades en el país están determinadas por el poder individual o del grupo al que se pertenece. Con base a lo anterior podemos concluir entonces que factores como la tradición de los esclavos, la pobreza, el analfabetismo son características de quienes hacen o de donde se ha originado la música raíz, población que pese a sus características ha mantenido grandes valores culturales. (Santana, 2010).

Después de abordar algunos puntos de partida dentro de los orígenes de la música raíz, existen dos elementos no menos importantes que definen aún más estos orígenes, el fenómeno del sincretismo<sup>2</sup> y la transducción cultural. Antonio Las Heras citado por Josué Santana (2010) en su libro La Música Folclórica Dominicana menciona que “los grandes sistemas religiosos fueron por un lado mientras las creencias populares iban por otro” esto sucedió con el sincretismo dado por las influencias antes mencionadas y las creencias africanas practicadas por parte de la población. Pero según Santana (2010), este fenómeno no fue igual ya que dentro de la sociedad dominicana existen subculturas como la del Cibao o la zona fronteriza del país, y es a este fenómeno más profundo que el sincretismo lo que se conoce como transducción cultural, la cual tiene elementos culturales

---

<sup>2</sup> Sincretismo: a través del sincretismo se explican características generales del resultado que proviene de dos o más culturas que en determinado período de tiempo y en un determinado territorio entraron en contacto. (Santana, 2010)

religiosos, sociales, de necesidades básicas que convergieron y brindaron más allá del sincretismo las características particulares de las manifestaciones culturales de las regiones dentro del país.

Dentro del acápite anterior sobre el concepto de música raíz se mencionaba el traspaso de una generación a otra como característica de este estilo musical. Esto sucedió dentro de la música folclórica dominicana puesto que con la formación de enclaves<sup>3</sup> desde la colonia con la explotación de oro, la esclavitud relacionada con la caña de azúcar en la mitad del siglo XVI y luego la dada con el hato ganadero, los esclavos los cuales llegaron de diferentes etnias traspasaban sus costumbres enriquecidas de un enclave a otro lo cual permitió el aporte de diferencias en habla, valores y por supuesto en la música al fenómeno anteriormente mencionado de sincretismo.

Para este momento sería importante hacer la pregunta de ¿Como se logró proteger todos estos aportes culturales para lograr las manifestaciones folclóricas dominicanas que hoy conocemos?, pues lo que fue un problema para los colonizadores fue la respuesta a la protección de los valores culturales traspasados por los fenómenos anteriormente explicados, y esa respuesta está dada por el cimarronaje y la existencia de manieles o palenques en varias zonas del país. Todas las manifestaciones que se desarrollaron dentro de estos manieles tienen mucha influencia africana, por el contrario, lo que salió de los manieles o lo que culturalmente se protegió en las comunidades tiene mucha influencia europea.

De lo protegido en los manieles y de lo que logró expandirse a la población datan las características particulares de los estilos folclóricos que ahora conocemos como por ejemplo La Salve, que tiene influencia de ambas vías.

<sup>3</sup> Enclaves: Territorio incluido en otro con diferentes características políticas, administrativas, geográficas (RAE)

Finalmente podríamos afirmar entonces que existe evidente relación entre nuestra música tradicional y la música africana teniendo en cuenta uno de esos orígenes. Esto lo detallaremos en el siguiente acápite.

### 1.1.3 Música vocal y el ritmo africano

Es de reconocer el hecho de que las producciones musicales de la cultura africana dependen de su entorno. Su manera de interpretar y crear música es influenciada por los árboles, cascadas, lluvia, el trueno, ríos, entre otras cosas. Es esto lo que permite que esta música tenga un carácter polirrítmico y polifónico único. Específicamente la Costa de la Guinea se caracteriza por el sentido del pulso interno constante y el ritmo caliente que se refiere al tempo musical rápido. Se utilizan varias métricas de manera simultánea y el canto es responsorial (solista y coro).

Mucha de la música africana es responsorial, es decir, hay un solista y un coro. En este caso el solista es quien comienza la canción y frecuentemente le recuerda al coro la frase que tiene que responder. También se puede ver música antifonal donde un coro canta y el otro le responde. Otra de las características que podemos ver en la música vocal africana es la superposición del final de la melodía del solista con el principio de la melodía del coro. Esto se conoce como superposición parcial. Cuando es responsorial se conoce como superposición parcial responsorial. Cuando se trata de la expresión antifonal se llama superposición parcial antifonal. Podemos afirmar que como en casi todas las lenguas del mundo, las características lingüísticas (fonológicas como gramaticales) influyen en los aspectos formales de las canciones africanas.

Otro de los elementos a analizar es el ritmo. Dentro de los fundamentos que conforman la música africana sin duda está el ritmo, que es lo que más llama la atención. Debido a su complejidad en principio puede ser poco entendible para los occidentales y más aún para aquellos que no tienen alguna formación musical. Una de las características más importantes del ritmo

africano es el sentido del metrónomo, es decir, los pulsos constantes y regulares que hacen que las ejecuciones estén bien espaciadas en el tiempo y que haya una conexión entre todos los músicos. Durante la interpretación musical se establece un motor de pulsos que pueden ser expresados como melodía o como tonos percusivos. La música se relaciona a su vez con el baile, pero también se puede encontrar música sin baile, aunque este último se piense cuando no se ejecute. En muchos casos el pulso en la música africana no es obvio, por esto el músico tiene la libertad de jugar alrededor del pulso. Cuando un instrumento coincide con el pulso se da una confirmación del pulso subjetivo que lleva el ejecutante que improvisa y que escucha al instrumento que coincide con el pulso. Si el pulso es omitido, el ejecutante que acompaña, que es quien lleva una base rítmica generalmente, toma conciencia del pulso subjetivo del que improvisa lo cual contribuye y hace que la omisión se mantenga. De acuerdo con esto para mantener el pulso, los músicos africanos lo que hacen es usar el parcho de sus tambores con toques *callados* o mudos, que ayudan a sentir el pulso. Esta técnica muy probablemente corresponde a la métrica en la música occidental.

*“John Miller Chernoff dice que comenzamos a entender la música africana cuando somos capaces de mantener, en nuestras mentes o nuestros cuerpos, un ritmo adicional a lo que oímos”.* (Santana, 2010 pp. 140).

### 1.1.4 Música folclórica dominicana

Hablar de música folclórica de la República Dominicana es lo mismo que hablar de la música del Caribe y de la gran influencia de un pueblo artista como Haití. (Santana, 2010, pp. 33). Tal como se mencionó en acápite anteriores hablar de esta música sugiere reconocer los fenómenos del sincretismo y transducción cultural como fuentes de origen y donde adquiere las

características particulares de cada estilo, reconociendo así diversidad de manifestaciones y la gran influencia de la música africana.

Algunos de los estilos enmarcados dentro de la música folclórica o música criolla son:

- Los palos y sus variantes
- La salve y sus variantes
- La Sarandunga
- Los Congos
- El pri pri
- El gagá, que al ser una religión y no una manifestación folclórica como lo son los

anteriores estilos, es incluido por sus importantes aportes musicales.

Aunque dentro de este tipo de música no se encuentra el concepto de tonalidad<sup>4</sup>; esto sucede también en la mayoría de música folclórica del mundo, se puede encontrar ciertas escalas, aunque no cumplen con los parámetros interválicos de la música occidental. Se puede inferir alguna tonalidad solo en manifestaciones propias de un centro tonal. Es importante añadir que dentro de esta música no está el concepto de armonía y que resulta difícil un análisis musical tal cual lo conocemos con tonalidades y progresiones armónicas<sup>5</sup>. Resaltando además que las transcripciones nunca serán exactas y que para tener un panorama completo de las manifestaciones es necesario vivenciarlas.

---

<sup>4</sup> Tonalidad: Relaciones que se establecen entre un sonido que se comporta como el centro de atracción o equilibrio llamado tónica o centro tonal, y el resto de sonidos de un sistema musical. De lo anterior se desprende el concepto de sistema tonal que no es más que un conjunto de sonidos utilizado en un conjunto de piezas o canciones de un mismo estilo. (Santana, 2010)

<sup>5</sup> Progresión armónica: Corresponde a una sucesión de acordes. (Santana,2010)

<sup>6</sup> Responsorial: Que se lee o canta en la misa u otras funciones litúrgicas con respuestas aclamadoras del pueblo.

<sup>7</sup> Antifonal: Que es cantado alternativamente por dos partes del coro.

<sup>8</sup> Legato: De manera suave y uniforme.

Sin embargo, un análisis desde la forma musical de la música occidental resulta ser bastante sencillo, ya que la forma la determina el texto y por lo general encontramos varias estrofas con un estribillo, formas de interpretación responsorial<sup>6</sup>, que quiere decir que hay un solista y un coro más que antifonal<sup>7</sup> y elementos como el legato<sup>8</sup>, glissandos<sup>9</sup>, gritos, interjecciones entre otros elementos.

La mayoría de esta música folclórica es ejecutada con instrumentos de percusión. Muchos de estos instrumentos son membranófonos<sup>10</sup> (distintos tambores), idiófonos<sup>11</sup> (maracas, canoita, güira entre otros), se puede encontrar el acordeón e instrumentos aerófonos<sup>12</sup>.

Dentro del folclore dominicano está la música como un ingrediente más “de una manifestación en la que existen varios elementos, creencias, rituales, bailes, vestuarios, alimentos y bebidas, de una comunidad que se puede identificar por estos elementos mencionados y también por el lugar que ocupan dentro de la sociedad dominicana”. (Santana,2010). Es por esta razón que las personas de origen esclavo, mulato, del resultado de cimarronaje e hibridación, los cuales han estado excluido de la distribución de las riquezas son los que mantienen unos valores culturales bien cimentados. Ya que como dice Thomas Clifton la música más allá del estudio del sonido, sus características, sus diferencias es un “significado construido por la experiencia humana” (Clifton,1993).

Dado que la presente investigación desarrollará su metodología en la provincia de San Cristóbal, República Dominicana se hace pertinente abordar lo referente a estilos musicales en la región sur del país, la descripción de la provincia y los demás conceptos a estudiar enfocarlos también a la región sur y a San Cristóbal.

<sup>9</sup> Glissandos: Es una forma de tocar una serie de notas para que cada una se deslice hacia la siguiente, produciendo un sonido suave y continuo.

<sup>10</sup> Membranófonos: Son aquellos que se producen el sonido por la vibración de una membrana. (Lizardo,1988)

<sup>11</sup> Idiófonos: Son aquellos instrumentos que producen el sonido por la vibración del mismo material en que están hecho. (Lizardo,1988)

<sup>12</sup> Aerófonos: Son los que producen el sonido por la vibración de una columna de aire. (Lizardo,1998)



### 1.1.5 Estilos musicales folclóricos desarrollados en el sur de la Rep. Dom.



Figura 1. Región Sureste.



Figura 2. Región Suroeste.

Recuperado de: *"Hacia un programa de desarrollo cultural para la República Dominicana: informes sobre el diagnóstico participativo del sector cultural"* por Brea Franco, 1998.

Desde 1996 la Región sur de la República Dominicana fue dividida en dos regiones, Sureste y Suroeste, en las figuras 1 y 2 se exponen las provincias que componen cada una. Dentro de esta región podemos encontrar grandes vestigios de la cultura Taína especialmente en las provincias de Azua y San Cristóbal. Además, teniendo en cuenta su historia y la regionalización agrícola que surgió desde Boyer este territorio se caracteriza por la siembra y la gran producción agrícola, el corte de madera, las salinas y la caña de azúcar.

Respecto a los estilos de música folclórica que se desarrollan dentro de la región se encuentran La Salve, Los Palos o Alabales, La Sarandunga de Baní, El Pri-prí y la Mangulina. Muchas de estas expresiones tienen un origen espiritual o presentan una relación religiosa y son desarrolladas en celebraciones o

festividades. Tal es el caso de Los Palos o Alabales los cuales están relacionados con ritos religiosos y creencias, por ejemplo en San Juan de la Maguana se realiza una fiesta de palos para que Santa Rita envíe la lluvia (Boggs, 2006), aunque algunas de estas no tienen un objeto religioso tal como sucede con la Salve no litúrgica y la sagrada Salve, sus fundamentos están relacionados con la religiosidad popular ósea el Catolicismo, aun así muchas de estas prácticas "distan mucho de ser aprobadas por ella" (Boggs, 2006).

Otro aspecto importante para mencionar es que pese a los estilos de folclore dominicano que se relacionan con manifestaciones religiosas y/o espirituales siempre ha estado asociado a la religiosidad popular y no a movimientos como el cristianismo o pentecostalismo lo cual se acercaría al objetivo del presente documento. Es por lo anterior que en acápite posteriores se abordará el movimiento pentecostal en la República Dominicana y específicamente en San Cristóbal y llegar a una aproximación de los estilos folclóricos y su influencia en las celebraciones religiosas pentecostales.

#### 1.1.6 La Salve

El estilo folclórico más importante en el país según Martha Ellen Davis (1981). Se remonta al siglo XVII, donde el arte en España, especialmente en Sevilla se vio influenciado por la devoción a la Virgen María. Muchos cantores populares cantaban coplas a María. Esto es relevante ya que muchos de los conquistadores que llegaron al continente eran sevillanos (Santana, 2010) y es por este hecho que La Salve pasa a ser una expresión ritual que toma origen como un canto sagrado a María a ser un canto para diversos santos y santas e incluso abarca temas seculares. Razón por la cual existen canciones de salve para Ana Isa Pie<sup>13</sup>, Virgen de las Mercedes e incluso con temas que no tienen que ver con la religión popular.

Dado lo anterior, se reconocen dos variantes de este estilo, La Salve Sagrada y un subgénero denominado por Ellen Davis como Salve no-litúrgica o Salve criolla (Davis, 2017)

<sup>13</sup> Ana Isa Pie: Es para los misticismos del vudú dominicano, una figura de culto y veneración que representa la cabeza de familia, así como el amor y la unión familiar.

Estas variantes las definió Martha Ellen Davis, quien realizó un estudio de esta manifestación bajo el contexto de velación la cual es una fiesta dedicada a un santo, es el evento mas sagrado primero de origen europeo y luego africano. El género indispensable de la velación es la Salve de la Virgen, este estilo es el mas antiguo y arraigado a la isla después de la conquista, manejando un formato antifonal o responsorial. A pesar de esto y gracias al tiempo de ejecución de la Salve en la isla la Salve criolla se desarrolló al este y al centro sur, esta se ejecuta de manera similar que el estilo sagrado, frente al altar de velaciones, pero se agrega la improvisación en la letra y el solo y coro que reemplaza el formato responsorial, algo muy africano. Es por sus orígenes que la Salve sagrada tiene mayor influencia europea, en cambio la Salve criolla refleja una influencia más africana. (Davis,2017)

Ampliando más las características definidas por Davis se sustenta lo siguiente:

*(...) la designada como "salve sagrada" usa únicamente el texto de la oración sagrada de la Salve Regina; no tiene compás y es ejecutada en tempo rubato (literalmente, "tiempo robado", es decir, con fluctuaciones en tempo según el contenido expresivo). En cuanto a su estructura, la "salve sagrada" es antifonal, esto es, consiste en dos grupos que alternan, el uno respondiéndole al otro; generalmente carece de acompañamiento instrumental. Se canta con una producción vocal relativamente tensa, en un diapasón agudo (el mismo para hombres como para mujeres, lo cual es común en la música tradicional dominicana). Sus escalas tienden a ser no diatónicas (es decir, diferentes a las escalas de la música moderna europea tales como las usadas en la música "clásica"); algunas son modales, muchas utilizan el "tercio movable" hispánico (que es el uso de, o bien un tercio ambiguo en términos de entonación diatónica, o bien el tercio menor y el mayor en la misma pieza), y muchas piezas tienen menos de los siete tonos característicos de las escalas diatónicas modernas europeas. Estos rasgos son completamente hispánicos, típicos de la música folklórica religiosa española del Caribe Hispánico. (Davis,1981)*

A diferencia de la Salve sagrada en la no litúrgica o criolla no se emplea la letra de la salve regina. Tiene compás, usa un tempo exacto, y existe un acompañamiento instrumental poli rítmico y se acentúa el tempo fuerte. En esta se usan escalas diatónicas mayores y tiene una forma responsorial (solista-coro). El texto del solista generalmente es improvisado (se basa en cuartetos, que son estrofas de 4 versos), y se acompaña de una respuesta del coro consonante y sin variación. La tesitura es mediana en la voz del hombre como de la mujer.

Otro aspecto por resaltar es que la Salve por su popularidad se encuentra en todas las regiones del país, debido a que, por su origen, su práctica se difundió a través del territorio nacional y esto a su vez porque en términos religiosos llegó a ligarse con la Virgen de la Altagracia quien es la madre espiritual del pueblo dominicano según la religión popular. En todos los géneros de la salve los instrumentos básicos utilizados principalmente en los campos dominicanos son: el balsié, la güira y el pandero. En las iglesias son cantadas mayormente con güira o guayos y tambora.

Finalmente, esta es la expresión dominicana donde se nota la participación de las mujeres tocando instrumentos de percusión como el pandero y el balsié, lo cual no es muy común en otras expresiones tradicionales. En los palos puede aparecer una mujer tocando un atabal, pero no es muy común ya que estas se dedican a cantar, bailar o dirigir al grupo que está en la celebración.

A continuación, veremos la ampliación de la organología de la Salve y las características de La Salve de San Cristóbal que al igual que la de Baní representa uno de los principales lugares donde se practica esta expresión en el suroeste del país.

### 1.1.7 Organología<sup>14</sup> de la Salve

Las características de los instrumentos utilizados en la salve se describen con más detalle a continuación:



- **Tambora en la Salve de San Cristóbal:** instrumento membranófono de dos parchos que se toca sentado, apoyado sobre las piernas. Se toca con un palito en la mano derecha sobre el parcho derecho (cuando el músico es diestro), y con la mano izquierda en el parcho izquierdo. El parcho izquierdo es el más agudo mientras que el derecho es tensado un poco más grave.

Figura 3. Tambora utilizada en la salve. Fotografía del autor, 2021



- **Güira en la Salve de San Cristóbal:** instrumento idiófono, conocido también como guayo, se construyen de metal, son abiertos, diferente a las güiras comunes que son de forma cilíndrica y cerradas. Se toca con un gancho hecho con rayos de bicicleta incrustados en un trozo de madera de flamboyán o pino.

El ritmo de la güira ayuda para mantener la base para los demás instrumentos que intervienen, su sonido llena todo el espacio y realiza unos repiques característicos del instrumento. Cuando se usa más de una güira las mismas mantienen el mismo patrón rítmico.

Figura 4. Güira o guayo. Fotografía del autor, 2021



Figura 5. Balsié. Fotografía del autor, 2021

- **Balsié en la Salve de San Cristóbal:** instrumento membranófono de un solo parche que se toca de manera horizontal en el piso, construido de madera de aguacate. El ejecutante se le sienta encima tocándolo con ambas manos y el talón. Su ritmo funciona como base para los demás instrumentos que son utilizados.



- **Panderos de la Salve en San Cristóbal:** instrumento membranófono de un solo parche que se construye de madera de guácima. Usa sonajas como el pandero español las cuales se colocan en la madera. Estas pueden ser de tapas de refresco metálicas o algo de metal. Se le coloca un cuero o parcho de chivo macho o hembra que no haya parido y se sujeta con puntillas en la madera. Este instrumento utiliza ciertas células rítmicas como son la clave 3-2 y patrones rítmicos que vienen de Haití. Los panderos casi siempre son tocados por mujeres.

Figura 6. Pandero. Fotografía del autor, 2021

<sup>14</sup> Organología: es el estudio de los instrumentos musicales en lo referido a su historia, función social, diseño, construcción y forma de ejecución. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, sf)

### 1.1.8 La Salve en San Cristóbal

Se practica en toda la zona de la provincia incluyendo las zonas urbanas y rurales. Siempre se puede relacionar con distintas ceremonias religiosas, tales como celebraciones en honor a San Antonio y al Espíritu Santo. Musicalmente hablando se puede decir que es una variante simple con relación a las demás. En los tiempos del dictador Rafael L. Trujillo la salve alcanzó gran fama porque hubo composiciones donde se alababa a la provincia de San Cristóbal como “Tierra de Trujillo” y al propio Trujillo. Sin embargo, cabe aclarar que estas canciones en su mayoría, que eran llamadas “Salves”, no lo eran, aunque respecto a las letras pudiéramos decir que existía alguna relación con el estilo, desde el aspecto musical esta relación no se encontraba. Estas composiciones correspondían a merengues que son conocidos como “merengues del jefe” y que hoy día están prohibidos.

Los instrumentos utilizados son una tambora, uno o dos balsiés, y una o tres güiras. El pandero no es utilizado con frecuencia ya que no es muy relevante en esta variante de San Cristóbal. De hecho, cuando aparecen los panderos solo son uno o dos.

Por el contrario, la tambora es la protagonista en la salve de San Cristóbal, ya que improvisa todo el tiempo con repiques (redobles) de larga duración y un patrón muy parecido al del merengue tradicional. El patrón rítmico desarrollado en la tambora es un híbrido entre el patrón propio de Salve y el de merengue, aunque se puede notar mayor influencia de la Salve en el toque. El tamaño de la tambora que se utiliza en la salve es un poco más pequeño que el de una tambora normal de merengue.

Cabe resaltar que los músicos que tocan balsié y tambora lo hacen sentados. Los demás músicos y cantantes se colocan en forma circular y de pie. Además, el altar preparado para el momento está al frente de los músicos, donde se interpreta un canto que tiene una duración de unos 10 a 15 minutos. Este canto es responsorial donde puede intervenir más de un solista. Al igual que

los cantantes, el ensamble instrumental es igual de importante y sin este no se podría realizar la celebración. (Santana, 2010).

### 1.1.9 Los Palos o atabales

Según Martha Ellen Davis “lo más emblemático de la herencia africana, como ya ha sido planteado, son los palos o atabales (del árabe tabl, tambor)” (Davis, 2016). La anterior puede ser una de las razones de la gran difusión y práctica que tiene esta manifestación en todo el territorio nacional y lo que ha llevado a que cualquier manifestación folclórica dominicana sea conocida popularmente como “Palos”, esto ha provocado que muchas personas desconocedoras de lo que es el folclore utilicen inapropiadamente el término y que muchos músicos se autodenominen “paleros” dentro de las tradiciones folclóricas dominicanas.

Los palos o atabales hacen parte de una manifestación ritual dominicana que se practica durante todo el año en el territorio nacional, asociándose con el santoral de la Iglesia Católica y responde en la mayoría de los casos a un ofrecimiento o promesa al santo en su día especial. No obstante, se pueden presentar por motivos seculares y festivos. Los santos celebrados con las fiestas de palos son los siguientes: San Juan, Espíritu Santo, San Miguel, La Santa Cruz, La Altagracia, La Mercedes.

Al igual que la Salve Regina, los palos también son utilizados en eventos funerarios o velatorios, tal es el caso del Rezo (a los 9 días de la muerte), el Cabo de año (al año y en los cumpleaños del difunto), y el Banco (último rezo al cabo de varios años de haber fallecido alguien, 3-5 años por lo general). Un dato importante para resaltar es que esta manifestación es tan importante que los músicos son bautizados antes de usar los instrumentos, la ceremonia no empieza sin ellos y son los encargados de llevar al clímax a la comunidad e intervienen en todo momento importante.

Cabe destacar que antes del siglo XVI no se encontraban Palos o Atabales en la geografía nacional como se conocen hoy en día. No obstante, a esto los cronistas de indias denominaron con el nombre de atabales a los tambores taínos (Mayohuacán). Estos eran unos troncos ahuecados sin cuero en ninguno de sus extremos que se tocaban con palitos en el cuerpo del madero que estaba colocado de forma horizontal. Fueron entonces los esclavos africanos los que introdujeron los palos que fueron hechos de troncos ahuecados con uno de sus extremos cubiertos por la piel de animales (Santana,2010). Compartiendo el argumento de Josué Santana, las investigaciones de Fradique Lizardo muestran una gran variedad de ensambles de Palos que pertenecen a diversas provincias y muestra un instrumento muy semejante a los Palos dominicanos de origen africano Pámue, llamado “ngon” (Lizardo,1988).

Finalmente, Carlos Esteban completa el argumento mencionando que es muy probable que las diferencias que existen en Los Palos dominicanos radiquen en que 133 tribus africanas aportaron esclavos en el proceso de colonización de la isla, varias de las cuales han sido identificadas. En los siguientes acápites se evidenciarán las diferencias que existen en los Palos según cada región, sobre todo en San Cristóbal perteneciente a la región Sur.

#### **1.1.10 Organología de los palos o atabales**

Generalmente los Palos o Atabales se tocan con tres tambores y una güira. Estos tienen diferentes tamaños y diámetros. Utilizan diversos materiales para su creación entre los que se encuentran el cuero de vaca, troncos de árboles como el aguacate, javilla, entre otros, aros de hierro, de bejuco, clavos y puntillas. Los Palos se denominan la siguiente forma:

- Palo mayor: tiene mayor diámetro y puede medir un metro o más de alto (Boggs,2006)
- Chivita o respondón: diámetro intermedio y sigue en escala descendente respecto al tamaño del Palo mayor.
- Alcahuete: el de menor diámetro y tamaño.

Cabe destacar que esta manifestación cultural presenta algunas variaciones que incluyen distintos ensambles como tres tambores grandes y dos o tres güiras, dos tambores grandes, una güira y dos palitos (llamados catá) o tres tambores grandes, güira y balsié. Estas combinaciones corresponden a distintas regiones, por ejemplo, la de tres palos y una güira es la más extendida a nivel nacional. La de dos tambores y una güira, corresponde con las zonas del Cibao y el Este del país y la que combina los atabales con balsié corresponde a las zonas que están a las afueras de la capital.

Tal como sucede con las combinaciones, la forma de tocar los Palos varía según la zona o región. Tal es el caso en Baní, donde el Alcahuete es el tambor que más improvisa o repica (caso único en esta expresión), contrario a la norma de los ensambles de tambores que, generalmente reservan la improvisación al tambor de sonido más grave, donde sus toques tienen muchos cortes o toques parecidos al estilo de orquestas populares, y suelen aumentar o disminuir la velocidad de ejecución en una misma canción. También se puede notar una influencia de toques y cantos de Salves y de la Sarandunga banileja. (Santana,2010, pp. 383)



Figura 7. Palos o atabales. Fotografía del autor, 2021

### 1.1.11 Los Palos o atabales en San Cristóbal

En la provincia de San Cristóbal los Palos, se presentan con distintas variantes. Por ejemplo, los Palos de Santa María se parecen mucho a los de Villa Mella en cuanto al formato de la música, aunque no es así en la forma de construcción (el primero es de cuero clavado directamente al cuerpo del tambor y el segundo de cuñas de madera), pero los loques en sí pueden ser muy diferentes. En Villa Mella como en San Cristóbal los palos menores son de igual diámetro, y son de los más pequeños del país. También se puede ver en la provincia el uso de los tres atabales, güira, balseí y algunos grupos como “Raíces folklóricas” usan panderos.

Cabe destacar que Los Palos en San Cristóbal pueden ser contruidos con madera de aguacate, caoba, lana o yagrumo. El cuero anteriormente se fijaba con clavos y estacas, pero ahora se hace con tornillos.

### 1.2 El pentecostalismo

Los términos pentecostalismo y pentecostal tienen su origen en pentecostés, una celebración judía llamada también como la “Fiesta de las Primicias”, la cual se celebra 50 días después de la Pascua y por la cual se atribuye el nacimiento del movimiento pentecostal (Plenc, 2014), ya que los cristianos consideran que este acontecimiento marca lo que fue el descenso del Espíritu Santo sobre los discípulos de Jesús, tal y como se describe en el libro de Hechos de los Apóstoles. Entendiendo así que el Espíritu Santo actúa de forma directa de acuerdo con la experiencia personal del creyente.

Dicho movimiento es una rama del cristianismo donde los creyentes se adhieren a “un énfasis teológico sobre la experiencia del Espíritu Santo en la vida del creyente individual y en la iglesia” (Brunner, 1974). Lo anterior lo diferencia de los católicos romanos porque consideran que el Espíritu Santo actúa a través del sacerdote y los sacramentos.

Se reconoce a John Wesley como creador del movimiento y fundador del metodismo o como quien puso las bases al posterior Movimiento Pentecostal en Inglaterra ya que dividió a los creyentes que habían sido bautizados con el Espíritu Santo de los demás creyentes. Para el año 1901 Charles Parham pastor metodista en Topeka, Kansas, reconoció el don de lenguas (glosolalia) como señal de identificación del Bautismo del Espíritu Santo (Dayton, 1996). Este acontecimiento se asocia al inicio del movimiento pentecostal moderno y poco tiempo después de este suceso el movimiento se extendió por distintas denominaciones e Iglesias en el mundo.

Posteriormente para el año 1906 William Seymour, quien era hijo de esclavos, estuvo en una iglesia en los Ángeles, donde intentó enseñar que hablar en lenguas era parte del camino a

la salvación del alma. Aquellos feligreses rechazaron su mensaje y lo expulsaron. Seymour decidió comenzar su propio grupo de oración, en la casa de un amigo suyo y luego en una iglesia abandonada al nordeste de los Ángeles. En unas pocas semanas lo que parecía un pequeño culto sin importancia se había convertido en un gran movimiento que recibía todo tipo de personas sin importar su raza.

Finalmente, cabe mencionar que el pentecostalismo, que en sus inicios fue un movimiento no aceptado por muchos dentro de las iglesias cristianas, hoy forma parte de las iglesias de mayor crecimiento en el mundo, y según sus seguidores dice contar con más de 600 millones de practicantes alrededor del mundo.

### 1.2.1 El pentecostalismo en República Dominicana

Data la historia de este movimiento que, para el 13 de enero de 1918, Salomón Feliciano y su esposa Dionisia llegaron a la República Dominicana desde Puerto Rico, mientras allí se hacían inscripciones para el servicio militar obligatorio. Según Julio Postigo (quien fuera el único sobreviviente de la primera generación de cristianos pentecostales de Quisqueya para el 1991), Salomón vino a la República porque tuvo una visión estando en Hawái, donde observó una gran multitud y en medio de esta una bandera sobre una asta. Cuando investigó de qué lugar se trataba alguien de la multitud le respondió que era la bandera de la República Dominicana y fue entonces cuando entendió que el Señor le estaba llamando a predicar el Evangelio en esa nación. Por esta razón Feliciano rentó un local en la calle Gastón F. Deligne No. 10, San Pedro de Macorís, donde estableció una congregación que a los pocos meses reunía de 15 a 20 miembros. Todo el trabajo de evangelización fue realizado en San Pedro de Macorís cuna del movimiento Pentecostal en la República Dominicana. (Cabral, 2017)

A pesar de la corta estadía que tuvo Feliciano (enero – mayo 1918) logró iniciar una escuela dominical. Cuando partió hacia Puerto Rico el 6 de mayo de 1918, dejó la congregación en manos

de Abelardo Pérez Calderón, quien fuera el primer dominicano en dirigir una congregación pentecostal. Cabe destacar que en el país existían para esa época 3 instituciones religiosas que no habían podido establecer iglesias. Estas eran: La Iglesia Metodista Episcopal, Los Hermanos Unidos y La Iglesia Presbiteriana, quienes se fusionaron y patrocinaron, la Junta para el servicio cristiano en Santo Domingo, y la nueva entidad eclesial se llamó Iglesia Evangélica Dominicana (IED). Así fue como el 1ro de enero de 1922 surge la primera institución evangélica legal en el país capaz de elaborar sus propios reglamentos y definir sus pensamientos de confesión. De igual forma es importante mencionar que la Iglesia pentecostal que había levantado Salomón Feliciano y entregada a la Iglesia presbiteriana pasó a ser la primera congregación de la Iglesia Evangélica Dominicana administrada por el misionero Nathan Hoffman (Cabral, 2017).

Para el 2 de septiembre de 1930 llegó a la ciudad de Santo Domingo, Francisco Hernández, con el fin de continuar el trabajo que había realizado el misionero Salomón Feliciano. Hernández estableció una iglesia en la calle Adelanto No. 32, y con esta se establece de forma definitiva el movimiento Pentecostal en la República Dominicana. Durante su ministerio y como representante de la Iglesia de Dios Pentecostal, se establecieron las Iglesias en el municipio Ramón Santana de San Pedro de Macorís, La Romana, Santo Domingo, Santiago de los Caballeros y Haití Mejía en Monte Plata. Cita Porfirio Cabral que “En honor a la verdad, Francisco Hernández es el padre del movimiento Pentecostal Dominicano”. (Cabral, 2017, pp. 77). Un dato relevante es que para la década de 1930 el país aún sufría secuelas de lo que fue la depresión que terminó en 1929, por lo cual las congregaciones eran pequeñas y pobres. Desde Puerto Rico solo se podía enviar ayuda a los misioneros y una que otra vez a algún pastor.

Además, después de la llegada de William Laurence misionero de la Iglesia Asamblea de Dios se cambia el nombre de los templos de Iglesia de Dios Pentecostal a Iglesia Evangélica Pentecostal. Dentro de las principales organizaciones del Movimiento Pentecostal en la República Dominicana se encuentran los siguientes concilios: (Cabral, 2017, pp. 115)

- Concilio Nacional de las Asambleas de Dios
- Iglesia de Dios Incorporada
- La Iglesia de Dios de la Profecía
- Asambleas de Iglesias Cristianas
- Iglesia de Dios Pentecostal, M.I
- El Movimiento Misionero Mundial (MMM)
- Iglesias Misioneras Asambleas Cristianas, Inc.
- Movimiento Defensores de la Fe Cristiana, Inc.
- Iglesia Pentecostal Unida, Inc.
- Iglesia Fuente de Salvación Misionera, Inc.
- Iglesia Pentecostal Círculo de Oración, Inc.
- Iglesia Pentecostal de Jesucristo Internacional
- Iglesia Evangélica Pentecostal “Arca de Salvación”
- Concilio Latinoamericano de New York
- Iglesia de Cristo Misionera
- Iglesia Metodista Africana Episcopal, Inc.
- Iglesia Hermanos Unidos en Cristo, Inc.
- Iglesia de Dios Misionera Pentecostal, Inc.
- Iglesia Apostólica Misionera, Inc.
- Iglesia Pentecostal y Misionera
- Federación de Iglesias Pentecostales Alpha y Omega, Inc.
- Iglesia Unión Cristiana Misionera, Inc.
- Cruzada Evangélica Misionera, Inc.
- Iglesia Cristiana Fuente de Salvación, Inc.
- La Iglesia de Dios Unida, Inc.

- Conferencia Internacional Hermanos en Cristo, Inc.
- Iglesia Jesucristo Fuente de Amor, Inc.
- La iglesia Apostólica de la Fe en Cristo Jesús
- Concilio Fuente de Salvación Unida

El crecimiento del movimiento pentecostal, entre otras cosas ha sido consecuencia del trabajo realizado por evangelistas como David García y Jaime Cardona quienes realizaban “campañas” evangelísticas de salvación y sanidad. De igual forma los medios de comunicación han sido vitales para el desarrollo del Movimiento Pentecostal Dominicano. Estas iglesias han tenido buena participación en la radio nacional y tienen emisoras dirigidas por los pentecostales tales como: Radio Alfa y Omega, Radio Revelación América AM y FM, La voz Cristo- céntrica, entre otros.

Respecto a la música que se pone en las emisoras pentecostales, Cabral resalta que “la misma debe ser revisada, porque con frecuencia se presentan canciones con ritmos populares de moda y hay que darle más espacio a himnos que producen un mayor solaz espiritual” (Cabral, 2017). Por esta razón muchos pentecostales prefieren sintonizar emisoras que tienen un buen estilo y los himnos (que son cantos de alabanza a Dios), que son más sosegados.

El movimiento pentecostal es el sector protestante mayoritario y dinámico que ha tenido mayor incidencia e impacto en el país. Con la presencia del evangelio pentecostal en nuestro país se ha experimentado un nuevo “estilo de vida” de pureza, regocijo y humildad. Para el feligrés de este movimiento ser pentecostal implica no solo avivamiento, carisma o dínamo para hablar en otras lenguas, danzar, poseer dones y capacidades para obrar señales y prodigios. Significa una entrega total, una vida consagrada. Por esta razón se les puede encontrar en distintos lugares como plazas, hospitales, campos, entre otros.

En conclusión, la realidad de este movimiento y su crecimiento en nuestro país es que los grandes concilios se separan, esto da curso a que se creen nuevos grupos y al surgimiento de



nuevas iglesias independientes. El crecimiento se mantiene debido a que permanecen las doctrinas fundamentales, las costumbres y el estilo de vida. Actualmente los grupos pentecostales demuestran su unidad en los llamados cultos de confraternidad de las iglesias que existen en barrios, comunidades y regiones del país; sin embargo, las iglesias independientes son las más perjudicadas por las duras crisis económicas, razón por la cual se ven obligadas a unirse a grandes concilios nacionales y extranjeros para lograr un mayor alcance y desarrollo.

### 1.2.2 Iglesias evangélicas pentecostales

Las iglesias Pentecostales son parte de la Iglesia Cristiana protestante que surgió en la primera década del siglo XX. Es una de las denominaciones cristianas que tiene mayor cantidad de seguidores en el mundo y una de las que está en mayor desarrollo. Los feligreses de este movimiento conocido como pentecostales creen en un compromiso personalizado con Cristo y en una experiencia conocida como bautismo en el Espíritu Santo. Este bautismo por lo general está acompañado del don principal de hablar en lenguas, aunque puede haber otros dones del Espíritu Santo como sanaciones, exorcismos y profecías. Los seguidores basan su creencia en el libro de Hechos 2:1-4 (Biblia Nueva Traducción Viviente), que cita:

*“De repente, se oyó un ruido desde el cielo parecido al estruendo de un viento fuerte e impetuoso que llenó la casa donde estaban sentados. Luego, algo parecido a unas llamas o lenguas de fuego aparecieron y se posaron sobre cada uno de ellos. Y todos los presentes fueron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en otros idiomas, conforme el Espíritu Santo les daba esa capacidad”,* refiriéndose a los apóstoles de Jesús.

Este movimiento no tiene un dirigente mundial como otras religiones y está conformado por varias organizaciones e iglesias que tienen un organismo de autoridades en sí mismas. Cabe

resaltar que una iglesia que sea parte de este movimiento puede trabajar de forma independiente o estar afiliada a una organización religiosa, ministerio o apostolado que garantice una mayor cobertura.

### 1.2.3 Estructura litúrgica

A pesar de que la estructura litúrgica no toma relevancia para la presente investigación puesto que no se desea analizar la misma sino la influencia de la música en la iglesia, a continuación, veremos aspectos relevantes para el conocimiento general del lector.

La liturgia pentecostal puede variar según la iglesia o la corriente, pero su principal actividad es la lectura del Antiguo y Nuevo Testamento de la Biblia. Durante sus cultos se interpretan himnos, y otros cantos en diferentes estilos, acompañados de música en vivo, aplausos, coros, exclamaciones de júbilo, pasos de danza dirigidos o espontáneos. Se practica también la oración conjunta, la predicación de los pastores a los feligreses, así como la oración de los pastores por los feligreses. En algunos casos se utilizan los testimonios personales por parte de algún feligrés.

### 1.2.4 Música en las iglesias evangélicas pentecostales de San Cristóbal

Tanto en San Cristóbal como en el resto del país y el mundo, donde existen iglesias que responden al movimiento pentecostal, también hay iglesias protestantes como los luteranos, metodistas, valdenses, bautistas, discípulos de Cristo entre otras confesiones que alguna vez y como lo menciona Daniel Scarone habían sido congregaciones compuestas por personas de clase trabajadora. Luego se habían convertido en iglesias de clase media alta, con una liturgia muy elaborada y un tipo de predicación bien pulido que se extendía hacia otras esferas sociales. Poco a poco los hermanos de escasos recursos comenzaron a sentirse incómodos en estas congregaciones por lo que deseaban un lugar que pudiera satisfacer sus necesidades religiosas, psicológicas, físicas y emocionales. Y el nuevo movimiento pentecostal al parecer tendía a satisfacerlas. (Scarone, 1987, pp. 301).

Para continuar con este análisis, Rafael Dipré, pastor de la Iglesia Jehová Shalom en Lavapiés, San Cristóbal quien ha pastoreado por alrededor de 40 años y es secretario de la Confraternidad de pastores de San Cristóbal CONAPAM, ha proporcionado informaciones acerca de cómo se ha mantenido la dinámica musical en las iglesias pentecostales de esta ciudad.

El menciona que la mayoría de los cantos tradicionales de las iglesias pentecostales son cánticos que llegan al país a través de los misioneros que venían de la vecina isla Puerto Rico. Lo anterior se relaciona con el origen del pentecostalismo en la República Dominicana y la labor hecha por el misionero Salvador Feliciano proveniente de la isla de Puerto Rico, lugar que se considera la cuna de este movimiento.

Dipré agrega que:

*“Si bien es cierto que en un principio se adoptaron instrumentos utilizados en la plena puertorriqueña, luego los mismos fueron sustituidos por instrumentos dominicanos, es por esto que en las iglesias encontramos principalmente aquellos instrumentos que se usan en el merengue dominicano. Durante algún tiempo también se utilizó el bandoneón para canciones que tenían tempos más lentos. En cuanto a los músicos, por lo general hacen cursillos. Es difícil encontrar un músico de profesión en una iglesia, esto se debe al concepto que se ha desarrollado en la ciudad acerca de la carrera, así como a la realidad de si se puede o no vivir de la música en este país, o en este caso de la música “cristiana”. Ahora bien, hay muchos músicos que no siendo cristianos se dedicaban a tocar música folclórica en actos fúnebres, fiestas populares, entre otros. Luego que llegan a la iglesia, al tocar usan los mismos códigos que han aprendido durante el tiempo, aunque no los apliquen en los mismos instrumentos, de ahí podemos encontrar ciertas similitudes musicales”. (Dipre, 2021).*



Figura 8. Fernando Milián ex-músico folclórico, hoy músico de la iglesia en Santa María San Cristóbal. Fotografía del autor, 2021

Ampliando esta perspectiva, en una de las visitas realizadas a la iglesia en Santa María, San Cristóbal, el señor Fernando Milián menciona que fue músico de palos en fiestas y reuniones populares y luego se integró a la iglesia. Cabe resaltar que la música en estas iglesias nace de los llamados “coros” los cuales vinieron importados de Puerto Rico y que muchas veces al no ser registrados pasaron a ser de dominio público. Se evidencia además la práctica del relevo mientras se está tocando para lograr largas intervenciones musicales.

### **1.2.5 Música raíz en el culto pentecostal de San Cristóbal**

Hasla el momento no hay un referente escrito que aborde la música raíz dentro del movimiento pentecostal en la República Dominicana, pero a través de la historia se observan evidencias de como el evangelio y su transmisión oral estuvo permeada por la cultura. Es por esta razón que analizar cómo la cultura, la religión y el evangelio han estado relacionadas, brindará el punto de partida para el análisis y cumplimiento del objetivo general en la presente investigación.

Justo González menciona que el evangelio ha cruzado fronteras culturales, adaptándose de una cultura a otra y que al tomar en cuenta relatos como la torre de Babel y el orgullo humano o el Pentecostés y el descenso del Espíritu Santo se evidencian eventos que generaron diversidad, unidad, pero no uniformidad, representado en las distintas lenguas y culturas (González, 2014). De hecho, la torre de Babel se considera el origen de los idiomas.

Los misioneros y evangelistas, quienes han sido los embajadores del cristianismo y en este caso del pentecostalismo, son los que han tenido que distinguir entre su cultura y el mensaje que predicán a la hora de cruzar fronteras con el fin de lograr que una cultura distinta a la suya pueda asumir su enseñanza. No obstante, menciona González que, en muchos de los casos este ejercicio ha sido fallido ya que se conoce a través de la historia como la cultura de los misioneros se ha confundido con el evangelio de formas extrañas y chocantes. Y agrega que distinguir entre cultura y evangelio se hace difícil por dos razones:

La primera es que

*“la cultura no es siempre una realidad consciente, o una parte de la vida que podamos separar del resto. Es parte de lo que somos. No podemos dejarla a un lado, despojarnos de ella como quien cambia de camisa. No podemos vivir sin ella, ni siquiera ponerla en suspenso, diciéndonos “ahora no voy a pensar ni actuar con base en mi cultura”. Luego, pedirle a quien predica el evangelio en una cultura distinta de la suya que se despoje de su propia cultura, es pedirle lo imposible”* (Gonzalez, 2014)

La segunda explicación que parafrasea a González es que distinguir de una manera contundente entre evangelio y cultura es imposible, por la misma naturaleza del evangelio. Este es un mensaje que arropa toda la existencia humana, por lo cual no hay elemento cultural que pueda desligarse de él. Un claro ejemplo es el mismo Jesús, quien predicó su evangelio inmerso en la cultura galilea (González, 2014, pp.111).

Por lo tanto, no se puede predicar ni enseñar el evangelio separándolo de la cultura. Esto puede aplicarse entonces para el movimiento pentecostal.

Otro ejemplo que se puede relacionar con el tema de estudio parte de analizar ¿Cómo los cristianos, quienes fueron en su mayoría incultos provenientes de provincias, inmersos en Roma y en el lenguaje de los griegos, salían a profesar sus creencias sumergidos en la cultura griega? Muchos simplemente rechazaban la cultura. Tal es el caso de Tertuliano, quien fuera un conocido cristiano, quien afirmaba que el origen de todas las herejías está en la filosofía y que no tenía ninguna relación la academia y la iglesia por ende los verdaderos creyentes en Jesucristo debían rechazar la filosofía que la gente había aprendido de Grecia y sujetarse a las doctrinas de la iglesia. Sin embargo, resulta bastante interesante que el mismo Tertuliano a pesar de rechazar de cierta manera la filosofía griega, hace uso de su trasfondo sin darse cuenta y tal como se ha afirmado el carácter de la cultura es tal que vivimos en ella y la reflejamos aun cuando no nos damos cuenta. Tertuliano, quien rechazó el uso de la filosofía en el campo de la teología es el mismo que hace uso de principios legales romanos para defender la fe cristiana. (González, 2014)

La actitud de Tertuliano es semejante a la adoptada por los colonizadores misioneros españoles y portugueses que llegaron al continente americano, puesto que para ellos lo que encontraron en estos territorios no era digno de consideración sin darse cuenta de que su propia fe reflejaba la cultura de donde provenían. Es por esta razón que desde los tiempos del apóstol Pablo hasta tiempos de Tertuliano hubo quienes adoptaron una actitud muy diferente a la de Tertuliano. Podemos decir que, si el evangelio se abrió paso dentro de la cultura griega, esto se debe a que quienes se preguntaron qué tiene que ver la academia con la iglesia, respondieron: mucho.

En síntesis, el punto que relaciona la fe cristiana y la cultura menciona que hubo pensadores cristianos que insistieron que no había ni podía haber alguna relación entre ambas. Esta posición sugería mantener la pureza de la fe, librándola así de toda contaminación con la cultura adyacente. Esta manera de pensar no es tan aceptable porque si la cultura es parte de la obra creadora de Dios pues no podemos

excluirla de la misma, ya que si la descartamos estaríamos afirmando que el creador ha estado ausente de secciones completas de la historia de la humanidad y de continentes completos, hasta el momento en que llegó a ellos la fe cristiana (Gonzalez,2014) y en el caso de la creencia central del pentecostalismo se negaría la obra de Cristo y del Espíritu Santo.

Y por otra parte los grupos creyentes pueden tomar lo bueno de la cultura que los rodea, no intentar desligarla. Un buen ejemplo es el caso de Matteo Ricci y Roberto De Nobili citados por González quienes fueron misioneros en la China y la India respectivamente. Ambos tenían un gran apoyo europeo, pero a ninguno se les ocurrió imponer en estos países su cultura, más bien distinguieron su aprecio hacia las respectivas culturas en las que laboraban. Ambos veían la mano de Dios en los logros más significantes de esas culturas, especialmente cuando se trataba en su sistema de valores éticos.

Con lo anterior se da el punto de partida para lograr la aproximación de la música raíz en los cultos pentecostales principalmente en la provincia de San Cristóbal. Con la presente investigación no se pretende desmeritar lo que se ha logrado a través del tiempo con el desarrollo del movimiento pentecostal en el país en términos de la música, solo se busca documentar esos logros que reflejan nuestra identidad como dominicanos sin contradecir ni señalar los fundamentos de la iglesia que ellos defienden, promoviendo la mejoría y el estudio de la música en este contexto.

Por otro lado, el desarrollo metodológico y analítico tomó lugar en la provincia de San Cristóbal razón por la cual se abordarán aspectos generales de este lugar.

### **1.3 Provincia de San Cristóbal**

Creada el 11 de noviembre de 1932, pero en 1934 su nombre fue cambiado a provincia Trujillo, variando desde entonces su extensión y límites. El 29 de noviembre del 1961 se cambió una vez más el nombre a provincia San Cristóbal.

Cuando se creó la provincia Monte Plata en 1982, la provincia San Cristóbal quedó con 8 municipios. Limita al norte con las provincias Monseñor Nouel y Monte Plata al noreste, al este con la provincial de Santo Domingo, al sur con el Mar Caribe y al oeste con las provincias Peravia y San José de Ocoa.

#### **1.3.1 Demografía**

Para el año 2015 San Cristóbal contaba con una población de 640.066 habitantes y una densidad de 1,095 hab/km<sup>2</sup>, siendo la cuarta provincia más poblada de la República Dominicana. En cuanto a su superficie cuenta con unos 1,240.6 km<sup>2</sup> ubicándose en el lugar 19 con un 2.6% del territorio nacional.

#### **1.3.2 Religiosidad**

Según el Ayuntamiento municipal de San Cristóbal es conocida como una de las ciudades con más fuerte influencia cristiana en todo el país. Sin embargo, se menciona que, a diferencia de otras ciudades de la República Dominicana, se destaca por su alto índice de miembros de diversas congregaciones evangélicas. Las cuales se clasifican desde los evangélicos, evangélicos dominicanos, bautistas, adventistas y testigos de Jehová que representan un 7% comparado con el 90% de los creyentes que pertenecen a la iglesia católica.

Cabe mencionar que las primeras iglesias pentecostales que se fundaron fueron, la Iglesia Evangélica Dominicana, Iglesia Bethesda y la Iglesia de Dios y que hace bastante tiempo ha habido muchas Iglesias independientes que responden al mismo perfil de las Iglesias pentecostales, y muchas de estas con el paso del tiempo se han convertido en concilios. Gran cantidad de estas iglesias se ubican en las zonas rurales de la provincia.

## 2. MARCO ANALÍTICO

## 2.1 Caracterización musical de ritmos tradicionales: salve y palos.

A continuación se presentan partituras de los estilos de música folclórica tradicional relevantes para el análisis y comparación musical que conlleva esta investigación. La salve y los palos son los estilos elegidos, ya que son los que se interpretan con mayor frecuencia en el sur del país y en la ciudad de San Cristóbal.

### 2.1.2 Salve

La salve de San Cristóbal utiliza la siguiente instrumentación: lambora, uno o dos balseís, una o tres güiras. Cuando se presentan los panderos solo son uno o dos.

A continuación, se presentan las partituras correspondientes a la instrumentación exepthuando la lambora que para esta zona es un instrumento añadido y hasta ahora no hay transcripciones documentadas para esta expresión folclórica, sin embargo, según Josué Santana el toque se considera un híbrido entre el merengue y la salve teniendo más inclinación hacia la salve. (Santana, 2010).

Transcripción: Toné Vicioso

Ritmos Presentes En La Salve

Balsié  
(Base rítmica)

Panderos  
(Existen variantes)

Güira  
(Existen variantes)

**Figura 9.** Partitura de patrones rítmicos en los instrumentos de la Salve.

### 2.1.3 Palos

En sentido general, los palos se tocan con 3 lambores grandes (por lo general del mismo tamaño y una güira). Estos lambores se llaman:

- Palo mayor: el de mayor diámetro.
- Chivita o respondón: diámetro intermedio.
- Alcahuite: el de menor diámetro.

En San Cristóbal y Haina, que es uno de sus municipios, se combina los palos o atabales con balseí, ensamble que no es muy común. También en Santa María se encuentra una variante que se asemeja a los palos de Villa Mella en cuanto al formato musical. (Santana, 2010).

A continuación, se presenta una partitura correspondiente a la instrumentación de los palos y una partitura de una canción llamada Palo (Cuantas muchachitas), que presenta el ensamble musical y las voces, tomadas del libro "La música folclórica dominicanade Josué Santana y Edís Sánchez".

### Patrones de los toques de los Palos

Alcahuite  
(tambor agudo)

Chivita o  
respondón I

Chivita o  
respondón II

Palo Mayor  
(Base de repique)

Palo Mayor  
(Variación de la  
base de repique)

**Figura 10.** Partitura de los patrones rítmicos de los palos.

# Palo

## Cuántas muchachitas

Aproximadamente ♩ = 140

Solista

Coro

Güira

Alcagüete I

Alcagüete II

Palo Mayor

Su-be - le la vo\_\_\_ su-be - le lo pa - lo

Eh\_\_\_ Ah e\_\_\_ Ah

Seco

Tono

Con el puño

Soli.

Coro

Gra.

Alca. I

Alca. II

P.Mayor

5

Sube - le la vo\_\_\_ se pa - só la ma - no como canto yo\_\_\_

e\_\_\_ Ah e\_\_\_ Ah e\_\_\_ Ah

Soli.

Coro

Gra.

Alca. I

Alca. II

P.Mayor

11

!Ayí Om-be\_\_\_ !Ayí Om-be\_\_\_ !Ayí Om-be\_\_\_ !Ayí

e\_\_\_ Ah e\_\_\_ Ah e\_\_\_ Ah e\_\_\_

Soli.

Coro

Gra.

Alca. I

Alca. II

P.Mayor

18

Om - be\_\_\_ cuanta mu-chachi - ta que pa - resen flo - re

Ah e\_\_\_ Ah e\_\_\_ Ah

7

Figura 11. Partitura de la canción de Palo (Cuántas muchachitas).

23

Soli.

cu-an-ta mu - cha - chi - ta que pa - re - sen flo - re

Coro

e — Ah e — Ah

Gra.

Alca. I

Alca. II

P.Mayor

27

Soli.

pe - ro to - da - vía — no sa - ben de a - mo - re

Coro

e — Ah e — Ah

Gra.

Alca. I

Alca. II

P.Mayor

Figura 11. Partitura de la canción de Palo (Cuantas muchachitas).



### 2.1.4 Influencia de otros estilos folclóricos en la zona sur.

Esta investigación está centrada en la salve y los palos, sin embargo, a pesar de que no abarca otros estilos de música folclórica, cabe mencionar que de acuerdo al trabajo de campo realizado se evidencian influencias musicales de estilos desarrollados en el sur del país como la Sarandunga de Baní y los Congos de Villa Mella en el norte de Santo Domingo. En este sentido a continuación se presentan partituras de los instrumentos que se utilizan en los estilos mencionados lo cual ayuda a reconocer estas influencias al comparar con las partituras de las transcripciones presentadas.

#### 2.1.4.1 Sarandunga

En este estilo se utilizan 3 tamboras pequeñas y una güira.

Sarandunga  
Variación: Moranos

Transcripción: Toné Vicioso

**Figura 12.** Partitura de los patrones rítmicos de la variación moranos de la Sarandunga de Baní.

#### 2.1.4.2 Congos de Villa Mella

En este estilo se utilizan: el congo mayor, el conguito, maracas y la canoita.

Transcripción Toné Vicioso

Congos de Villa Mella

**Figura 14.** Partitura de los Congos de Villa Mella.

Con el objetivo de analizar los datos recolectados durante la fase 3, 4 y 5 se presenta a continuación la caracterización de la población y los detalles procedimentales de la metodología propuesta para la actual investigación.

## 2.2 Caracterización de la población

La población objeto inicial se ubica dentro de la provincia de San Cristóbal. Se eligieron 7 municipios de los 8 con los que cuenta la provincia, se visitó una iglesia muestra de cada municipio, exceptuando a los municipios de San Cristóbal y Villa Altigracia de los cuales se visitaron 2 iglesias, una en zona rural y la otra en la cabecera urbana, para un total de 9 iglesias.

Nombre y ubicación	Imagen	Nombre y ubicación	Imagen
Iglesia de Cristo Santa María San Cristóbal <i>Figura 15. Iglesia de Cristo M.J. Juan 8.32 Fotografía del autor, 2021</i>		Iglesia de Dios Misionera Columna y Apoyo a la Verdad San Gregorio de Nigua <i>Figura 20. Iglesia de Dios Misionera Columna y Apoyo a la Verdad. Fotografía del autor, 2021</i>	
Iglesia Pentecostal Senda Antigua Pueblo Nuevo San Cristóbal <i>Figura 16. Iglesia Pentecostal Senda Antigua, Fotografía del autor 2021</i>		Iglesia Evangélica Pentecostal Caminando Bajo Una Revelación Divina Cambita Garabitos <i>Figura 21. Iglesia Evangélica Pentecostal Caminando Bajo Una Revelación Divina. Fotografía del autor, 2021</i>	
Iglesia Evangélica Jehová es el verdadero Dios Yaguata <i>Figura 17. Iglesia Evangélica Jehová es el Verdadero Dios, Fotografía del autor 2021</i>		Iglesia Tabernáculo Evangelístico Villa Altigracia - Quinto Centenario <i>Figura 22. Iglesia Tabernáculo Evangelístico. Fotografía del autor, 2021</i>	
Iglesia Cristiana Buenas Nuevas de Salvación Bajos de Haina <i>Figura 18. Iglesia Cristiana Buenas Nuevas de Salvación. Fotografía del autor, 2021</i>		Iglesia Cristiana Reformada Villa Altigracia - Km 13 Autopista Duarte <i>Figura 23. Iglesia Cristiana Reformada. Fotografía del autor, 2021</i>	
Asamblea de Iglesias Cristianas Alfa y Omega Los Cacaos <i>Figura 19. Asamblea de iglesias cristianas Alfa y Omega. Fotografía del autor, 2021</i>			

**Tabla 1.** Iglesias visitadas durante el trabajo de campo. Fuente. Elaboración propia.

El trabajo de campo se realizó durante los meses de abril y junio del 2021, bajo el contexto de emergencia sanitaria del COVID-19.

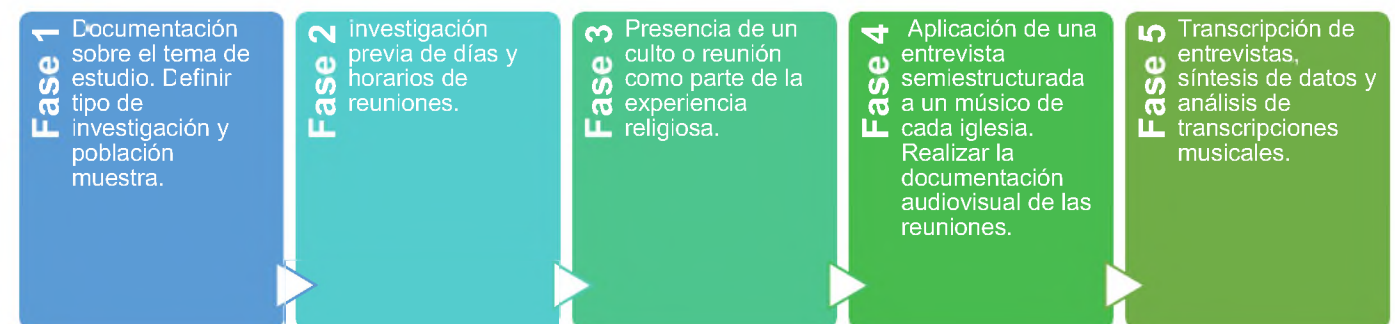
Previo a desarrollar las visitas fue necesario un período de investigación respecto a los días y horarios de reunión y teniendo en cuenta estos las visitas se realizaron con diferencia de al menos una semana. Cada visita se estructuró de la siguiente manera:

Cabe resaltar que, aunque se presencié el culto o reunión litúrgica la presente investigación no pretende estudiar la liturgia ni los aspectos espirituales, solo se limita a los alcances mencionados anteriormente.

La entrevista semiestructurada (Anexo 1) que se aplicó a un total de 5 músicos, ya que en 4 iglesias ninguna persona quiso responder la entrevista por un tema de tiempo y de aislamiento por parte de la emergencia sanitaria. La entrevista contenía información acerca de la persona, su experiencia musical, de **Gráfico 1. Fases metodológicas.**

la iglesia, del culto y del material musical. De igual manera durante la fase 4 se realizó la transcripción de 5 piezas musicales obtenidas en el trabajo de campo para ser comparadas con piezas originales de La Salve y Los palos o alabales.

Lo anterior brindará elementos necesarios para analizar junto con el marco teórico antes presentado la relación de la música folclórica y la liturgia pentecostal, respondiendo así al objetivo planteado en esta investigación.



Fuente. Elaboración propia.

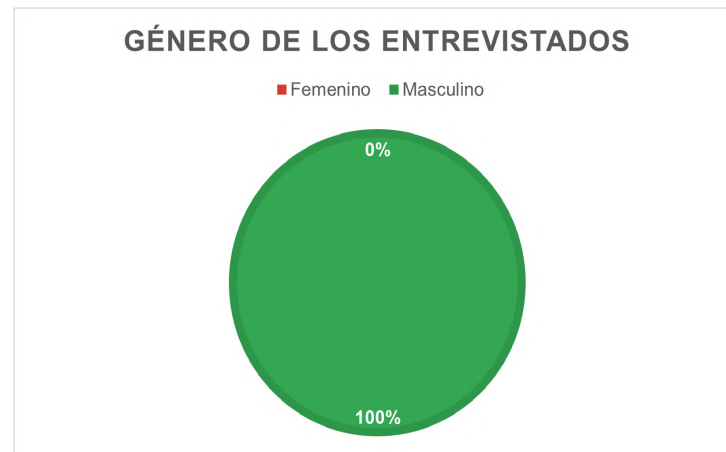
### 2.3 Resultados de entrevistas

Las transcripciones completas de las entrevistas se encuentran en el Anexo 2 al final del documento.

A continuación, se presentan las respuestas y resultados más relevantes para el objetivo general del proyecto, teniendo en cuenta los cuatro apartados que contenía la entrevista.

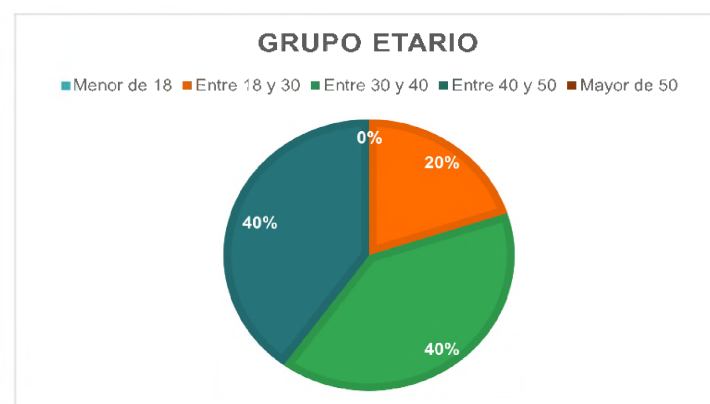
#### 2.3.1 Acerca de la persona (músicos)

**Gráfico 2.** Género de los entrevistados



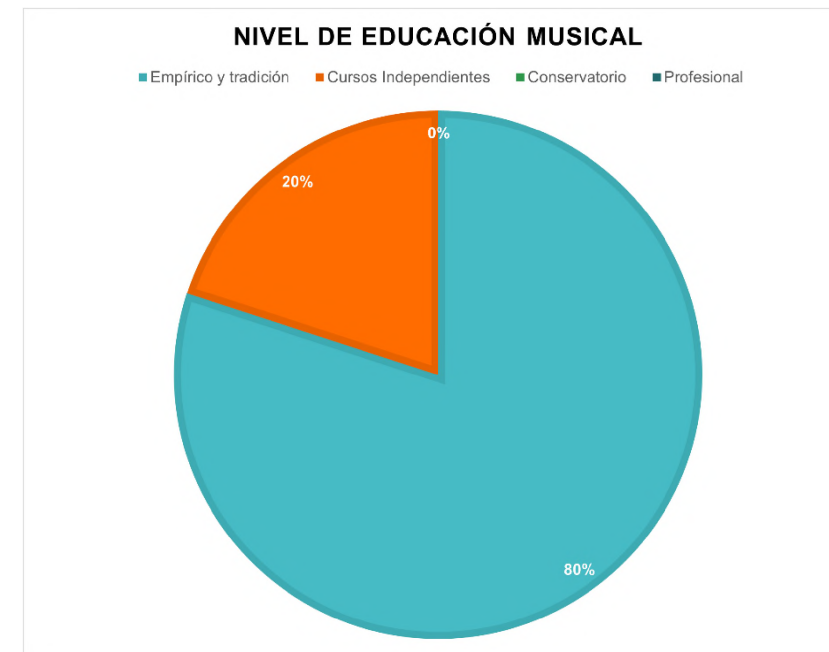
Fuente. Elaboración propia.

**Gráfico 3.** Grupo etario



Fuente. Elaboración propia.

**Gráfico 4.** Nivel de educación musical.

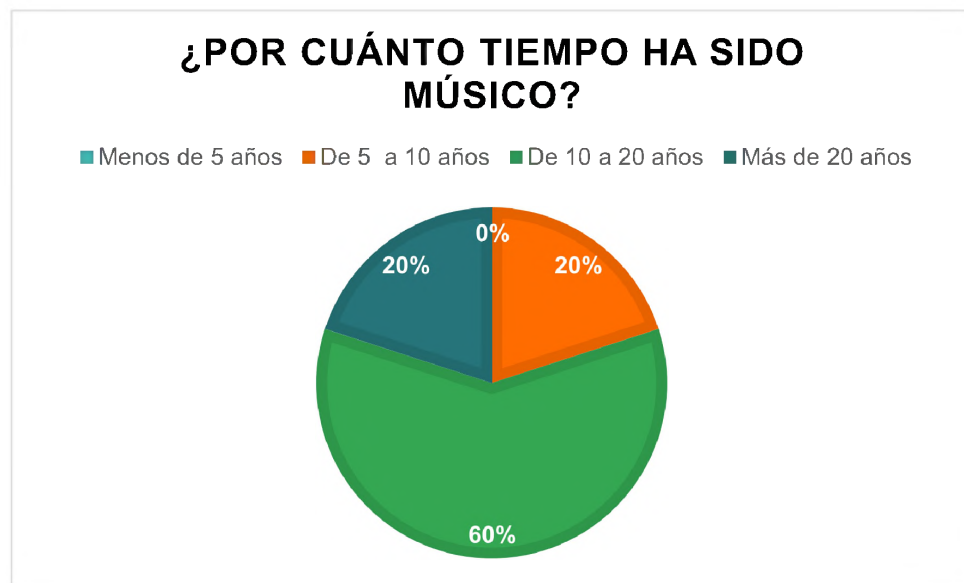


Fuente. Elaboración propia.

Respecto al gráfico 2 y 3 se puede apreciar que el 100% de los entrevistados pertenece al género masculino y se ubican entre los 18 y 50 años, de la siguiente forma 29% entre los 18 y 30, un 40% entre los 30 y 40 y un 40% entre los 40 y 50. Brindando una muestra de para 3 de las 5 categorías de grupos etarios planteadas.

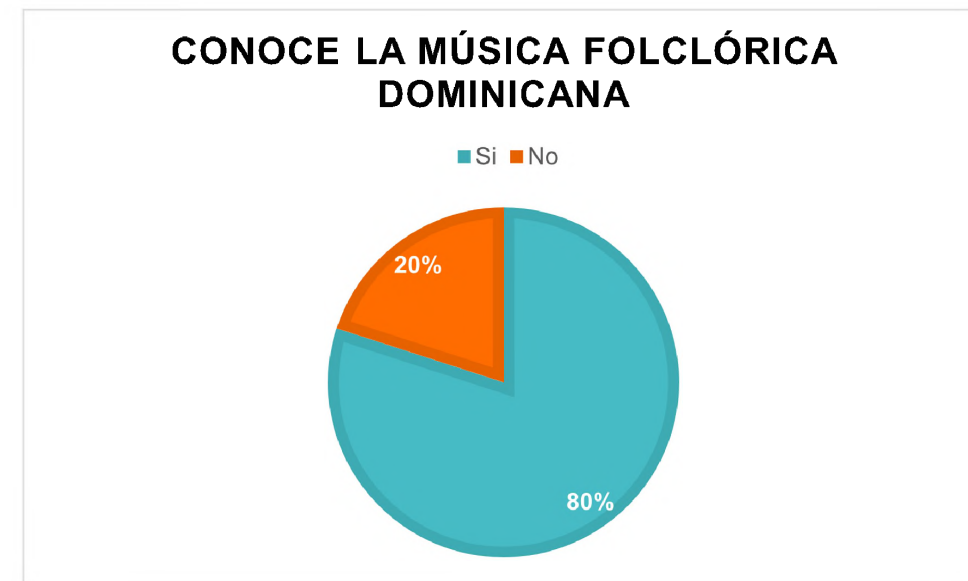
Con relación al nivel de educación musical que tenían los entrevistados; de los entrevistados que respondieron que su forma de aprender fue empírica, 3 coinciden en que los conocimientos que tienen actualmente los aprendieron en la iglesia y 3 reconocen que fue por tradición, 1 de ellos aprendió en eventos fuera de la iglesia y otro aprendió en un curso independiente y por su cuenta.

**Gráfico 5. Experiencia musical**



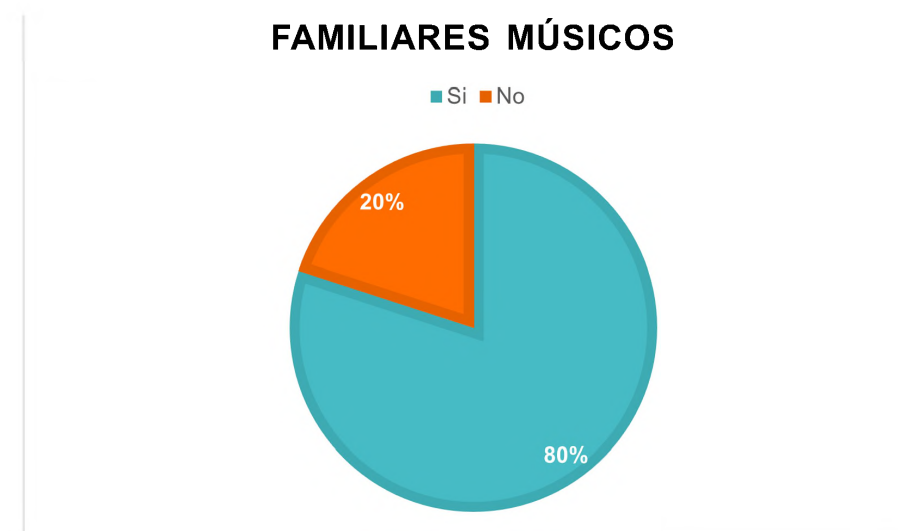
Fuente. Elaboración propia.

**Gráfico 6. Conocimiento de la música dominicana**



Fuente. Elaboración propia.

**Gráfico 7. Influencia de familiares músicos**



Fuente. Elaboración propia.

4 de los 5 entrevistados afirma que conoce e identifica la música folclórica dominicana, el otro afirma que no pero que puede reconocer los Palos. Entre los estilos que reconocen los músicos de estas iglesias están: Palos, Mangulina, Salve, Gagá y Merengue. Es importante destacar que el entrevistado 2 añade a esta respuesta que *“Entiende que ha habido alguna influencia de esta música en la música que se hace en la iglesia pero depende de los intereses de cada quien”* y el entrevistado 3 afirma que *“Asistía a fiestas ceremoniales en mi juventud”*, lo cual defendería el argumento de que algunos músicos podrían reconocer la influencia de la música raíz y de tradiciones y estilos musicales han migrado desde lo secular al entorno eclesial pentecostal evangélico.

Con relación a las preguntas referentes a su trayectoria musical y si sus familiares fueron músicos, el 60% se ubica en el rango de 10 a 20 años, el 20% se ubica en la categoría de menos de 5 años y el mismo porcentaje lo comparte la categoría de 5 a 10 años. 4 de los 5 entrevistados mencionan que tenían familiares músicos y 1 de ellos conecta su conocimiento musical porque un familiar le enseñó a tocar. Se podría afirmar entonces que estos músicos crecieron en ambientes donde familiares cercanos estaban relacionados de alguna manera a la música folclórica dominicana y por esto reconocen esta música en sus distintas variantes.

Finalmente, 3 de los 5 entrevistados afirman que aprendieron a tocar en la iglesia, pero no detallan si la persona de la que aprendieron conocía manifestaciones folclóricas o si en este traspaso de conocimiento influyeron manifestaciones folclóricas concretas a la hora de enseñar.

### **2.3.2 Acerca de la iglesia**

La totalidad de los entrevistados concuerdan que la celebración musical es para Dios, uno de ellos menciona que esta no tiene un fin humanista. Cabe resaltar que 3 de los 5 entrevistados reconocen como estilo musical el que se interpreta en las iglesias pentecostales y 2 afirman que no hay un estilo definido dentro de las iglesias. Lo cual evidencia el desconocimiento del estilo musical que interpretan como un estilo

conocido en otros escenarios, que si bien puede tener similitudes con las manifestaciones folclóricas lo cual se detallará en el acápite de análisis musicales, esto no es reconocido por los músicos.

Frente a la pregunta “¿Cómo le llaman al estilo que tocan?” todos los entrevistados discrepan en sus respuestas; sin embargo, tres de estas respuestas se pueden agrupar “Música cristiana”, “Adoración” y “No es un estilo definido. Esta música es para acompañar lo que se hace para Dios. Entiende que la música que se hace para Dios no debe relacionarse con música folclórica como los palos”. Evidenciando que el estilo que tocan dentro de la iglesia no se asocia con ninguna manifestación de la música folclórica dominicana ni con otro estilo definido. Solo se asocia que es música hecha para Dios sin reconocer su origen y/o influencias. Ahora bien, una de las respuestas menciona que no hay un estilo definido y el entrevistado más joven de 26 años menciona que los estilos que suenan dentro de la iglesia son: “Himnos, balada, coros, merengue, mambo, songo”.

Por otro lado, 3 de los entrevistados mencionan que recurren al Himnario de Gloria para aprender las canciones que interpretan. Uno de ellos menciona que sumado al Himnario recurren a las composiciones originales y los otros dos mencionan que las aprenden por tradición oral. Otro de los entrevistados añade a la tradición oral, el internet como fuente de aprendizaje de canciones y sólo uno menciona que aprenden las canciones por oído. De lo anterior se evidencia que el aprendizaje musical permea varias épocas, logra transmitirse de generación a generación ya que cada uno de los entrevistados lleva distinto tiempo dentro de la iglesia, se puede inferir que este conocimiento musical sigue siendo vigente. Lo anterior tiene elementos que se cumplen en la música raíz (transmisión generacional, tradición oral y vigencia en el tiempo) lo que puede acercar la relación de la música que se interpreta en las iglesias con la música raíz; sin embargo, esto no se puede afirmar ya que los músicos entrevistados no reconocen la influencia de esta música y la entrevista brinda información limitada acerca de esta relación. No obstante, los análisis musicales mostrarán de manera más objetiva esta relación.

Respecto a los instrumentos utilizados en las iglesias los que más se encuentran son los de percusión membranófonos e idiófonos, aunque también se observa el piano en algunos casos. Ver Tabla 2. Y que estos son iguales o guardan mucha similitud a los usados en la música folclórica dominicana. Igualmente dependiendo de la región se pueden encontrar instrumentos que no son tan comunes en las iglesias como el balsié, el cual fue utilizado en una de las iglesias visitadas en el municipio de Villa Allagracia.

**Tabla 2.** Instrumentos utilizados en las iglesias pentecostales visitadas.

<i>Entrevistado / Instrumentos</i>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>
<b>Percusión (Diversidad de instrumentos membranófonos e idiófonos)</b>	✓		✓	✓	
<b>Güira</b>	✓	✓			✓
<b>Piano</b>			✓	✓	✓
<b>Congas</b>		✓		✓	✓
<b>Bateria</b>					✓
<b>Pandero</b>					✓
<b>Tambora</b>	✓	✓		✓	

Fuente. Elaboración propia.



**Figura 24.** Instrumentos utilizados en las iglesias visitadas. Fotografía del autor, 2021.

Cabe destacar que mientras más rural sea la localidad más instrumentos de percusión se encuentran. De igual manera, la forma en la que se interpretan estos instrumentos se parece a la forma en la que se interpretan en la música raíz, aunque en la mayoría de los casos o siempre esto sucede de manera inconsciente. Si bien es cierto que podemos encontrar iglesias pentecostales en muchos sitios de nuestra geografía, su mayor presencia está en las zonas rurales, y he aquí la razón principal por la que se cree que existe una influencia de nuestra música raíz que además también tiene un mayor público y desarrollo en las zonas más alejadas de la ciudad. Entendiendo que el folclore se desarrolla en la ruralidad.

Finalmente, todos los entrevistados afirman que existe una relación o influencia de otras iglesias del mismo movimiento pentecostal en la música que tocan dentro de las mismas. De esta forma las confraternizaciones entre iglesias o los “cultos unidos” han sido parte vital en el crecimiento. Dentro de esto los músicos comparten de alguna manera sus conocimientos, y es como si aprendieran unos de otros tocando en vivo. Esta puede ser una de las razones por las que se adoptan ciertas formas de interpretación que en muchos de los casos están relacionados a nuestra música raíz.

### **2.3.3 Acerca del culto**

La frecuencia de reuniones varía de 3 a 7 veces por semana y se realizan de 2 a 7 intervenciones musicales durante el culto o reunión, todas estas se realizan con música. Lo cual evidencia la importancia de la música dentro la estructura de reunión.

### **2.3.4 Acerca del material musical**

Con relación a las personas designadas para dirigir las canciones dentro de las iglesias evangélicas pentecostales, estas deben ser bautizadas y miembros activos de la iglesia. De la pregunta ¿Tienen alguna influencia o referencia para elegir las canciones? Se puede mencionar que las canciones que se usan son extraídas del himnario, se canta y se toca lo que la persona domine o lo que Dios revele a la hora de

interpretar los instrumentos. Y que la persona que elige el repertorio puede ser desde el músico, el que dirige la reunión, el que canta las canciones, el pastor o cualquier persona de la comunidad. Anexo 2.

Lo anterior podría evidenciar por qué los músicos dentro de este tipo de iglesias no reconocen la influencia en lo que interpretan y no establecen uno o varios estilos que sean conocidos en otros escenarios. Además, los repertorios no son trabajados previamente, razones por las cuales es difícil que los feligreses y músicos de esta denominación reconozcan y establezcan relación entre la música con la que adoran a Dios y la música folclórica.

De la misma manera parte de las canciones que tradicionalmente se conocen dentro de estas iglesias han sido traídas por misioneros al país y poco a poco se han ido adaptando a la liturgia de estas iglesias. A pesar de que en esas adaptaciones se encuentran elementos de música folclórica dominicana y música popular, los cristianos pentecostales prefieren no llamarlo de esta manera. De acuerdo con lo expresado por los músicos de estas iglesias, la razón fundamental es que su adoración no se relacione con música “secular”, aunque al final, como se expondrá más adelante el análisis musical permitirá hablar de elementos similares a manifestaciones folclóricas dominicanas.

Por último, en las zonas rurales donde hay más presencia de música folclórica se evidenció una semejanza en la forma de cantar, que viene de nuestras raíces africanas. En todas estas iglesias las canciones se interpretan de forma responsorial, siempre hay un solista y todos los feligreses participan en las canciones, razón por la cual estas canciones se conocen como coros.

## **2.4 Análisis musicales**

En esta sección el análisis se realizará con base a los dos estilos más desarrollados en la ciudad de San Cristóbal como son: La Salve y los Palos, sin embargo, cabe destacar que en algunos ejemplos podremos encontrar similitudes con toques de otros estilos folclóricos que también se interpretan en la zona.

**2.4.1 Iglesia Cristiana Reformada (Ver tabla 1)**

La canción para analizar en este caso tiene como título ‘‘Hemos Creído En Un Poder Que No Se Toca’’, en la cual se utiliza la siguiente instrumentación: Voz, batería, pandero 1 y 2, congas.

Los temas que se interpretan en las iglesias suelen ser llamados de la misma forma que la primera frase que es parte de la estrofa. En esta interpretación se puede apreciar que el toque de las congas viene del merengue que a su vez hipotéticamente es una síntesis de los Congos de Villa Mella en ciertos toques acercándose al ‘‘joyao’’ que se puede escuchar en el Congo mayor que es el instrumento en cuyo patrón rítmico encontramos un acento en la 2da semicorchea del 1er y 3er tiempo cuando estamos en el compás de 4/4. Si se compara las transcripciones del patrón del Congo mayor y de las congas que se encuentra en este caso se puede ver que al menos las dos primeras semicorcheas en el 1er tiempo en cada partitura coinciden, y resultan en el conocido ‘‘Joyao’’. Ver figura 25.

Uno de los intérpretes del pandero realiza un patrón de corcheas en ostinato, de forma repetitiva durante la canción mientras que el que llamamos pandero 1 toca una base rítmica que se acerca al toque de moranos que se ve en la Sarandunga de Baní, esta es una evidente influencia de la zona. El toque de los moranos se escribe e interpreta en el compás compuesto de 12/8, para fines de esta investigación y de acuerdo con la instrumentación e interpretación utilizadas el patrón de pandero es escrito en 4/4. El sonido sería el mismo ya que 12/8 y 4/4 son compases relativos, sin embargo, el sentido rítmico o subdivisión del 12/8 es en base a tresillos (ternario) y el del compás 4/4 en base a semicorcheas (binario). También esa figura rítmica que realiza el pandero 1 se puede comparar con el toque del balsié en la salve de San Cristóbal el cual utiliza ese ritmo añadiendo el ruao o glissando. Ver figura 26.

En términos generales se puede pensar todo el ensamble con base a los tresillos, pero por la naturaleza de la interpretación se considera más apropiado pensar de forma solo la parte del pandero 1 y la güira, aunque se escriba con base en semicorcheas (binario).

Generalmente no existe una referencia armónica o melódica, por lo que la tonalidad resulta ser producto de la comodidad o de la tesitura que maneje el intérprete. En este caso se observa que la melodía se acerca a la tonalidad de Si bemol menor y se maneja una velocidad aproximada de 125 BPM (pulsos por minuto), la cual va variando e incrementándose a medida que la canción se desarrolla. Este desarrollo se resume a una forma musical que comprende estrofa y estribillo y eso se repite sin otra sección como intermedio.

Score Hemos Creído En Un Poder Que No Se Toca  
Iglesia Cristiana Reformada  
Transcripción: Daniel Canario

♩ = 125

Figura 25: Joyao'

Figura 26: Patrón rítmico moranos

TRANSCRIPCIÓN: TONÉ VICIOSO

**CONGO MAYOR: CONGO JOYAO**

SE TOCA DE MANERA MAS LIBRE, MANTENIENDO EL LENGUAJE DEL ESTILO.

VARIAION:

Joyao'

TRANSCRIPCIÓN: TONÉ VICIOSO

**3) MORANOS (A PARTIR DE 130 BPM)**

TAMBORES



Hemos Creído En Un Poder Que No Se Toca  
Iglesia Cristiana Reformada  
Transcripción: Daniel Canario

Figura 30, intervalos unísonos, 2da, 3ra y 8va.

Figura 31 intervalo de 4ta unísonos,

Figura 28

Figura 27

Figura 29

### 2.4.1.1 Análisis de la partitura

Al ver todos estos elementos en conjunto se puede notar la relación entre cada instrumento y llegar a ciertas deducciones. En los instrumentos de percusión membranófonos como los panderos y las congas existe una relación donde algunas notas coinciden, eso resulta en que haya un punto en común y se mantenga cierta estabilidad. Ver figura 27.

Los instrumentos de percusión idiófonos en este caso la güira y el hi hat de la batería mantienen una relación rítmica en su patrón coincidiendo en el 1er y 3er tiempo del compás todas las notas y en el 2do y 4to compás dos notas, lo que hace que se duplique el volumen pero que el resultado también sea más sencillo. Ver figura 28.

También se puede observar una relación entre las notas que toca la batería y los demás instrumentos de percusión, como se nota en la figura 29.

En el compás 1 al 4 en la voz se ve un patrón rítmico de corcheas que se acerca a los patrones de los instrumentos de percusión, y también los intervalos que se notan en este caso son unísonos y luego un movimiento interválico de 2das, 3ras descendentes, después en el 3er tiempo del compás 3 se observa un intervalo de octava y después una repetición de los intervalos anteriores y un intervalo de 4ta. Ver figuras 30 y 31. Del compas 5 al 8 se ejecuta la melodía utilizando 2das, 3ras y 4tas, donde se nota un manejo de la música tonal y dialónica. Específicamente en el compás 8 se puede observar el “cinquillo caribeño”, que responde a la influencia de los Congos como música folclórica. Ver figura 32.

Figura 32: Cinquillo caribeño

Figura 32: Cinquillo caribeño

Transcripción: Toné  
Vicinos

**CINQUILLO CARIBEÑO O CUBANO**

El Cinquillo Caribeño no se toca en ningún instrumento, mas si como clave interna.

Luego de ver este material por partes, entonces, conociendo estos detalles se contempla la transcripción completa.

Hemos Creído En Un Poder Que No Se Toca

Iglesia Cristiana Reformada

Transcripción: Daniel Canario

Score

♩ = 125

A

Voz: He - mos cre - i - do en un po - der que no se to - ca He - mos cre - i do en un po - der que no se

Batería: *Simile...*

Güira: *Simile...*

Congas: *Simile...*

Pandero 1: *Simile...*

Pandero 2: *Simile...*

Voz: ve He - mos cre - i do en un po - der que no se to - ca ni se ve pe ro se sien - te en el co - ra

Batería

Güira

Congas

Pandero 1

Pandero 2

Voz: zón He - mos cre - i - do en un po - der que no se to - ca ni se ve pe - ro se

Batería: *Simile...*

Güira: *Simile...*

Congas: *Simile...*

Pandero 1: *Simile...*

Pandero 2: *Simile...*

Voz: sien - te en el co - ra - zón He - mos cre zón

Batería

Güira

Congas

Pandero 1

Pandero 2

Da Capo

Figura 33. Transcripción de lema musical "Hemos Creído En Un Poder Que No Se Toca".

### 2.4.2 Iglesia de Cristo M.I Juan 8:32 (Ver tabla 1)

La canción para analizar tiene como título ‘‘Llegan’ Lo’ Pentecotale’ ’’, en la cual se utiliza la siguiente instrumentación: Voz principal, coros, tambora, güira 1 y 2, congas, pandero.

Igual que en el análisis anterior se observa que el título o tema toma su nombre de la primera frase de la estrofa. La tonalidad de esta canción es Mi mayor y la velocidad va en aumento desde 125 bpm hasta aproximadamente 145 bpm.

En este tema musical la tambora toca un patrón igual que en el estilo de merengue popularmente conocido como ‘‘A lo maco’’ y muestra variaciones de tresillos de corchea, así como el cinquillo caribeño. Estos elementos evidencian la influencia de la salve en el intérprete de este instrumento ya que en la misma a menudo se aprecian las variaciones de tresillo que son típicas en los instrumentos membranófonos como balsié o la tambora en el caso de la salve de San Cristóbal. El cinquillo caribeño aunque se asume como una clave interna puede tocarse con cualquiera de los instrumentos. Si se compara el patrón de balsié con el patrón de tambora en este caso se ve que se acercan y se parecen bastante aunque están escritos en métricas distintas. Ver figura 34.

Continuando con los instrumentos de percusión membranófonos, también se observa en este caso unas congas que al igual que en el análisis anterior utiliza el referido toque ‘‘Joyao’’, que se denota en las dos primeras semicorcheas del primer tiempo. Este toque viene de una influencia de los congos o mejor dicho del toque del congo mayor en referido estilo. Ver figura 35.

En esta canción también encontramos 2 güiras que son interpretadas con el mismo patrón rítmico.

Se tocan con el ritmo que conocemos de otros estilos musicales como el merengue, pero con notable influencia de la salve ya que se interpreta con ciertos detalles propios del intérprete que nos evidencian su manejo del instrumento y conocimiento del estilo.

El toque de pandero es igual a los toques que se pueden escuchar en la salve tradicional, este instrumento forma parte esencial de la base rítmica del ensamble. Ver figura 36.

Desde el punto de vista de la voz se nota que el lenguaje melódico y tímbrico se relaciona directamente con el lenguaje de salve, por la forma en la que se organizan y transmiten las ideas melódicas. También se aprecia una formación oral en esta intérprete de la cual se deduce que ha escuchado el estilo por muchos años y eso se refleja en su interpretación en el marco de la iglesia.

Se evidencia que la canción se interpreta de forma responsorial y de esa forma también se interpreta la salve que se conoce de la religiosidad popular como la Salve Espíritu Santo. Estas características se visualizan en la melodía transcrita y en la transcripción de la melodía de Salve Espíritu Santo. Ver figura 37.

Figura: 34

Variación de tresillo de corcheas

Patrón de merengue a lo maco

Variación cinquillo caribeño

Transcripción: Toné Vicioso

BALSÍE (BASE RÍTMICA)

CINQUILLO CARIBEÑO O CUBANO

EL CINQUILLO CARIBEÑO NO SE TOCA EN NINGUN INSTRUMENTO, MAS SI COMO CLAVE INTERNA.

# Llegan' Lo' Pentecotale'

Score

Iglesia de Cristo M.I Juan 8:32  
Transcripción: Daniel Canario

Figura 35: Joyao'

Figura 36: Patrón de panderero

Transcripción: Toné Vicioso

## CONGO MAYOR: CONGO JOYADO

SE TOCA DE MANERA MAS LIBRE, MANTENIENDO EL LENGUAJE DEL ESTILO.

VARIACION:

Joyao'

Transcripción: Toné Vicioso

## PANDEROS

## Llegan' Lo' Pentecotale'

Score

Iglesia de Cristo M.I Juan 8:32  
Transcripción: Daniel Canario

♩ = 125 A ♩ = 145

**Estrofa**

Voz: Llegan' lo' pen-te-co-ta le que ya e' ta fie-ta se-en - cen - dío Llegan' lo' pen-te-co-ta le que ya e' ta fie-ta se-en - cen -

Coros: *[Empty staff]*

Tambora: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

Güira 1: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

Güira 2: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

Congas: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

Pandero: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

**Figura 38** (yellow oval)

**Figura 39** (red oval)

**Estribillo**

Voz: Dio' y que on - de tan... lo' - que a - la - bana Dio' y que on - de tan... lo' - que a - la - bana

Coros: A - le - lu - ya glo - ria Dio' *[Circled in blue]*

Tambora: *[Rhythmic notation]*

Güira 1: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

Güira 2: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

Congas: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

Pandero: *[Rhythmic notation with 'Simile...' annotation]*

**Figura 40** (blue oval)

### 2.4.2.1 Análisis de la partitura

Al ver todos los elementos explicados anteriormente se observa la relación existente entre los patrones de los instrumentos de percusión, los cuales mantienen una relación rítmica porque coinciden algunas notas, lo cual permite que sea relativamente sencillo y no se presta a ningún tipo de polirritmia. En el caso de la tambora se ve como 3 de las 4 notas que toca en los dos primeros tiempos coinciden con las 3 primeras notas del toque del pandero. *Ver figura 38.*

Se observa que la primera nota de cada tiempo entre la tambora, güiras y congas coinciden siempre. *Ver figura 39.*

Otro detalle que se evidencia en este caso es que cuando entra la parte responsorial del coro, exactamente en ese compás la tambora toca las variaciones de su patrón rítmico. *Ver figura 40.* Luego de ver en detalle las partes, se estudia la partitura que contiene todos los elementos juntos.

Figura:

## Llegan' Lo' Pentecotale'

Score

Iglesia de Cristo M.I Juan 8:32  
Transcripción: Daniel Canario

♩ = 125 A ♩ = 145

**Estrofa**

Voz

Lle-gan' lo' pen-te-co-ta le que ya e' ta fie-ta se en - cen - do Lle-gan lo' pen-te-co-ta le que ya e' - ta fie-ta se en - cen-

Coros

Tambora

Güira 1

Güira 2

Congas

Pandero

*Smile...*

The score is for a 4/4 piece in D major. The vocal line starts with a tempo of 125 and a dynamic of mezzo-forte (A). The instrumental parts include Tambora, two Güira parts, Congas, and a Pandero. The instrumental parts have a tempo of 145 and a dynamic of mezzo-forte (A). The score is divided into two measures, with the second measure marked 'Smile...'. The vocal line has lyrics in Spanish: 'Lle-gan' lo' pen-te-co-ta le que ya e' ta fie-ta se en - cen - do Lle-gan lo' pen-te-co-ta le que ya e' - ta fie-ta se en - cen-'. The instrumental parts feature rhythmic patterns characteristic of Latin American music, with the Tambora and Güira parts playing a steady eighth-note pattern, and the Congas and Pandero providing a more complex rhythmic accompaniment.

**CANTOS**

Transcripción: Toné Vicioso

**SALVE DEL ESPÍRITU SANTO**

The cantos are written in two staves, both in G major and common time (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The second staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The cantos are simple, melodic lines that serve as a backdrop for the vocal parts.

# Llegan' Lo' Pentecotale'

Score

Iglesia de Cristo M.I Juan 8:32  
Transcripción: Daniel Canario

♩ = 125 A ♩ = 145

**Estrofa**

Voz  
Lle-gan' lo' pen-te-co-ta le que ya e' ta fie-ta se en - cen dió Lle-gan lo' pen-te-co ta le que ya e' - ta fie-ta se en - cen-

Coros

Tambora

Güira 1

Güira 2

Congas

Pandero

*Simile...*

**Estribillo**

Voz  
Dio' y que on - de tan - lo' - que a - la - bana Dio' y que on - de tan - lo' - que a - la - bana

Coros

Tambora

Güira 1

Güira 2

Congas

Pandero

*Simile...*

**On cue  
Da Capo**

Figura 41. Transcripción del tema musical "Llegan Lo' Pentecotale'".

### 2.4.3 Iglesia Evangélica Jehová es el Verdadero Dios (Ver tabla 1)

En esta ocasión la canción a analizar tiene como título "Cuando El Faraón". El formato instrumental que se utiliza es: Voz principal, coros, tambora y 2 güiras.

La falta de un instrumento armónico o melódico hace que la afinación de los intérpretes no sea estable, aun así, se escucha la interpretación en el marco de la tonalidad de Si menor.

El uso de dos güiras es notable influencia de la salve y de alguna variación de los palos que usa dos güiras. A través de esta transcripción se observa intérpretes del instrumento que tocan de manera muy natural y tanto como su conocimiento o limitantes musicales les permiten.

En el caso de la tambora la "afinación" del instrumento se acerca bastante a la de los palos o atabales ya que es un sonido muy grave. En esta canción en ocasiones se observan algunas variaciones en el patrón desarrollado y también podemos comparar ese patrón con el toque de la tamborita en los moranos que es parte de la Sarandunga de Baní. Para reconocer esto último en los dos primeros compases se presenta el patrón tocado en este caso, pero si dejamos solo la última semicorchea en el 1er y 3er tiempo y la 2da corchea en el 2do y 4to tiempo podemos notar que implícitamente tenemos el toque descrito anteriormente como moranos. Ver figura 42.

Por otro lado existe una relación entre el patrón de la tambora y el patrón del conguito en los Congos de Villa Mella y también contiene el "joyao" mencionado en análisis anteriores. En términos rítmicos es el mismo patrón. Ver figura 43.

El ritmo melódico desarrollado por la voz es relativamente fácil. Se ajusta a la capacidad vocal del intérprete ya que los intervalos no contienen saltos amplios, se mantiene en una lectura cómoda, y también en la segunda parte del estribillo de la canción se observa la implementación del canto responsorial cuando entra el coro. Ver figura 44.

Score

Quando El Faraón

Iglesia Evangélica Jehová es el Verdadero Dios  
Transcripción: Daniel Canario

♩ = 105

Estrofa

Figura 43: patrón de conguito

Figura 43: Joyao'

Figura 42: Toque de moranos.

TRANSCRIPCIÓN: Toné Vicioso

3) MORANOS (A PARTIR DE 130 BPM)

TAMBORES

TRANSCRIPCIÓN: Toné Vicioso

RITMOS

CONGUITO: RITMO BASICO

Quando El Faraón

Voz

Coros

Tambora

Guita 1

Guita 2

Figura 44: Canto responsorial



♩ = 105

**Estrofa**

Voz: Cuando el Fa-ra-ón de-jó ir al pue-blo... Moi-sés lo di-ri-gió por el de-

Coros: -

Tambora: -

Güira 1: -

Güira 2: -

*Simile...*

**Estrillo**

Voz: 1. sier-to cuando el Fa-ra 2. sier-to Pe-ro Jeho-vá i-ba de-lan-te de e-llos... Pe-ro Jeho-

Coros: -

Tambora: -

Güira 1: -

Güira 2: -

*Simile...*

Voz: vá i-ba de-lan-te de e-llos de di-a co-lum-na de nu-be' de no-che co-lum-na de fue-go de di-a co-lum-na de

Coros: -

Tambora: -

Güira 1: -

Güira 2: -

Voz: 13 nu-be' de no-che co-lum-na de fue-go de di-a de no-che de di-a

Coros: -

Tambora: -

Güira 1: -

Güira 2: -

15 Nu-be fue-go

Voz: 17 de no-che de di-a y de no-che Jeho-vá i-ba con

Coros: -

Tambora: -

Güira 1: -

Güira 2: -

17 nu-be fue-go

Voz: 20 e-llos de di-a y de no-che Jeho-vá i-ba con e-llos Cuando el Fa-ra

Coros: -

Tambora: -

Güira 1: -

Güira 2: -

20

D.C. al Fine

Figura 45. Transcripción lema musical "Quando El Faraón".

2.4.4 Iglesia Evangélica Pentecostal Caminando Bajo Una Revelación Divina

A continuación, se analiza la canción "Yo Sé Que Cristo Viene", la cual es interpretada con los siguientes instrumentos: Voz, tambora, güira/guayo 1 y 2 y congas.

Este tema tiene una velocidad aproximada de 180 BPM, y tiene características propias del lenguaje de nuestra música raíz. La melodía se acerca a la tonalidad de Fa sostenido mayor y al igual que análisis anteriores el patrón melódico se limita a la capacidad del intérprete. Se percibe también como se cortan las palabras y la dicción no es la más apropiada lo cual también nos acerca aún más a la realidad de la música raíz.

En la tambora el patrón utilizado en este caso se acerca al patrón de la tambora en la salve puesto que no utiliza el aro de madera de esta. Más bien el ritmo se desarrolla en base a los cueros (parches) del instrumento. Eso evidencia que el intérprete ha escuchado la tambora que se utiliza en la salve de San Cristóbal y consciente o inconscientemente trata de reproducir ese toque. En este patrón también se encuentra el "joyao" de los Congos de Villa Mella en el primer tiempo de cada compás, así como también en el patrón de las congas que es igual al de la tambora y que maneja ciertas variaciones en su patrón que se acercan a las variaciones de los instrumentos más graves de los palos como el palo mayor. Ver figura 46.

Las güiras, que en este caso encontramos más de 2 son en su construcción iguales a las que se utilizan en la salve y los palos, sin embargo, los patrones rítmicos se enmarcan dentro del lenguaje musical de la salve.

Figura 46

Iglesia Evangélica Pentecostal  
Caminando Bajo Una Revelación Divina  
Transcripción: Daniel Canario

Yo Se Que Cristo Viene

Score

♩ = 180

Estrofa

Voz: Yo se que Cri-to vie - ne ye' - pe - ro - su ve - ni - da Yo se que Cri-to vie - ne ye' - pe - ro su se -

Tambora

Güira/Guayo 1

Güira/Guayo 2

Congas

Joyao

Variación

# Yo Se Que Cristo Viene

Iglesia Evangélica Pentecostal  
Caminando Bajo Una Revelación Divina  
Transcripción: Daniel Canario

$\text{♩} = 180$   
**Estrofa**

Voz: Yo se que Cri-to vie - ne ye' - pe - ro - su ve - ni - da Yo se que Cri - to vie - ne ye' - pe - ro su ve -

Tambora

Guira/Guayo 1

Guira/Guayo 2

Congas

5

Voz: ni - da Yel que no te' se - lla - do con el no va pa' rri - ba Yel que no te' se - lla - do con el no va pa'

Tambora

Guira/Guayo 1

Guira/Guayo 2

Congas

**Estribillo**

Voz: rri - ba Pa' rri' - ba pa' rri' - ba pa' rri - bay no pa' ba - jo su - bien - do su - bien - do no ba - jan - do Pa' rri' - ba pa' jan - do

Tambora

Guira/Guayo 1

Guira/Guayo 2

Congas

**Da Capo**

Figura 47. Transcripción del tema musical “Yo Sé Que Cristo Viene”.

### **3. MARCO PROYECTUAL**

### 3.1 Diferencias entre la música raíz y la música en las iglesias pentecostales de San Cristóbal.

De acuerdo con el trabajo de campo, entrevistas, material audiovisual y transcripciones musicales que han sustentado esta investigación, se pueden apreciar características que definen la influencia de la música raíz dominicana en la música de las Iglesias. Dentro de estas características se evidencian diferencias que hacen que una y la otra tengan resultados impactantes en la música en mayor o menor medida.

En las iglesias pentecostales tradicionales, la música tiene una función devocional por lo cual no exige un conocimiento técnico y no es necesario que este conocimiento sea estrictamente depurado, porque la función va más dirigida hacia la estructura litúrgica y el área espiritual. Aunque en la música tradicional esto también puede ser una realidad, los músicos por lo general son de familias que por generaciones han interpretado esa música tal como se evidencia en el *gráfico 7*, por lo cual son muy conocedores de la misma y mantienen un nivel musical que se puede apreciar en la calidad de sus ejecuciones.

Es importante mencionar que es común ver como durante la interpretación musical en la iglesia hay una tendencia a subir la velocidad o tempo, que se puede ver técnicamente como "correr". En la Salve es más común un cambio radical de tempo, lo cual denota en la interpretación eclesial una conciencia que no está clara de cómo funciona el tempo en la música y es también la razón por la cual la velocidad o tempo de las canciones para este análisis fue aproximada ya que en muchos ejemplos la misma no es estable. A diferencia de esto la música tradicional dominicana pese a que maneja ciertos estilos donde se evidencian canciones que son interpretadas en tempos un poco más rápidos, estos se mantienen estables durante la ejecución.

Otras de las diferencias importantes es que dentro de la interpretación musical de las iglesias tradicionales pentecostales no hay arreglos musicales o ensayos previos a las reuniones y las participaciones son improvisadas, esto se puede inferir de las respuestas a las entrevistas. Ver anexo 2. A

diferencia de los grupos de música folclórica que ensayan para el ensamble, es decir cada persona sabe lo que va a tocar y como hacerlo, de esta manera si hay un invitado debe saber como trabajar con el ensamble. También es notable que las iglesias que están más cerca de zonas urbanas son las que principalmente incluyen más instrumentos además de los de percusión. Tales como instrumentos electrónicos, siendo el piano uno de estos.

Finalmente, visto de la música folclórica en las iglesias pentecostales tradicionales se pueden escuchar bastantes elementos principalmente en el toque de la güira, tambora, congas, pandero, pero el estilo no es definido ni le llaman igual. De acuerdo con los resultados tenemos menos influencia evidente de los palos y esto se da porque hay bastantes variaciones de los mismos, aunque la "poca" influencia que podemos apreciar se ve en los instrumentos como las güiras/guayos, y necesariamente se llama "palos" a todo cuanto se escucha como música folclórica por cómo se escucha y no por un conocimiento específico del estilo. Tampoco existe un director, pues dirige quien canta, no hay polirritmia, pues las formas musicales y patrones establecidos son muy sencillos.

*“Últimamente se ha visto la Salve Espíritu Santo interpretada en la iglesia católica, eso es algo más relacionado al cura y a lo que piensa la iglesia por tiempo. En cambio, en la iglesia evangélica se puede ver más influencia, aunque no la reconozcan”.*

Toné Vicioso

### 3.2 Similitudes entre la música raíz y la música en las iglesias pentecostales de San Cristóbal.

En estas iglesias al igual que en en la música folclórica dominicana se puede ver que existe una gran participación de las mujeres en el canto y en la interpretación de los instrumentos de percusión.

De igual forma los registros en los que se cantan las canciones son bastante agudos y en el caso de las personas que cantan en las iglesias existe una tendencia a desafinar, a parte de que en muchos casos las tonalidades no les son favorables. Además, las canciones se interpretan de forma responsorial en ambos escenarios, es decir, hay una persona que dirige la canción y los demás les responden haciendo los coros.

En cuanto a los instrumentos, tales como las güiras o guayos, lambora y panderos son iguales o están contruidos de los mismos materiales. Respecto a la interpretación, la música se acerca más a una ejecución en base al tresillo y no a las semicorcheas, por lo cual realmente no es tan matemático y sugiere que el músico tiene dominio del instrumento.

El uso de 2 güiras es una influencia notable de la Salve, aunque también en algunas regiones se utiliza mas de una güira en los palos.

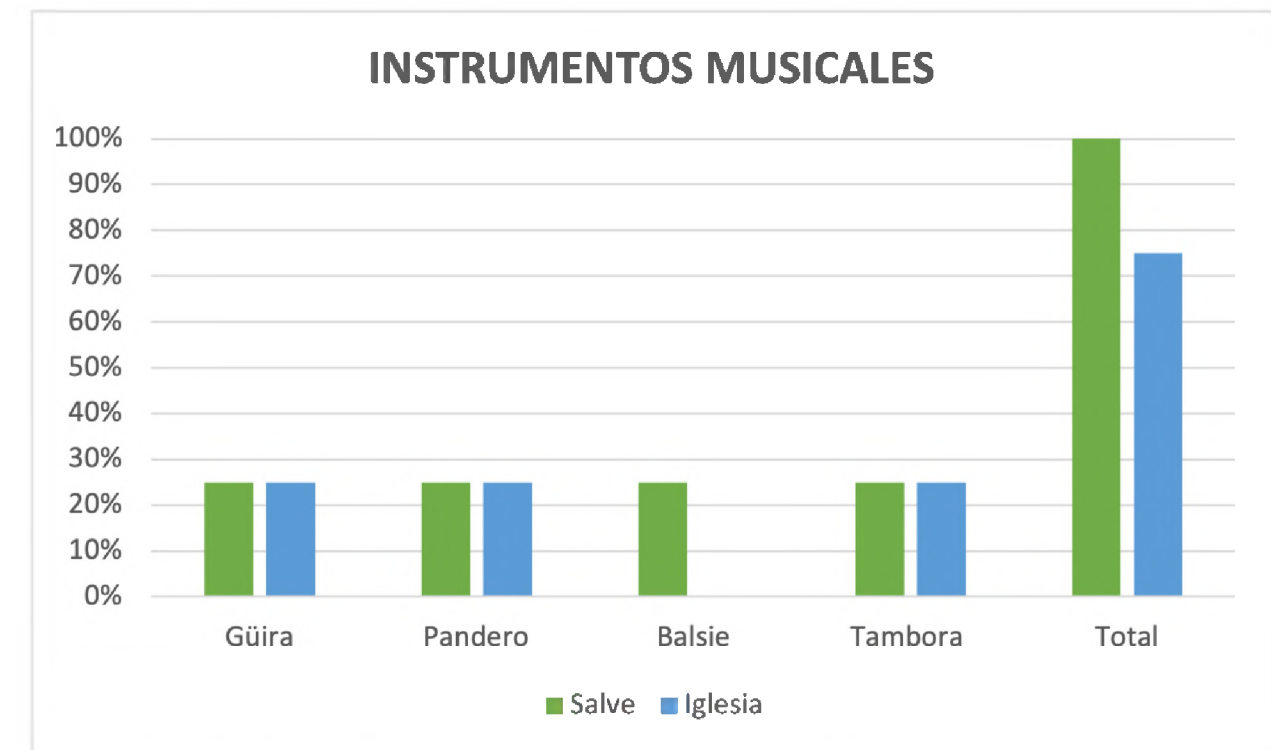
Finalmente, tanto en la música folclórica como en la música de las iglesias pentecostales existe un objetivo en común que es devocional y espiritual, cada una con características que sustentan las creencias religiosas de ambas poblaciones. En las iglesias pentecostales se encuentran abundantes instrumentos de percusión, pero casi ninguno de los músicos se dedica a estudiarlos, solo aprenden tocando en la misma iglesia, aun así, se puede ver una similitud en el aprendizaje de los ritmos e instrumentos ya que en ambos casos se denota una dinámica por tradición oral y práctica.

### 3.3 Emulación de patrones rítmicos de instrumentos folclóricos.

En las iglesias pentecostales de San Cristóbal no necesariamente se utilizan los mismos formatos musicales para la interpretación musical, pero sí se comparten algunos instrumentos que también son usados en la música folclórica dominicana y además se puede notar una imitación de los toques de esos instrumentos en otros, que por lo general es inconsciente y se puede percibir más en las zonas rurales donde las manifestaciones folclóricas son evidentes.

Por ejemplo, en la Salve de San Cristóbal podemos ver los siguientes instrumentos: 2 güiras, lambora, balsié, pandero. De estos instrumentos el único que no se ve en la iglesia es el balsié, por lo cual podemos denotar que un **75%** de los instrumentos son iguales. Ver gráfico 8

**Gráfico 8.** Instrumentos musicales utilizados en la Salve y en las Iglesias.



Fuente. Elaboración propia.

Los palos se tocan con 3 tambores de cuero y una güira/guayo. En el entorno eclesial solo podemos ver de estos la presencia de la güira/guayo. Aun así, en otros instrumentos como las congas se puede apreciar toques de patrones de alguno de los tambores utilizados en la música folclórica, como se evidenció en las transcripciones que se analizaron.

### 3.4 Estructura musical de la música eclesial.

Las iglesias pentecostales de San Cristóbal sostienen su estructura musical partiendo principalmente de dos fuentes que por su historia funcionan para transmitir los contenidos de su enseñanza a través de la música a sus feligreses. Una de estas fuentes son los himnos recopilados en libros a los cuales los feligreses tienen acceso. Dichos libros incluyen partituras las cuales pudieran ser utilizadas para un mayor entendimiento de las canciones que se interpretan y de igual forma para desarrollar arreglos o adaptaciones modernas. Esto sugiere un nivel musical básico o intermedio que permita un mayor entendimiento musical de las canciones.

De acuerdo con lo que se plantea acerca de la realidad de estas iglesias, estos himnos realmente son interpretados y aprendidos por tradición oral y es la razón principal por la cual no se mantiene una tonalidad, tempo, ni estilo estable. De igual manera, toda la música que se toca en otros estilos y que no son himnos también se aprenden por tradición y es de esta informalidad lo que permite que se utilicen elementos de diversos estilos musicales que al final solo son llamados como los feligreses entienden y no como técnicamente se conocen.

La mayoría de las canciones, por no decir todas, se interpretan en tonalidades mayores y menores. Siendo esto una aproximación ya que generalmente no hay instrumentos armónicos o melódicos, lo cual hace que la afinación del intérprete esté sujeta a su capacidad para mantener una melodía estable. Es por esta razón que la forma musical se construye a partir de la letra y por lo general solo incluye una parte A y B o lo que sería lo mismo Estrofa y Estribillo. Estas partes de las canciones se repiten de principio a fin y la única variación que existe es la de la velocidad.

No existen solos vocales o instrumentales, ni otras secciones como puentes o interludios ya que todo es interpretado de forma lineal y el fin principal de la música es devoción a Dios. Aun así, consciente o inconscientemente se pueden encontrar muy buenos ejecutantes de instrumentos de percusión y cantantes los cuales bajo el contexto planteado logran de forma innata tocar instrumentos con notable destreza.

### 3.5 Aportes de la investigación a la música eclesial (Ejemplos de agrupaciones).

Esta investigación invita al lector a apreciar un sector de la sociedad que de acuerdo con sus creencias tiene en sus manos un gran aporte a nuestra cultura e identidad como pueblo, pero que no es visto como tal porque hasta cierto punto ese arte que portan solo se ve como parte de una práctica religiosa, sin embargo, tiene contenido cultural importante para la transmisión de nuestros ritmos autóctonos.

Cada sector de la sociedad realiza aportes considerables al avance de esta, las iglesias no están fuera de esta realidad. Ya que aparte de su enseñanza religiosa, invitan a los practicantes a aprender acerca de cómo utilizar los recursos que tienen disponibles para desarrollar aportes en distintas ramas de la sociedad. En el caso de este estudio las iglesias evangélicas pentecostales tradicionales de San Cristóbal portan un gran número de elementos de nuestra música folclórica, lo cual nos ayuda a mantener nuestra personalidad musical viva.

Asimismo, este estudio invita a los cristianos a ver la música folclórica como parte del regalo que han recibido de Dios, y lejos de rechazarla, lo ideal es acogerla, estudiarla y analizarla, por medio de la formación bien intencionada con el fin de mejorar la calidad de lo que se hace en medio de la práctica litúrgica.

Es importante reconocer que la música es un arte que es entregado para compartir, para expresarse, por lo cual luego de este estudio se pudiera considerar las iglesias como un buen espacio para mejorar y apreciar su interpretación musical por medio de talleres, clase magistrales en las cuales los músicos puedan experimentar lo que hacen como bueno, pero también que puedan mejorar sus interpretaciones a fin de que la misma experiencia litúrgica tenga un mejor desenvolvimiento.

Como ejemplo de unificar la música tradicional dominicana y la música en la iglesia se encuentra actualmente un grupo musical llamado Jazzchrist el cual desde sus inicios a fusionado estilos latinoamericanos con ritmos autóctonos dominicanos, jazz tradicional y funk, logrando como resultado una música vibrante y única. Este grupo nació en septiembre del 2009 y ha logrado a través del tiempo cultivar

un público seguidor de sus ingeniosos arreglos de himnos clásicos del himnario cristiano, así como composiciones originales. El grupo ha producido dos álbumes: Jazzchrist en vivo (2011), y Jazzchrist: Tu amor (2014).

Aunque toda la música de alguna manera tiene influencia y elementos de nuestra música dominicana, en estos discos se puede apreciar en 3 de sus temas dicha influencia.

Estos son: *Sobreviviendo* que utiliza elementos del gagá (Ver anexo 3), *Esperanzado*, que es una composición basada en el merengue dominicano y utiliza patrones de los palos y *Mangulina a 9* que es una mangulina con una variación en su estructura rítmica (Ver anexo 3).

Este es un perfecto ejemplo de lo que idealmente se pudiera lograr si se tiene un conocimiento pleno y se asume nuestra música como lo que es, un arte que sin duda enriquece la experiencia litúrgica.

### **3.6 Portafolio**

Para dar cumplimiento al último de los objetivos específicos planteados, se detallarán a continuación nueve arreglos y composiciones que dan cuenta del conocimiento adquirido durante el desarrollo de la licenciatura.



### **3.6.1 Arreglo para orquesta sinfónica**

# Etude Op. 25 No. 12 (Ocean)

F. Chopin  
Arr. by Daniel Canario

Flute 1  
Flute 2  
Oboe 1  
Oboe 2  
Clarinet in Bb 1  
Clarinet in Bb 2  
Bassoon 1  
Bassoon 2  
French Horn in F 1  
French Horn in F 2  
French Horn in F 3  
French Horn in F 4  
Trumpet in Bb 1  
Trumpet in Bb 2  
Trumpet in Bb 3  
Trumpet in Bb 4  
Trombone 1  
Trombone 2  
Trombone 3  
Bass Trombone  
Tuba  
Timpans

Violin I  
Colla voce ad libitum  
p  
Tutti  
ff

Violin II  
Tutti  
ff

Viola  
Col solo cello  
p  
Tutti  
ff

Violoncello  
Solo espressivo  
f  
Tutti  
ff

Double Bass  
Col solo cello  
p  
Tutti  
ff

F. Hn in F 1  
F. Hn in F 2  
F. Hn in F 3  
F. Hn in F 4  
Tpt in Bb 1  
Tpt in Bb 2  
Tpt in Bb 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Vln I  
Vln II  
Vln II al.  
Vla.  
Vla al.  
Vcl. al.  
Vcl. al.  
D. B.

mp  
mf

Musical score for page 3 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score includes staves for Flutes (F1-F4), Trumpets (Bb1-3), Trombones (1-3), Timpani, Violins (I, II), Viola, Violoncello, and Double Bass. Dynamics range from *mf* to *mp*. A section marked "Divisi a 3" is present for the string ensemble.

Musical score for page 4 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score includes staves for Flutes (F1-F4), Trumpets (Bb1-3), Trombones (1-3), Timpani, Cymbals, Violins (I, II), Viola, Violoncello, and Double Bass. Dynamics range from *mp* to *rit*. A section marked "Divisi" is present for the string ensemble.

37 2-55

Flute parts (F. Hu in F 1-4) and Trumpet parts (Tpt in Bb 1-3) feature sustained notes with dynamic markings like *f*. Trombone parts (Tbn 1-3) and Bass Trombone (B. Tbn) also have sustained notes. The Tuba (Tbu) and Timpani (Timp) parts are active, with the Timp playing a rhythmic pattern. Cymbals (Cl. Cym) and Tub. Bells (Tub. Bells) are marked *f*. The string section (Vln I, Vln II, Vln II a2, Vln a1, Vln a2, Vc, Vc a2, D. B.) plays a rhythmic accompaniment with dynamic markings like *f*.

Flute parts (F. Hu in F 1-4) and Trumpet parts (Tpt in Bb 1-3) feature sustained notes with dynamic markings like *mf*. Trombone parts (Tbn 1-3) and Bass Trombone (B. Tbn) also have sustained notes. The Tuba (Tbu) and Timpani (Timp) parts are active, with the Timp playing a rhythmic pattern. Cymbals (Cl. Cym) and Tub. Bells (Tub. Bells) are marked *mf*. The string section (Vln I, Vln II, Vln II a2, Vln a1, Vln a2, Vc, Vc a2, D. B.) plays a rhythmic accompaniment with dynamic markings like *mf*.

Musical score for page 7 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, English Horns 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-2, Baritone, Tuba, Timpani, and Cymbals. The woodwinds and strings play sustained notes, while the timpani and cymbals provide rhythmic accompaniment. The strings are marked *mf*.

Musical score for page 8 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score includes parts for Percussion, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, English Horns 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-2, Baritone, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The woodwinds and strings play sustained notes, while the percussion and timpani provide rhythmic accompaniment. The strings are marked *mf*. A section for Violin I is marked *Divisi a 3*.

Musical score for page 9 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score includes staves for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, English Horns 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-3, Baritone, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music features a variety of dynamics including *mf*, *f*, and *mp*. The woodwinds and strings play sustained notes and rhythmic patterns, while the brass instruments provide a steady accompaniment.

Musical score for page 10 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score continues from page 9 and includes staves for Percussion (Perc), Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, English Horns 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-3, Baritone, Tuba, Timpani, Cymbals, Snare Drum, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The percussion section is more active on this page, with snare drum and cymbals playing rhythmic patterns. The woodwinds and strings continue with their respective parts, maintaining the overall texture of the piece.

Musical score for page 11 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Percussion (Perc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in Bb 1 (Cl. in Bb 1), Clarinet in Bb 2 (Cl. in Bb 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), English Horn in F 1 (E. Hn in F 1), English Horn in F 2 (E. Hn in F 2), English Horn in F 3 (E. Hn in F 3), English Horn in F 4 (E. Hn in F 4), Trumpet in Bb 1 (Tpt. in Bb 1), Trumpet in Bb 2 (Tpt. in Bb 2), Trumpet in Bb 3 (Tpt. in Bb 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Baritone Trombone (B. Tbn.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Tubular Bells (Tub. Bells), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Violin II ad libitum (Vln. II ad lib.), Viola 1 (Vla. I), Viola 2 (Vla. II), Violoncello (Vcl.), Violoncello ad libitum (Vcl. ad lib.), and Double Bass (D. B.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf* and *mp*. The key signature is B-flat major and the time signature is 4/4.

Musical score for page 12 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). This page continues the orchestral score from page 11. The instrumentation remains the same: Percussion, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Bassoon 1, Bassoon 2, English Horn in F 1, English Horn in F 2, English Horn in F 3, English Horn in F 4, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trumpet in Bb 3, Trombone 1, Trombone 2, Baritone Trombone, Trombone, Timpani, Tubular Bells, Violin 1, Violin 2, Violin II ad libitum, Viola 1, Viola 2, Violoncello, Violoncello ad libitum, and Double Bass. The score continues with intricate rhythmic textures and dynamic markings like *mp*. The key signature and time signature are consistent with the previous page.

Musical score for page 13 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score is arranged in two systems. The first system includes Percussion (Perc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets in Bb 1 and 2 (Cl. in Bb 1, Cl. in Bb 2), Bassoons 1 and 2 (Bsn 1, Bsn 2), English Horns in F 1, 2, 3, and 4 (E. Hn in F 1, E. Hn in F 2, E. Hn in F 3, E. Hn in F 4), Trumpets in Bb 1, 2, and 3 (Tpt in Bb 1, Tpt in Bb 2, Tpt in Bb 3), Trombones 1 and 2 (Tbn 1, Tbn 2), Baritone Trombone (B. Tbn), Tuba (Tbn), Timpani (Timp), and Tubular Bells (Tub. Bells). The second system includes Violins 1 and 2 (Vln I, Vln II), Violins in C (Vln II ad), Viola (Vln), Viola ad (Vln ad), Violoncello (Vcl), Violoncello ad (Vcl ad), and Double Bass (D. B.). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *pp*.

Musical score for page 14 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score continues from page 13 and includes the same orchestral instruments. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, English Horns, Trumpets, Trombones, Baritone Trombone, Tuba) has mostly rests with some dynamic markings like *pp* and *ppp*. The string section (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass) is more active, with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. The percussion section includes Timpani and Tubular Bells. The score concludes with various dynamic markings and articulation symbols.



Musical score for page 15 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns in F 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-3, Baritone, Tuba, Snare Drum, Cymbals, Triangle, and Strings. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in French: "nu - nu - ta - o - nu - ni - tum." The string section features a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for page 16 of Etude Op. 25 No. 12 (Ocean). The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns in F 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-3, Baritone, Tuba, Snare Drum, Cymbals, Triangle, and Strings. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in French: "Ru - brum noc - te, nu - ta o". The string section continues with the rhythmic pattern from page 15.

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. in Bb 1  
Cl. in Bb 2  
Bsn 1  
Bsn 2  
E. Ho in F 1  
E. Ho in F 2  
E. Ho in F 3  
E. Ho in F 4  
Tpt in Bb 1  
Tpt in Bb 2  
Tpt in Bb 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Tbn.  
Timp.  
Tub. bells  
S.  
A.  
T.  
Bar.  
Vin I  
Vin II  
Vln II ad.  
Vln  
Vln ad.  
Vc.  
Vc. ad.  
D. B.

rit

gau - dent

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. in Bb 1  
Cl. in Bb 2  
Bsn 1  
Bsn 2  
E. Ho in F 1  
E. Ho in F 2  
E. Ho in F 3  
E. Ho in F 4  
Tpt in Bb 1  
Tpt in Bb 2  
Tpt in Bb 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Tbn.  
Timp.  
Cl. Cym.  
S.  
A.  
T.  
Bar.  
Vin I  
Vin II  
Vln II ad.  
Vln  
Vln ad.  
Vc.  
Vc. ad.  
D. B.

mf

Ni - grum ma - re et

Perc.  
 Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob. 1  
 Ob. 2  
 Cl. in Bb 1  
 Cl. in Bb 2  
 Bar. 1  
 Bar. 2  
 E. Ho in F 1  
 E. Ho in F 2  
 E. Ho in F 3  
 E. Ho in F 4  
 Tpt. in Bb 1  
 Tpt. in Bb 2  
 Tpt. in Bb 3  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 B. Tbn.  
 Tbn.  
 Timp.  
 S.  
 A.  
 T.  
 Bar.  
 Divisi a 3  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vln. II ad.  
 Vla.  
 Vla. ad.  
 Vcl.  
 Vcl. ad.  
 D. B.

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob. 1  
 Ob. 2  
 Cl. in Bb 1  
 Cl. in Bb 2  
 Bar. 1  
 Bar. 2  
 E. Ho in F 1  
 E. Ho in F 2  
 E. Ho in F 3  
 E. Ho in F 4  
 Tpt. in Bb 1  
 Tpt. in Bb 2  
 Tpt. in Bb 3  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 B. Tbn.  
 Tbn.  
 Timp.  
 S.  
 A.  
 T.  
 Bar.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vln. II ad.  
 Vla.  
 Vla. ad.  
 Vcl.  
 Vcl. ad.  
 D. B.

Musical score for page 21, featuring a full orchestra and vocal soloists. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, English Horns 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-3, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola I and II, Violoncello I and II, and Double Bass. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are singing the Latin text: "et ni - grum ca - e -". The orchestration is dense, with many instruments playing sustained notes or chords.

Musical score for page 22, continuing the orchestral and vocal parts from page 21. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are singing the Latin text: "lum Tur - ba - ti - sunt a -". The orchestration remains dense, with many instruments playing sustained notes or chords. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, English Horns 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-3, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola I and II, Violoncello I and II, and Double Bass.

rit

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. in Bb 1  
Cl. in Bb 2  
Bsn 1  
Bsn 2  
E. Ho in F 1  
E. Ho in F 2  
E. Ho in F 3  
E. Ho in F 4  
Tpt in Bb 1  
Tpt in Bb 2  
Tpt in Bb 3  
Tbn 1  
Tbn 2  
B. Tbn  
Tbn  
Timp  
Cl. Cym.  
S.  
A.  
T.  
Bsn  
Vln I  
Vln II  
Vln II ad  
Vln ad  
Vln ad  
Vc  
Vc ad  
D. B.

quae quod ma re  
quae quod ma re  
quae quod ma re  
quae quod ma re

quae quod ma re  
quae quod ma re  
quae quod ma re  
quae quod ma re

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. in Bb 1  
Cl. in Bb 2  
Bsn 1  
Bsn 2  
F. Ho in F 1  
F. Ho in F 2  
F. Ho in F 3  
F. Ho in F 4  
Tpt in Bb 1  
Tpt in Bb 2  
Tpt in Bb 3  
Tbn 1  
Tbn 2  
B. Tbn  
Tbn  
Timp  
Cl. Cym.  
Yuh. Bala  
S.  
A.  
T.  
Bsn  
Vln I  
Vln II  
Vln II ad  
Vln ad  
Vln ad  
Vc  
Vc ad  
D. B.

Lux pur - gat - cae - lum o - tum et  
Lux pur - gat - cae - lum o - tum et  
Lux pur - gat - cae - lum o - tum et  
Lux pur - gat - cae - lum o - tum et

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob. 1  
 Ob. 2  
 Cl. in Bb 1  
 Cl. in Bb 2  
 Bassoon 1  
 Bassoon 2  
 E. Horn 1 & 2  
 E. Horn 3 & 4  
 Tpt. in Bb 1  
 Tpt. in Bb 2  
 Tpt. in Bb 3  
 Trbn. 1  
 Trbn. 2  
 B. Trbn.  
 Tuba  
 Timp.  
 Tub. Bells  
 S.  
 A.  
 T.  
 Bar.  
 Violin I  
 Violin II  
 Violin III  
 Violin IV  
 Viola  
 Violoncello  
 Double Bass

Musical score for page 25, featuring woodwinds, brass, strings, and vocal soloists. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-3, Tuba, Timpani, Tubular Bells, Soprano, Alto, Tenor, Baritone, Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola, Violoncello, and Double Bass. The vocal soloists have lyrics: "pax quod o - cea - nus est mu - ta - tur quod o - cea - nus".

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob. 1  
 Ob. 2  
 Cl. in Bb 1  
 Cl. in Bb 2  
 Bassoon 1  
 Bassoon 2  
 F. Horn 1 & 2  
 F. Horn 3 & 4  
 Tpt. in Bb 1  
 Tpt. in Bb 2  
 Tpt. in Bb 3  
 Trbn. 1  
 Trbn. 2  
 B. Trbn.  
 Tuba  
 Timp.  
 Cl. Cym.  
 Tub. Bells  
 S.  
 A.  
 T.  
 Bar.  
 Violin I  
 Violin II  
 Violin III  
 Violin IV  
 Viola  
 Violoncello  
 Double Bass

Musical score for page 26, featuring woodwinds, brass, strings, and vocal soloists. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns 1-4, Trumpets in Bb 1-3, Trombones 1-3, Tuba, Timpani, Cl. Cym., Tubular Bells, Soprano, Alto, Tenor, Baritone, Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola, Violoncello, and Double Bass. The vocal soloists have lyrics: "pax quod o - cea - nus est mu - ta - tur quod o - cea - nus".

### **3.6.2 Arreglo para orquesta de cuerdas**

# Soplando Vida

## Medley

Jesús Adrian Romero

Arr. Daniel Canario

Score

BALADA  $\text{♩} = 50$

**A** QUE SERIA DE MI INTRO

**B**

The score is for a medley in 2/4 time, key of D major. It features a Tenor vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The vocal line begins with an introduction (A) and then enters with the lyrics: "QUE SE - RI A DE MI SI NO MEHU - BIE - RAS AL - CAN - LA - DO". The piano accompaniment starts with a series of chords: G, D/F#, and C. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *p*, and performance instructions like "Con sord." (Con sordina). The score is divided into measures 1 through 8.



T

CON DES-TA RI A HOY SI NO MEHU-SIE-RAS PER-DO - NA - CO TEN ORI AUN VA - CI OEN MI CO - RA - LOM VA-GA RI A SINUM SO SIN DI-RE-CCION SI NO

Pno.

Vln. I Senza sord.

Vln. II Senza sord.

Vla. Senza sord.

Vc. Senza sord.

D.B. Senza sord.

9 10 11 12 13 14 15 16 17

T  
 FUE - RA POR TU GRA - CIAY POR TUA - MOR SI NO FUE - RA POR TU GRA - CIAY POR TUA - MOR Se-

G D C G D C

Pno.

G D C G D C

E.B.

D. S.

Vln. I *mp* *mf* *f*

Vln. II *mp* *mf* *f*

Vla. *mp* *mf* *f*

Vc. *mp* *mf* *f*

18 19 20 21 22 23 24 25

**T** *mf*

21 A CO MOUN PA - TA - ROHE - RI DO QUE SE MUERE - ENEL SUE - LO SE - RI A CO - MOUN CIER - VO QUE SEA - MA POR A - QAEN UN DE - SIER - TO SI NO

*A<sub>m</sub> E<sub>m</sub> D A<sub>m</sub> E<sub>m</sub> D B<sub>m</sub>*

**Pno.** *p*

**E.B.** *A<sub>m</sub> E<sub>m</sub> D A<sub>m</sub> E<sub>m</sub> D B<sub>m</sub>*

*SIMILE...*

**D. S.** *p*

*SIMILE...*

**Vln. I** *p*

**Vln. II** *p*

**Vla.** *p*

**Vc.** *p*

26 27 28 29 30 31 32 33

Sheet music for Soprano (T), Piano (Pno.), Euphonium (E.B.), Double Bass (D.B.), Double Bass (D.S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

The score includes lyrics in Spanish: FUE-RA POR TU GRA-CIA POR TUA MOR SI NO FUE-RA POR TU GRA-CIA POR TUA MOR.

Chord symbols: C, D, E<sub>m</sub>, G.

Performance markings: *simile...*, *pizz.*, *arco*.

Measure numbers: 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41.

**F** CERCA DE TI INTRO

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top is the vocal line for Tenor (T), which is mostly silent with a few notes at the end of the system. Below it is the piano accompaniment (Pno.) with chords and bass lines. The string ensemble consists of Euphonium (E.B.), Double Bass (D.S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The strings play a melodic line with triplets and sustained notes. Dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

SI DE - CI -

42

43

44

45

46

47

48

49

T G  
 DIE - RA NE - GAR MI FE Y NO CON - FIAZUN-CA MAS EN EL NO TEN QUA DON DE IR NO TEN QUA DON DE IR SI DES - PRE

G E<sub>m</sub> E<sub>m</sub> C A<sub>m</sub> D

Pno.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

D.B. *pp*

SIMILE...

50 51 52 53 54 55 56 57

T. H  
 SIA - BAEN MI CO - EA - LON LA SAN - TA GRA - CIA QUE ME SAL - VO NO TEN QUA DON DE IR NO TEN QUA DON DE IR CON - VEN

G E<sub>m</sub> E<sub>m</sub> C A<sub>m</sub> D<sub>sus</sub> D

Pno.

E.B. G E<sub>m</sub> C A<sub>m</sub> D<sub>sus</sub> D

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

D.B. *p*

58 59 60 61 62 63 64 65

T  
 8 CI - DOES - TOY QUE SIN TUA MOR - SEA - CA - BA RI AN MIS FUER - ZAS Y SIN TI MI CO - RA - ZON SE - DIEN - TO SE MUE - RE SE - SE - CA

Pno.  
 E<sub>m7</sub> C D A<sub>m</sub> E<sub>m</sub> C D<sub>sus</sub> D

E.B.  
 E<sub>m7</sub> C D A<sub>m</sub> E<sub>m</sub> C D<sub>sus</sub> D

D. S.

Vln. I  
*mf* *mp*

Vln. II  
*mf* *mp*

Vla.  
*mf* *mp*

Vc.  
*mf* *mp*

D.B.  
*mf* *mp*

66 67 68 69 70 71 72 73



1

T  
 GEE-CA ODE TI YO QUIE-RO ESTAR DE TU PRES-EN CIA NO ME QUIE-ROA LE-JAR

Pno.

E.B.  
 G D A<sub>m</sub> E<sub>m</sub> C G D/F#

D. S.  
 SIMILE... FILL...

Vln. I  
 mf

Vln. II  
 mf

Vla.  
 mf

Vc.  
 mf

D.B.  
 mf

74

75

76

77

78

79

80

81

T. **K**  
 GEE-GA ODE TI YO QUIE-RO ESTAR DE TU PRES-EN CIA NO ME QUIE-ROA LE GAR

G D A<sub>m</sub> E<sub>m</sub> C G F C D<sub>sus</sub> D

Pno.

E.B.

D. S.

Vln. I *simile...*

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

CON MANOS VACIAS INTRO

The musical score is for the introduction of a piece titled "CON MANOS VACIAS". It is written for a full orchestra and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score spans measures 92 to 99. The piano part (Pno.) features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic of *mf*. The electric bass (E.B.) plays a simple line of notes, also in *mf*. The double bass (D.B.) plays a similar line. The double snare (D.S.) has a few notes in the first two measures, then rests, with a dynamic of *mf*. The violins (Vln. I and II) play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *mp* to *mf*. The viola (Vla.) plays a similar pattern. The violin I part includes a *SIMILE...* instruction starting at measure 94. The electric bass (E.B.) part includes "LIGHT FILL..." instructions starting at measures 95, 97, and 99. The score is marked with a square symbol in the top left corner. The dynamics *mf* and *mp* are used throughout. The key signature and time signature are indicated at the beginning of the score.

**M**

T  
 CON MA-NOS VA-CI-AS VEN - GOA TI - NO TEN - GO NA - DA QUE DAR - TE

Pno.  
 E A B C<sup>dim</sup> C<sup>#m</sup>

E.B.  
 E A SIMILE... B C<sup>dim</sup> C<sup>#m</sup>

D. S.  
 SIMILE...

Vln. I  
 pizz. arco  
 mp mf

Vln. II  
 pizz. arco  
 mp mf

Vla.  
 pizz. arco  
 mp mf

Vc.  
 pizz. arco  
 mp mf

D.B.  
 mf

100 101 102 103 104 105 106 107

T

NOHAY NA - DA DE VA - LOR EN MI NO PUE-OOIM - PRE SIO-NAR - TE

Pno.

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score is written for Soprano (T), Piano (Pno.), Euphonium (E.B.), Double Bass (D. S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: NOHAY NA - DA DE VA - LOR EN MI NO PUE-OOIM - PRE SIO-NAR - TE. Chord symbols are provided for the piano and euphonium parts: F#m, C#m, A, F#m, B. The double bass part includes a 'D. S.' (Da Capo) marking. The violin and viola parts feature long, sustained notes with some melodic movement. The cello part has a similar melodic line. The score ends with a 'FILL...' marking in the double bass part.

108

109

110

111

112

113

114

115

**N**

T  
TE PUE-DOEN-TRE-GAR MI GO - RA-2ON PE-ROES-TA QUE - SEAN - TA DO

E A B C<sup>dim</sup> C<sup>#m</sup>

Pno.

E A B C<sup>dim</sup> C<sup>#m</sup>

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*SIMILE...*

116 117 118 119 120 121 122 123

T

RE - CI - BE - LO MI BUEN PAS - TOR TU PUE - DES RES - TAU - RAR - LO

Pno.

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

124 125 126 127 128 129 130 131

F#m C#m A F#m B<sub>sus</sub> B G#m

F#m C#m A F#m B<sub>sus</sub> B G#m

T *f* PON - GO MI VI - DAA TU SER - VI - CIO SE - OR  
 A B C#m A B C#m  
 Pno. *f*  
 E.B. *f* A B C#m A B C#m  
 D. S. *f*  
 Vln. I *f*  
 Vln. II *f*  
 Vla. *f*  
 Vc. *f*  
 D.B. *f*

132

133

134

135

136

137

138

139



T

Y SI MIS MA - NOS HOY VA - CI - AS ES TAN PUE-DES LLE - NAR LAS CON TU GRAN PO - DER YA - MOR U SA MIS MA - NOS SE - NOR

Pno.

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

A B C#m F#m C#m/G C#m B A B

A B C#m F#m C#m/G C#m B A B

140

141

142

143

144

145

146

147

148

**P**

T  
 U SA MIS MA - NOS SE - NOR U SA MIS MA - NOS SE - NOR

Pno.  
*mf*

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*mf*

*C#m* *C#m/B* *C#m/G#* *B*

*C#m* *B* *C#m/G#* *B*

LIGHT FILL... LIGHT FILL... LIGHT FILL...

SIMILE...

149

150

151

152

153

154

155

156



The image shows a musical score for a Soprano (T) and an orchestra. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments are: Soprano (T), Piano (Pno.), Euphonium (E.B.), Drum Set (D. S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measures 163 and 164 are marked with a fermata over the piano accompaniment. In measure 165, the drum set part has a "LIGHT FILL..." annotation above it, with a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a melodic line with slurs and ties across measures 163-167.

163

164

165

166

167

### **3.6.3 Composición de 1 tema y 10 variaciones**

# Tema y Variaciones Daniel Canario

♩ = 140  
Tema

Piano *mp*

Pno.

Pno.

Variación 1

Pno. *p*

Pno.

Pno.

Variación 2

♩ = 180

Pno. *f*

Pno.

Pno.

Pno.

45

Pno.

Variación 3

*mp*

49

Pno.

53

Pno.

*f*

57

Pno.

rit.

61

Pno.

Variación 4

*mf*

65

Pno.

71

Pno.

77

Pno.

Variación 5  $\text{♩} = 190$

*f*

81

Pno.

87

93

Pno.



97

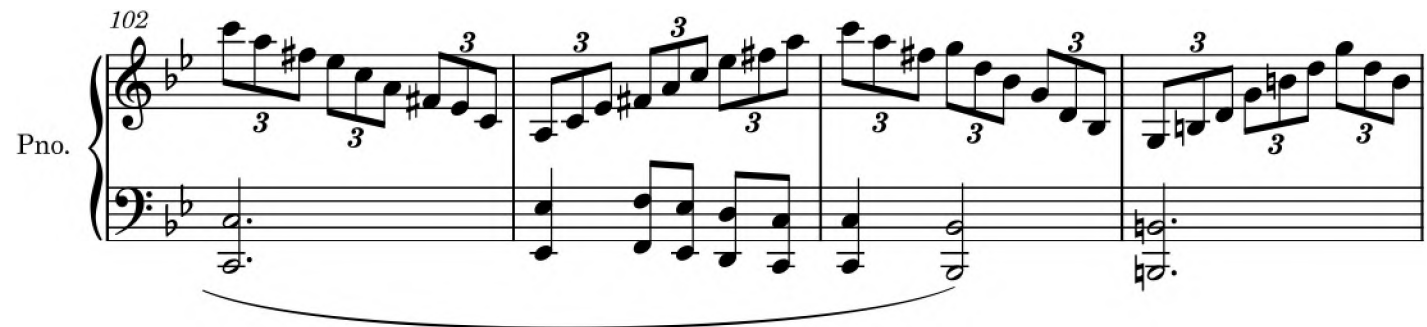
Variación 6

Pno.



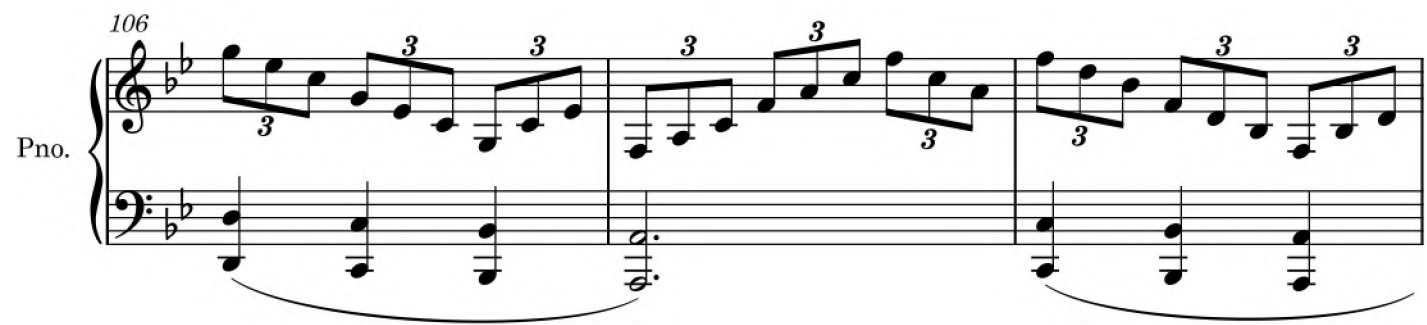
102

Pno.



106

Pno.



109

Pno.



♩ = 80  
Variación 7

113

Pno.

*p*



119

Pno.



124

Pno.



129

Variación 8

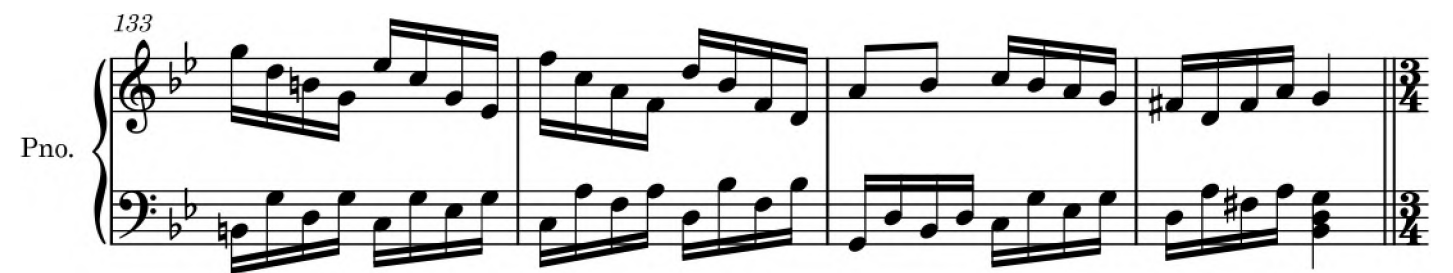
Pno.

*mf*



133

Pno.





♩ = 200  
Variación 9

137

Pno. *f*

143

Pno.

148

Pno.

8va

♩ = 160  
Variación 10

153

Pno. *mp*

157

Pno.

161

Pno. *mf*

165

Pno. *p*

169

Pno. *f*

173

Pno.

### **3.6.4 Arreglo para Big Band**

# Seven Steps To Heaven

Miles Davis

Arr. Daniel Canario

Jazz Waltz Feel ♩ = 200

## Intro

The musical score is arranged for a jazz ensemble. It features the following parts:

- Alto Sax 1 & 2:** Play a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a *mp* dynamic.
- Tenor Sax 1 & 2:** Play a similar melodic line, also with a *mp* dynamic.
- Baritone Sax:** Plays a melodic line starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with a *mf* dynamic.
- Trumpet in B♭ 1 & 2:** Play a melodic line starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with a *mp* dynamic. The notation includes "Harmon" markings.
- Trombone 1 & 2:** Play a melodic line starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with a *mp* dynamic.
- Trombone 3:** Plays a melodic line starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with a *mp* dynamic.
- Electric Guitar:** Plays a melodic line starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with a *mf* dynamic. Chords are indicated as C7, Fmaj7, Ebmaj7, E, Fmaj7, Eb6, Fmaj7, Eb6, Fmaj7, Eb6, Fmaj7.
- Piano:** Plays a melodic line starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with a *mf* dynamic. Chords are indicated as C7, Ebmaj7, E, Fmaj7.
- Electric Bass:** Plays a melodic line starting on G2, moving to A2, B2, and C3, with a *mf* dynamic. Chords are indicated as C7, Ebmaj7, E, Fmaj7.
- Drum Set:** Plays a steady jazz waltz rhythm with a *mf* dynamic.

The score is in 3/4 time and includes dynamic markings (*mf*, *mp*) and performance instructions like "Harmon".

Swing ♩=200

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- A. Sax. 1 & 2:** Alto saxophones, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- T. Sax. 1 & 2:** Tenor saxophones, playing a similar melodic line to the alto saxophones.
- B. Sax.:** Baritone saxophone, playing a rhythmic accompaniment.
- B♭ Tpt. 1, 2, 3, 4:** Four trumpets, playing a harmonic accompaniment.
- Tbn. 1, 2, 3:** Three trombones, playing a harmonic accompaniment.
- E. Gtr.:** Electric guitar, playing a rhythmic accompaniment with a  $7(9)$  chord marking.
- Pno.:** Piano, playing a harmonic accompaniment with a  $7(9)$  chord marking.
- E.B.:** Electric bass, playing a rhythmic accompaniment.
- D. S.:** Drums, playing a rhythmic accompaniment.

The score is divided into measures, with measure numbers 13, 14, 15, 16, and 17 indicated at the bottom. A "FILL" section is marked in the drum part at the end of measure 17.

A

The musical score consists of the following parts and staves:

- A. Sax. 1 & 2: Alto saxophones, playing a melodic line with eighth notes and quarter notes.
- T. Sax. 1 & 2: Tenor saxophones, playing a harmonic line with quarter notes.
- B. Sax.: Baritone saxophone, playing a harmonic line with quarter notes.
- B♭ Tpt. 1-4: Four B-flat trumpets, all of which are silent throughout this section.
- Tbn. 1-3: Three trombones, all of which are silent throughout this section.
- E. Gtr.: Electric guitar, playing a harmonic line with quarter notes.
- Pno.: Piano, playing a harmonic line with quarter notes.
- E.B.: Electric Bass, playing a harmonic line with quarter notes.
- D. S.: Drum Set, playing a rhythmic pattern with snare and bass drum.

Chord symbols for E. Gtr. and Pno. are: Fmaj7, B♭7, E-7(b5), A7, D-7, A♭7, G7, E♭maj7, E, Fmaj7.

Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20 are indicated at the bottom of the score.

**B**

A musical score for the piece "Seven Steps To heaven". The score is arranged for a jazz ensemble and includes the following parts:

- Saxophones:** Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, and Baritone Sax.
- Trumpets:** Four parts (Tpt. 1-4).
- Trombones:** Three parts (Tbn. 1-3).
- Electric Guitar (E.Gtr.)** and **Piano (Pno.)** with chord diagrams above the staff.
- Double Bass (E.B.)** and **Drums (D.S.)**.

The score is divided into measures 21 through 28. The key signature has one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The saxophone parts feature melodic lines with various articulations. The guitar and piano parts provide harmonic support with chords such as F<sup>maj7</sup>, B<sup>b7</sup>, E-7(b5), A<sup>7</sup>, D-7, A<sup>b7</sup>, G<sup>7</sup>, E<sup>b</sup><sup>maj7</sup>, E<sup>maj7</sup>, and F<sup>6</sup>. The drum part includes a "Fill" in measure 24 and another "Fill" in measure 28.

C

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for:

- Saxophones:** Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, and Baritone Sax.
- Trumpets:** Four parts (Tpt. 1-4).
- Trombones:** Three parts (Tbn. 1-3).
- Electric Guitar:** Two parts with chord diagrams and a 'SIMILE...' instruction.
- Piano:** Two staves with a 'SIMILE...' instruction.
- Double Bass:** One part with a 'Walk' instruction.
- Drums:** One part with a 'SIMILE...' instruction and a '4' time signature.

The score is marked with a *mf* dynamic and includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. Measure numbers 29 through 36 are indicated at the bottom of the page.

**E**

Tenor Solo  
Tacet x1

Score for Tenor Solo (Tacet x1) featuring saxophones, brass, guitar, piano, and drums.

**Chords:** F<sub>maj7</sub>, B<sup>b</sup><sub>7</sub>, E-7(b5), A<sub>7</sub>, D-7, A<sup>b</sup><sub>7</sub>, G<sub>7</sub>, G-7, C<sub>7</sub>, E<sup>b</sup><sub>maj7</sub>, E, F<sub>maj7</sub>

**Instrumentation:** A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B<sup>b</sup> Tpt. 1, B<sup>b</sup> Tpt. 2, B<sup>b</sup> Tpt. 3, B<sup>b</sup> Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, E. Gtr., Pno., E.B., D. S.

**Performance Notes:** *mp*, *mf*, *Smile...*, *Walk*, *FILL*

**Measure Numbers:** 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54



**F**

A musical score for a jazz ensemble. The score is divided into systems for different instruments. The top system includes A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, and B. Sax. The middle system includes B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3. The bottom system includes E. Gtr., Pno., E.B., and D. S. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Chord symbols are provided for the guitar and bass parts. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The score is marked with a 'Simile...' instruction and includes measure numbers 55 through 62.

G

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Bb Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

E. Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Chords: Cmaj7, D-7, E-7, F-7, Bb7, Ebmaj7, Ab-7, Db7, Gbmaj7, G-7, C7

63 64 65 66 67 68 69 70

Smile...

FILL

H

A musical score for the piece "Seven Steps To heaven". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts: A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Bb Tpt. 3, Bb Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, E. Gtr., Pno., E.B., and D. S. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The first measure is marked with a rehearsal sign 'H'. The saxophone parts (A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax.) feature melodic lines with various articulations and dynamics. The brass parts (Bb Tpt. 1-4, Tbn. 1-3) provide harmonic support and rhythmic patterns. The guitar (E. Gtr.) and piano (Pno.) parts are primarily accompanimental, with the guitar playing chords and the piano providing a steady accompaniment. The double bass (E.B.) and double snare (D. S.) parts provide the rhythmic foundation. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, dynamics, and articulations. The guitar and piano parts include chord diagrams for the following chords: Fmaj7, Bb7, E-7(b5), A7, D-7, Ab7, G7, G-7, C7, Ebmaj7, E, and Fmaj7. The double bass part includes a section marked "Stacc." starting at measure 7. The double snare part includes a section marked "Stacc." starting at measure 7. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered 1 through 12.

I

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

E. Gtr.

*f* F<sup>maj7</sup> B<sup>b7</sup> E-7(b5) A<sup>7(9)</sup> D-7 A<sup>b7</sup> G<sup>7</sup> G-9 C<sup>7</sup> E<sup>b</sup><sup>maj7</sup> E F<sup>maj7</sup>

Pno.

*f* F<sup>maj7</sup> B<sup>b7</sup> E-7(b5) A<sup>7(9)</sup> D-7 A<sup>b7</sup> G<sup>7</sup> G-9 C<sup>7</sup> E<sup>b</sup><sup>maj7</sup> E F<sup>maj7</sup>

E.B.

D. S.

*f* [79] [80] *Smile...* [81] [82] [83] [84] [85] [86]

**J**

A detailed musical score for the piece "Seven Steps To heaven". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts: A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, E. Gtr., Pno., E.B., and D. S. The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations including dynamics (e.g., *f*), articulation (accents), and phrasing slurs. The guitar part includes a sequence of chords: F<sub>maj7</sub>, B♭<sub>7</sub>, E-7(b5), A<sub>7</sub>, D-7, A♭<sub>7</sub>, G<sub>7</sub>, G-7, C<sub>7</sub>, E♭<sub>maj7</sub>, E, and F<sub>maj7</sub>. The piano part is marked with a *Simile...* instruction. The drum part includes a *FILL* instruction at the end of the section. The score is divided into measures, with measure numbers 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, and 94 indicated at the bottom.

K

A. Sax. 1  
 A. Sax. 2  
 T. Sax. 1  
 T. Sax. 2  
 B. Sax.  
 B<sup>b</sup> Tpt. 1  
 B<sup>b</sup> Tpt. 2  
 B<sup>b</sup> Tpt. 3  
 B<sup>b</sup> Tpt. 4  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tbn. 3  
 E. Gtr.  
 Pno.  
 E.B.  
 D. S.

Chord progression for E. Gtr. and E.B.:  
 C<sup>maj7</sup>    D-7    E-7    F-7    B<sup>b</sup>7    E<sup>b</sup><sub>maj7</sub>    A<sup>b</sup>-7    D<sup>b</sup>7    G<sup>b</sup><sub>maj7</sub>    G-7    C7

Performance markings:  
*f*, *ff*, *Smile...*, *FILL*

L

The score is for a piece titled "Seven Steps To heaven" and is page 14 of the score. It features a variety of instruments including saxophones (Alto and Tenor), trumpets (B-flat), trombones (1, 2, and 3), electric guitar, piano, and double bass. The music is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. A section starting at measure 103 is marked "Smile...". The score includes chord charts for the guitar and piano parts, with chords like Fmaj7, Eb7, E-7(b5), A7(9), D-7, Ab7, Ebmaj7, and E. Measure numbers 103, 104, 107, 108, and 109 are indicated at the bottom of the page.

**M** Coda

A. Sax 1  
A. Sax 2  
T. Sax 1  
T. Sax 2  
B. Sax  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
B♭ Tpt. 3  
B♭ Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
E. Gtr.  
Pno.  
E.B.  
D. S.

Chord symbols:  $F_{maj7}$ ,  $Bb_7$ ,  $E-7(b5)$ ,  $A7(9)$ ,  $D-7$ ,  $Ab_7$ ,  $G_7$ ,  $Eb_{maj7}$ ,  $E$ ,  $F_{maj7}$

Measure numbers: 110, 111, 112, 113, 114



### **3.6.5 Arreglo para pequeño ensamble**

# Treasure

Bruno Mars  
Arr. Daniel Canario

Score

Disco/Funk  $\text{♩} = 115$

## Intro

*Distorsión*

Electric Guitar *f*

Synth Brass *f*

Electric Piano *f*

Electric Bass *f*

Drum Set *f*

*Simile...*

## Estrofa 1

*mf*

9

Voice *mf*

Vocals *mf*

oh  
A

*Clean*

E. Guitar *mf*

E. Pno. *mf*

D. S. *mf*

*Simile...*

Give me your give me your give me your a - ten - tion ba - by I got to tell you a li - ttle some - thing a - bout your self you're won - der - full flaw - less oh you a se - xy la - dy but you walk a - round here like you wa - nna be some - ones else

Bm Em F#m A Bm A G F#m Em F#m A Bm A

Bm Em F#m Bm A G Em F#m Bm A

Bm Em F#m Bm A G Em F#m Bm A

Bm Em F#m Bm A G Em F#m Bm A

**Precoro**

*mf*

17

Voice: I know that you don't know it but you're fine so fi - ne Oh girl i'm go - nna show you when you're mine oh min - ne

Vocals: oh oh oh oh oh fine so fi - ne oh oh oh oh oh oh oh oh mine oh mi - ne

E. Guitar: *mf* G F#m Em F#m A Bm A G F#m Em A

E. Pno. *mf*

D. S. *mf* *Smile...* *Fill*

**Coro**

25

Voice: Tre - sure that is what you are ho - ney you're my gol - den star you know you can make my wish come true if you let me trea - sure you if you let me trea - sure you oh oh

Vocals: oh oh

E. Guitar: *Clean* G F#m Em F#m A Bm A G F#m Em F#m A Bm A G F#m Em A

Synth: *f* G Em F#m Bm A G Em F#m Bm A G Em A

E. Pno. *f*

D. S. *f* *Smile...*



Coro

53 *f*

Voice Tre- sure that is what you are ho- ney you're my gol- den star you know you canmake my wish come true if you let me trea- sure you if you let me trea- sure you oh oh

Vocals *f* oh oh

E. Guitar *Clean* G F#m Em F#m A Bm A G F#m Em F#m A Bm A G F#m Em A *Distorsión* *mf*

Synth *f* G Em F#m Bm A G Em F#m Bm A G Em A

E. Pno. *f*

D. S. *f* *Simile...*

Interludio

65

E. Guitar

Pad *mf* Bm Em Bm Em Bm Em Bm Em

E. Pno. *mf*

D. S. *mf* *HH Open* *mf* *Simile...*

Puente

73 *mf*

Voice  
you are my trea - sure\_ you are my trea - sure\_ you are my trea - sure\_ you you you you are you are my trea - sure\_ you are my trea - sure\_ you are my trea - sure\_ you you you you are

E. Guitar  
*mf* Bm Em Bm Em Bm Em Bm Em

Pad  
*mf* Bm Em Bm Em Bm Em Bm Em

E. Pno.  
*mf*

D. S.  
*mf* *HH Open*  
*mf* *Simile...*

81

Voice  
you are my trea - sure\_ you are my trea - sure\_ you are my trea - sure\_ you you you you are

Vocals  
you are my trea - sure\_ you are my trea - sure\_ you are my trea - sure\_ you you you you are

E. Guitar  
*Palm mute* Bm Bm/A Bm/G# A A dim G#dim

Pad  
Bm Bm/A Bm/G# A A dim G#dim

E. Pno.  
Bm Bm/A Bm/G# A A dim G#dim

D. S.  
81

Coro

86 *f*

Voice  
Tre - sure that is what you are ho - ney you're my gol - den star you know you can make my wish come true if you

*Clean* G F#m Em F#m A Bm A G F#m Em F#m A Bm

E. Guitar

Synth *f* G Em F#m Bm A G Em F#m Bm

E. Pno. *f*

D. S. *f* *Smile...*

Coda

93

Voice  
let me trea - sure you if you let me trea - sure you oh oh

Vocals *f* oh oh

E. Guitar A G F#m Em A *Distorsión* Bm B/D# BmD

Synth A G Em A Bm B/D# BmD

E. Pno. A G Em A Bm B/D# BmD

D. S. 93

### **3.6.6 Arreglo para voces**



# Four

Miles Davis  
Arr. Daniel Canario

Swing ♩ = 100

**Intro**

*f*

Soprano: *f* ba du ba da da du doo doo... ba du ba da da doo doo doo du dat du doo... du Of the won

Alto: *f* ba du ba da da du doo doo... ba du ba da da doo doo doo du dat du doo... du du

Tenor: *f* ba du ba da da du doo doo... ba du ba da da doo doo doo du dat du doo... du du

Bass: *f* ba du ba da da du doo doo... ba du ba da da doo doo doo du dat du doo... du du

Piano: *f*

Electric Bass: *f*

Drum Set: *f*

Chords: Gm7 F#m7 Fm7 Bb7 Gm7 C#m7 Fm7 G/D Eb Cm7 Bb7

**A** *mf*

S: *mf* der - ful things that you get out of life there are four... ba by and they may

A: *mp* du du du doo... ba da da dat du

T: *mp* du du du doo... ba da da dat du

B: *mp* du du doo... ba da da dat du

Pno: *mp*

E. B.: *mp* Walking Ebmaj7 Ebmaj7 Bbm7 Eb7

Dr.: *mp* Simile

11

S: not be many but - no - body needs a - ny more of the many

A: du du du du da ba du da of the many

T: du du du du da ba du da of the many

B: du du du da ba du da of the many

Pno:

E. B.: Abmaj7 Abmaj7 Abm7 Db7

Dr.:

**B** *mf*

S: *mf* facts ma - king the list... of life... truth take the lead... and to re - lax...

A: *mp* facts ma - king the list... of life... truth take the lead... and to re - lax...

T: *mp* u u u truth take the lead...

B: *mp* u u u truth take the lead...

Pno: *mp*

E. B.: *mp* Ebmaj7 F#m7 B7 Fm7 Bb7

Dr.: *mp*

19

S  
kno - wing the gist of life it's truth you ne - ed Then the se -

A  
kno - wing the gist of life it's truth you ne - ed Then the se -

T  
*mf*  
u u u it's truth ne - ed

B  
*mf*  
u u u it's truth ne - ed

Pno.  
Ebmaj7 F#m7 B7 Fm7 Bb7

E. B.  
Ebmaj7 F#m7 B7 Fm7 Bb7

Dr.

C

S  
*mf*  
- cond is ho - nor and hap - pi - ness makes num - ber three when you put

A  
*mf*  
- cond is ho - nor and hap - pi - ness makes num - ber three when you put

T  
*mf*  
du du du du du dat da

B  
*mf*  
du du du du du dat da

Pno.  
*mf*  
Ebmaj7 Ebmaj7 Bbm7 E#7

E. B.  
*mf*  
Ebmaj7 Ebmaj7 Bbm7 E#7

Dr.  
*mf*

27

S  
them to - ge - ther you know what the last one must be ba - by so

A  
them to - ge - ther you know what the last one must be ba - by so

T  
du du du du du da dat da ba - by so

B  
du du du du du da dat da ba - by so

Pno.  
Abmaj7 Abmaj7 Abm7 Db7

E. B.  
Abmaj7 Abmaj7 Abm7 Db7

Dr.

D

S  
truth ho - nor and hap - pi - ness and one thing more mea - ning on - lywon - der ful won - der - ful lo - ve that'll makfour

A  
truth ho - nor and hap - pi - ness and one thing more mea - ning on - lywon - der ful won - der - ful lo - ve that'll makfour

T  
*f*  
u u u and one thing more mea - ning on - lywon - der ful won - der - ful lo - ve that'll makfour

B  
*f*  
u u u and one thing more mea - ning on - lywon - der ful won - der - ful lo - ve that'll makfour

Pno.  
*f*  
Ebmaj7 F#m7 B7 Fm7 Bb7sus4 Gm7 Gbm7 Fm7 Bb7

E. B.  
*f*  
Ebmaj7 F#m7 B7 Fm7 Bb7sus4 Gm7 Gbm7 Fm7 Bb7

Dr.  
*f*

**E** *Soli*  
*mp*

S *mp* da da da da da ba da du da du dat ba du

A *mp* da da da da da ba da du da du dat ba du

T *mp* da da da da da ba da du da du dat ba du

B *mp* da da da da da ba da du da du dat ba du

Pno. *mp*

E. B. *mp* Fill

Dr. *mp*

Ebmaj7 Ebmaj7 Bbm7 Eb7

41

S da da du da ba ba da doo doo doo du da da du da

A da da du da ba ba da doo doo doo du da da du da

T da da du da ba ba da doo doo doo du da da du da

B da da du da ba ba da doo doo doo du da da du da

Pno.

E. B.

Dr.

Abmaj7 Abmaj7 Abm7 D#7

45 *mf*

S *mf* ba ba ba da da da du du ba da ba da da da du du

A *mf* ba da da da du du ba da ba da da da da du du

T *mf* ba da da da du du ba da ba da da da da du du

B *mf* ba da da da du du ba da ba da da da da du du

Pno. *mf*

E. B. *mf*

Dr. *mf*

Ebmaj7 F#m7 B7 Fm7 Bb7

49

S ba da da da du du ba da da da da ba da ba da da da du

A ba da da da du du ba da da da da ba da ba da da da du

T ba da da da du du ba da da da da ba da ba da da da du

B ba da da da du du ba da da da da ba da ba da da da du

Pno.

E. B.

Dr.

Ebmaj7 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Bb7sus4



69

S when you put them to - ge - - ther you know

A ba da da dat du du du

T ba da da dat du du du

B ba da da dat du du du

Pno. Bbm7 Eb7 Abmaj7

E. B. Bbm7 Eb7 Abmaj7

Dr.

72

S what the last one must be ba - - by so

A du du da ba du da ba - - by so

T du du da ba du da ba - - by so

B du du da ba du da ba - - by so

Pno. Abmaj7 Abm7 D7

E. B. Abmaj7 Abm7 D7

Dr.

G

S truth ho - nor and hap - - pi - ness and one thing more mea - ning on - lywon

A truth ho - nor and hap - - pi - ness and one thing more mea - ning on - lywon

T *mf* du du du and one thing more mea - ning on - lywon

B *mf* du du du and one thing more mea - ning on - lywon

Pno. Ebmaj7 F#m7 B7 F#m7 Bb7

E. B. Ebmaj7 F#m7 B7 F#m7 Bb7

Dr.

79

S - - der ful won - der - ful won - der - ful love that'll make four four

A - - der ful won - der - ful won - der - ful love that'll make four four

T - - der ful won - der - ful won - der - ful love that'll make four four

B - - der ful won - der - ful won - der - ful love that'll make four four

Pno. Gm7 Gbm7 Fm7 Bb7 Bb7 Eb Eb13

E. B. Gm7 Gbm7 Fm7 Bb7 Bb7 Eb Eb13

Dr. *f* Fill

### **3.6.7 Composición de una fuga para piano a 4 voces**

# Fuga a 4 partes

Daniel Canario

17-0772

Andante

Piano *mp*

Pno. *f*

Pno. *mf*

Pno.

# Fuga a 4 partes

2  
17  
Pno. *p cresc.*

Pno.

Pno.

26  
Pno. *f*

Pno.

29

Pno.

*mf*

31



### **3.6.8 Composición de Jingle para publicidad**

# Jingle Sealy

Daniel Canario

The musical score for "Jingle Sealy" is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 53. The score is divided into seven staves, each with a specific instrument and dynamic markings.

- Guitar:** Treble clef, starts with a *mf* dynamic and ends with a *f* dynamic. The melody features eighth and quarter notes with some slurs.
- Piano:** Treble clef, starts with a *mf* dynamic and ends with a *f* dynamic. The melody is similar to the guitar but with a more legato feel.
- Pad:** Treble and Bass clefs, starts with a *mp* dynamic and ends with a *f* dynamic. It consists of sustained chords in both hands.
- Violin 1:** Treble clef, starts with a *mf* dynamic and ends with a *f* dynamic. The melody is identical to the piano part.
- Violin 2:** Treble clef, starts with a *mp* dynamic and ends with a *f* dynamic. It plays a simple harmonic accompaniment of half notes.
- Viola:** Alto clef, starts with a *mp* dynamic and ends with a *f* dynamic. It plays a simple harmonic accompaniment of half notes.
- Violoncello:** Bass clef, starts with a *mp* dynamic and ends with a *f* dynamic. It plays a simple harmonic accompaniment of half notes.

### **3.6.9 Composición de música para escena de película**

# Crouching Tiger Hidden Dragon

## "Leap into Eternity"

Daniel Canario

Mat: 17-0772

Score

♩ = 60  
Tonalidad: Dm  
MIX IN 1:06:44:02

1 *Rubato* A *A tempo* 3 4

Flute 1  
Flute 2  
Clarinet in B♭  
Horn in F  
Drum Set  
Djembe  
Harp  
Piano  
Synth Pad  
Violin I  
Violin II  
Violin III  
Cello I  
Cello II  
Double Bass

5 6 7 8

Fl. 1  
Fl. 2  
B♭ C. I.  
Hn.  
D. S.  
Hp.  
Pno.  
Pad  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. III  
Vc. I  
Vc. II  
D.B.

**B**

10 11 12

Fl. 1

Fl. 2

B♭ C.I.

Hn.

D. S.

Hp.

Pno.

Pad

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc. I

Vc. II

D.B.

*p*

13 14 15 16

Fl. 1

Fl. 2

B♭ C.I.

Hn.

D. S.

Hp.

Pno.

Pad

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc. I

Vc. II

D.B.

*pp*

17 18 19 20

Fl. 1

Fl. 2

B♭ C.I.

Hn.

D. S.

Hp.

Pno.

Pad

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc. I

Vc. II

D.B.

21 22 C 24

Fl. 1

Fl. 2

B♭ C.I.

Hn.

D. S.

Hp.

Pno.

Pad

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc. I

Vc. II

D.B.

25 26 27 28

Fl. 1  
Fl. 2  
B♭ C.L.  
Hn.  
D.S.  
Hp.  
Pno.  
Pad  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. III  
Vc. I  
Vc. II  
D.B.

29 30 31 32

Fl. 1  
Fl. 2  
B♭ C.L.  
Hn.  
D.S.  
Hp.  
Pno.  
Pad  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. III  
Vc. I  
Vc. II  
D.B.

### 3.6.10 Conclusiones

- Existe influencia de la música folclórica en las iglesias, aunque cambia el objetivo con que se realiza y también se respeta la tradición oral siendo esta una característica de la música raíz.
- La única manera de comprender las manifestaciones culturales y en este caso musicales a totalidad es teniendo experiencias vivenciales en cada uno de los escenarios, y lo mismo sucede para lograr comparar la música en estas circunstancias.
- Hay más influencia de la Salve en la música eclesial y esto se debe a que la instrumentación es igual exceptuando uno que otro instrumento.
- Si bien es cierto la mayor población de las iglesias son adultos, estos son los que más aportes pueden dar a la música por sus experiencias de vida. Por su condición tal vez sea difícil llegar a un estudio formal que certifique lo que saben, pero por medio de talleres o materiales audiovisuales, entre otras estrategias pueden comprender un poco más el valor de lo que saben. Por otro lado, esto ayudaría a los más jóvenes a valorar y a interesarse por apreciar nuestra música dominicana.



**ANEXOS**

**ANEXO 1**  
**MODELO DE ENTREVISTA**

**DATOS PERSONALES Y DE CARACTERIZACIÓN**

Nombre del músico

Lugar de nacimiento

Edad

Instrumento principal

Nivel de educación musical

Nombre de la iglesia

Ubicación

**1. ACERCA DE LA PERSONA**

1.1 ¿Dónde aprendió a tocar?

1.2 ¿Conoce la música folclórica o tradicional dominicana?

1.3 ¿Tiene familiares músicos?

SÍ o NO

1.4 ¿Por cuánto tiempo ha sido músico?

**2. ACERCA DE LA IGLESIA**

2.1 ¿Cuánto tiempo tiene la iglesia?

2.2 ¿Qué celebran con la música en la iglesia?

2.3 ¿Cómo le llaman al estilo que tocan?

2.4 ¿Cuáles instrumentos usan y por qué?

2.5 ¿De donde aprenden las canciones?

2.6 ¿Existe un estilo definido de tocar en la iglesia?

2.7 ¿Entiende que ha habido influencia de otras iglesias del mismo movimiento o denominación?

**3. ACERCA DEL CULTO**

3.1 ¿Cuántas veces se reúnen?

3.2 ¿Cuántas veces cantan?, ¿en qué momento y por qué?

**4. ACERCA DEL MATERIAL MUSICAL**

4.1 ¿Quién dirige las canciones?

4.2 ¿Quién elige las canciones?

4.3 ¿Tienen alguna influencia o referencia para elegir las canciones?

4.4 ¿Qué cree acerca del futuro de la música en la iglesia?

**ANEXO 2**  
**RESPUESTAS DE ENTREVISTAS**

Datos generales						Acerca de la persona				Acerca de la iglesia			
Entrevistado	Nombre de la iglesia	Lugar de nacimiento	Edad	Instrumento (s)	Nivel de educación musical	¿Dónde aprendió a tocar?	¿Conoce la música folclórica o tradicional dominicana?	¿Tiene familiares músicos?	¿Por cuánto tiempo ha sido músico?	¿Cuánto tiempo tiene la iglesia?	¿Qué celebran con la música en la iglesia?	¿Cómo le llaman al estilo que tocan?	¿Cuáles instrumentos usan y por qué?
Entrevistado 1 José Luis	Iglesia Pentecostal Senda Antigua	Pueblo Nuevo	26	Piano, bajo, guitarra, congas, güira, batería.	Empírico	Realizó un curso de piano y luego siguió aprendiendo por su cuenta.	No aunque puede identificar los palos	Si	8 años	8 años	A través de la música es mas fácil que fluya la adoración a Dios. No es igual cantar acapella que acompañado.	Himnos, balada, coros, merengue, mambo, songo.	Tambora, güira, percusión
Entrevistado 2 William	Iglesia Evangélica Jehová es el Verdadero Dios	Coca	46	Percusión y voz	Empírico	Aprendió solo. Antes de ser cristiano tocaba con el mezclador, Luis Miguel del Amargue, Kilo la Magia, Abraham Durán, Fausto Mosquea	Si. Palos, manguina, salve, gagá. Entiende que ha habido alguna influencia de esta música en la música que se hace en la iglesia pero depende de los intereses de cada quien	No	20 + años	6 años	El propósito es adorar al Señor, para exaltarle. No tiene un fin humanista	No es un estilo definido. Esta música es para acompañar lo que se hace para Dios. Entiende que la música que se hace para Dios no debe relacionarse con música folclórica como los palos.	Tambora, güira, congas
Entrevistado 3 Eddy Asencio	Iglesia de Dios Misionera Columna y Apoyo a la Verdad	Haina	47	Güira	Empírico	En la iglesia y porque veía a mi tío tocar	Si. Palos, salve, gagá. Asistía a fiestas ceremoniales en mi juventud	Si	11 años	40+ años	El culto de adoración a Dios. Se celebra la música para Dios	No tiene un estilo definido	Percusión, piano
Entrevistado 4 Julio César Lorenzo Martínez	Iglesia Evangélica Pentecostal Caminando Bajo Una Revelación Divina	Cambita Garavitos	35	Güira, tambora	Empírico	En la iglesia	Si. Merengue, palos	Si	10 años	1 año	Se celebra culto para Dios	Adoración	Conga, güira, tambora, piano. Se usa mas de una güira porque las canciones son largas. También cuando a la gente le gusta lo que se está tocando, toma una güira y toca.
Entrevistado 5 Jilberto Virgilio	Iglesia Cristiana Reformada	Villa Altigracia	38	Batería, Congas	Empírico	En la iglesia	Si. Palos, salve, gagá	Si	14 años	30+ años	Se celebra el amor de Jesús y sus bendiciones- Se canta por agradecimiento a Dios.	Música cristiana	Batería, piano, güira, congas, panderos

Acerca de la iglesia			Acerca del culto		Acerca del material musical			
¿De donde aprenden las canciones?	¿Existe un estilo definido de tocar en la iglesia?	¿Entiende que ha habido influencia de otras iglesias del mismo movimiento o denominación?	¿Cuántas veces se reúnen?	Cuántas veces cantan, en qué momento y por qué?	¿Quién dirige las canciones?	¿Quién elige las canciones?	¿Tienen alguna influencia o referencia para elegir las canciones?	¿Qué crees acerca del futuro de la música en la iglesia?
Se aprenden de oído. Alguien canta y los músicos tocan para acompañarlos	El estilo que se toca en las iglesias pentecostales	Si	3 veces a la semana	4 intervenciones o a veces 5 dependiendo del día o si se celebra algo especial	Personas que el pastor entiende que pueden hacerlo	El que toca	Lo que Dios revele al momento de cantar	Que la gente joven pudiera educarse en el tema musical y aplicarlo en este entorno
Al acercarse a la iglesia se buscan los himnarios. También Dios te enseña canciones	Si son iglesias que tienen la misma doctrina (Enseñanza), si, aunque hay formas diferentes de hacerlo	Si	3 veces a la semana	5 a 6 canciones en todo el culto	Personas bautizadas por el Espíritu Santo	El pastor, pero eso va fluyendo en la comunidad	Lo que los músicos se saben y le enseñan a los demás	Que la iglesia nunca se va acabar hasta que vuelva Cristo.
Por tradición oral y del himnario	No hay un estilo definido. La duración depende del intérprete	Si, positivamente	5 veces a la semana	6 a 7 intervenciones con canciones	Personas bautizadas de la iglesia, a las cuales escoge el pastor para dirigir	Cualquier persona de la iglesia	Se eligen del himnario de gloria que está dividido en secciones	La música y su futuro depende de la obediencia y la oración. También de que los músicos se mantengan correctos. Musicalmente mientras se preparen y ensayen se podrá ver el avance
De internet y por tradición	No, porque varía	Si	7 veces a la semana	6 canciones en 4 de los 7 encuentros	Miembros activos de la iglesia	El que canta las canciones	Se canta y toca lo que la persona domine	Se van a incorporar nuevos instrumentos
Himnario de gloria, composiciones originales y por transmisión oral.	Si son iglesias pentecostales, la forma de tocar sería muy parecida. Por eso encontramos un estilo propio de las iglesias.	Si. Hay una conexión que se da producto de las visitas a otras iglesias en las cuales también se toca	3 veces a la semana	Al principio antes de la predicación (dicertación). A veces cantan luego de esta.	Un miembro formal de la iglesia	La persona que dirige el culto	Si. Son inspirados por Dios	La música puede avanzar mientras la gente aprenda a tocar otros instrumentos.

### **ANEXO 3: PARITURAS DE JAZZCHRIST**

# SOBRE VIVIENDO

ALVARO DINLEY

**Staff 1:** Chords: D-7, F/B<sup>b</sup>, A/B, B<sup>b</sup>/C.

**Staff 2:** Chords: A-7, G-7, A/F, G/A.

**Staff 3:** Chords: G+7, D<sup>b</sup>9, C+7, C/A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>/E.

**Staff 4:** Chords: B<sup>b</sup>13, A<sup>b</sup>-/G, F-A7, D-7(B5), G/A<sup>b</sup>.

**Staff 5:** Chords: B<sup>b</sup>7(+11), E<sup>b</sup>/F, A<sup>b</sup>/D<sup>b</sup>, D-7.

**Staff 6:** Chords: F/B<sup>b</sup>, A/B, B<sup>b</sup>/C, A-7, G-7.

**Staff 7:** Chords: A/F, G/A.

# Mangulina A 9/8

Comp. & Arr:  
**Roberto Reynoso**

Mangulina  $\text{♩} = 112$   
**Intro 1**

**Intro 2**

Flute

Soprano Sax in Bb

Tenor Sax

Trumpet

Flugelhorn in Bb

Tenor Trombone

Percussion

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Bass Guitar

1

2

Soprano

Alto

Tenor

10

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S.

A.

T.

D-7 E $\flat$  Fmaj7

15

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

B/C# C/D C#/D#

20

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

D-7 E# Fmaj7



25 A

Fl.

S. Sax in B♭

T. Sax.

B♭ Tpt.

Flghn. in B♭

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

31

Fl.

S. Sax in B♭

T. Sax.

B♭ Tpt.

Flghn. in B♭

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

Fmaj7    B-7 b5    BbΔ9    Ebmaj7 #11    Ab

35

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S.

A.

T.

F maj7    B-7 b5    BbΔ9    C#/D#    Bb/C

39

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S.

A.

T.

F maj7    B-7 b5    BbΔ9    Ebmaj7 #11    Ab

43

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

Fmaj7 C#-11 D-11 G-9 Bb/C F Bb-11

48

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

FΔ9 Bb-11 Fmaj7 Bb-11 G-7 b5 Gbmaj7

54 **A2**

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

C9add13 Fmaj7 B-7 b5 BbΔ9 Ebmaj7 #11 Ab

59 **Solo T. Sax**

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

Fmaj7 C#-11 D-11 G-9 Bb/C F Fmaj7 Bø BbΔ9

65

Fl.

S. Sax in B $\flat$

T. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Flghn. in B $\flat$

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

Ebmaj7 #11    Ab    Fmaj7    B-7 b5    B $\flat$  $\Delta$ 9    C $\sharp$ /D $\sharp$     B $\flat$ /C    Fmaj7    B $\phi$

72

Fl.

S. Sax in B $\flat$

T. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Flghn. in B $\flat$

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

B $\flat$  $\Delta$ 9    Ebmaj7 #11    Ab    Fmaj7    C $\sharp$ -11    D-11    G-9    B $\flat$ /C    F    Fmaj7    B-7 b5

80

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Fghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

BbΔ9 Ebmaj7 #11 Ab Fmaj7 B♭ C# D# Bb/C

1

2

S

A

T

86

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Fghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Fmaj7 B♭ BbΔ9 Ebmaj7 #11 Ab Fmaj7 C# - 11

1

2

S

A

T

92 **B2**

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D-11 G-9 Bb/C F Fmaj7 B<sup>ø</sup> BbΔ9

1

2

S

A

T

97

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Ebmaj7 #11 Ab Fmaj7 C#-11 D-11 G-9 Bb/C

1

2

S

A

T

102 **C**

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S.

A.

T.

108

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S.

A.

T.



E - Tutti Piano & Bass

115

Fl.  
S. Sax in Bb  
T. Sax.  
Bb Tpt.  
Flghn. in Bb  
T. Tbn.  
Perc.  
Ac. Gtr.  
E. Gtr.  
Bass  
1  
2  
S  
A  
T

126

Fl.  
S. Sax in Bb  
T. Sax.  
Bb Tpt.  
Flghn. in Bb  
T. Tbn.  
Perc.  
Ac. Gtr.  
E. Gtr.  
Bass  
1  
2  
S  
A  
T

133

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Fghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

137

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Fghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

141

FL  
S. Sax in Bb  
T. Sax.  
Bb Tpt.  
Flg. in Bb  
T. Tbn.  
Perc.  
Ac. Gtr.  
E. Gtr.  
Bass  
1  
2  
S  
A  
T

A4 - Melody and Counterpoint

145

FL  
S. Sax in Bb  
T. Sax.  
Bb Tpt.  
Flg. in Bb  
T. Tbn.  
Perc.  
Ac. Gtr.  
E. Gtr.  
Bass  
1  
2  
S  
A  
T

149

FL

S. Sax in B $\flat$

T. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Flghn. in B $\flat$

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

153

FL

S. Sax in B $\flat$

T. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Flghn. in B $\flat$

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

157

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

161

**B3**

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

165

Fl.  
S. Sax in Bb  
T. Sax.  
Bb Tpt.  
Flghn. in Bb  
T. Tbn.  
Perc.  
Ac. Gtr.  
E. Gtr.  
Bass  
1  
2  
S  
A  
T

A5

170

Fl.  
S. Sax in Bb  
T. Sax.  
Bb Tpt.  
Flghn. in Bb  
T. Tbn.  
Perc.  
Ac. Gtr.  
E. Gtr.  
Bass  
1  
2  
S  
A  
T

Fmaj7 Bø BbΔ9 Ebmaj7 #11 Ab Fmaj7 Bø

175

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

Bb $\Delta$ 9 C $\sharp$ /D $\sharp$  Bb/C Fmaj7 B $\phi$

179

FL

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Flghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

Bb $\Delta$ 9 Ebmaj7 #11 Ab Fmaj7 C $\sharp$ -11

183

FL

S. Sax in B $\flat$

T. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Flghn. in B $\flat$

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

D-11      G-9      B $\flat$ /C      F      Fmaj7      B-7  $\flat$ 5      B $\flat$  $\Delta$ 9

188

FL

S. Sax in B $\flat$

T. Sax.

B $\flat$  Tpt.

Flghn. in B $\flat$

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S

A

T

E $\flat$ maj7 #11      A $\flat$       Fmaj7      C $\sharp$ -11      D-11



192 **Outro**

192

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Fghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S.

A.

T.

202

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Fghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S.

A.

T.

210

Fl.

S. Sax in Bb

T. Sax.

Bb Tpt.

Fghn. in Bb

T. Tbn.

Perc.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

1

2

S.

A.

T.

F

## BIBLIOGRAFÍA

**Alonso, C. T.** (2002). El folklore como base en la educación musical. *Magister*, 18, 173–184.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=271722>

**Ayuntamiento Municipal de San Cristóbal.** (s/f). Gob.do. Recuperado el 17 de junio de 2023, de

<https://ayuntamientosancristobal.gob.do/cultura/>

**Brea Franco, L. O.** (1998). Hacia un programa de desarrollo cultural para la República Dominicana: informes sobre el diagnóstico participativo del sector cultural. Santo Domingo: Consejo Presidencial de Cultura.

**Cabral, P.** (2017). Desde Pentecostés hasta Santo Domingo. Publicaciones Libertad.

**Calitz, C.** (2011). The free song (hymn) as a means of expression of the spirituality of the local congregation with specific focus on the situation of the Dutch Reformed Church in South-Africa [University of Pretoria]. <https://repository.up.ac.za/handle/2263/28490>.

**Clifton, T.** (1983). *Music as heard: Study in applied phenomenology*. Yale University Press.

**Davidson C.** 2018. Análisis del cristianismo evangélico en la República Dominicana. Una mirada a dos iglesias protestantes históricas: la Iglesia Africana Metodista Episcopal y la Iglesia Evangélica Dominicana

**Dayton, D. W.** (1996). Raíces teológicas Del pentecostalismo. Nueva Creación (Spanish Books).

**Davis, M. E.** (2016). «La música afro-dominicana: historia y realidad», en *Boletín Música, Casa de las Américas*. En Nueva época, septiembre-diciembre (pp. 41–67).

**Diario Libre.** (2014, agosto 15). Merengues sinfónicos. *Diario Libre*, 12

**Dipré, R** (2021). Entrevista con Rafael Dipre / Entrevistado por el autor.

**Garrido, E.** (2006). *Reseña Histórica del Folklore Dominicano*. Santo Domingo, República Dominicana: Editora Nacional. Ministerio de Cultura de la República Dominicana.

**González, J. L.** (2014). *Culto, cultura y cultivo: Apuntes teológicos en torno a las culturas*. Ediciones Puma.

**Guerra, J. C. R.** (2015). La música religiosa juvenil como proceso de comunicación y su influencia en la formación de identidad de sus jóvenes seguidores. [Universidad Rafael Landívar]. <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2015/05/01/Ruiz-Juan.pdf>

**Himnario.** (n.d.) *Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). Retrieved June 26, 2023, from <https://es.thefreedictionary.com/himnario>

**Jorge, B.** (2011). *La música dominicana siglo XIX-XX*. Ediciones de Cultura.

**Lizardo, F.** (1988). *Instrumentos musicales folklóricos dominicanos, Volumen1*. UNESCO. Editorial Santo Domingo.

**Mesía, R., & Isaac, O.** (2020). *La música es de Dios: De la Alianza Cristiana y Misionera de Lince a la Iglesia Emmanuel de San Isidro como caso de apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Organología - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.** (s/f). Gob.cl. Recuperado el 21 de junio de 2023, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94743.html>

**Plenc, D.** (2014). El espíritu santo en el pentecostalismo y el carismatismo. *DavarLogos*, 13(2), 107–125.

**Porras Becerra, J. M.** (2021). Un acercamiento a la definición de música de raíz tradicional venezolana a partir de los ensambles de música venezolana instrumental desde 1973. *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, 3(2), 83–95. <https://doi.org/10.14201/pmrt.26415>.

**Santana, J., & Sánchez, E.** (2010). La música folclórica dominicana. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

**Santos, I.** (2012). La religiosidad popular en RD. elCaribe. <https://www.elcaribe.com.do/sin-categoria/religiosidad-popular/>

Scarone, D. (1997). Credos contemporáneos. Asociación Publicadora Interamericana.

**Smith, C. J.** (1985). Music as heard: A study in applied phenomenology Thomas Clifton. Music theory spectrum, 7, 207–213. <https://doi.org/10.2307/745891>

**Tejada, M. A.** (2020). El nacionalismo sinfónico dominicano [Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña]. <https://repositorio.unphu.edu.do/bitstream/handle/123456789/4176/El%20nacionalismo%20sinf%C3%B3nico%20dominicano%20Dr.%20Manuel%20Antonio%20Tejada%20Tabar.pdf?sequence=1>