

**Contrapunto vocal pop worship: Composición musical de dos canciones pop  
worship para coro mixto incorporando texturas contrapuntísticas como recurso seccional**

Mateus Luis Ruiz Quiroz

Asesor

César Augusto Mendoza Vinasco

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de ciencias sociales, artes y humanidades ECSAH

Música

2026

## **Agradecimientos**

A Dios que me hizo cumplir este sueño de ser músico profesional, a mis padres los cuales siempre me han mostrado su amor y apoyo, a mis profesores de la UNAD por transmitirme sus conocimientos y a mis queridos amigos Oscar Felipe Salazar Rodríguez, Rhett Vaughan por apoyarme en mi proceso de formación musical.

## Resumen

El presente proyecto de investigación-Creación propone la integración de texturas contrapuntísticas en la composición de dos obras para coro mixto, con el propósito de fortalecer el lenguaje compositivo del pop worship en Valledupar. Para ello, se realizó un estudio del contrapunto desde una perspectiva histórica y su aplicación en la música popular contemporánea. Así mismo, se examinaron los procesos de escritura, arreglos vocales y la función litúrgica de este subgénero pop. La metodología empleada comprende el análisis técnico, la extracción de principios compositivos, la experimentación sonora y la consolidación de las obras musicales. Históricamente, el pop worship ha priorizado la textura homofónica para facilitar la transmisión del mensaje teológico y la participación congregacional, omitiendo estructuras musicales de mayor complejidad técnica como el contrapunto. No obstante, en los contextos nacionales e internacionales contemporáneos, se observa un renovado interés por esta técnica, entendida ahora como un recurso que favorece la inmersión emocional y espiritual en lugar de actuar como un agente distractor. Pese a esta tendencia global, en Valledupar persiste una resistencia estética hacia la independencia de las líneas vocales, bajo la justificación de que podría opacar la claridad del mensaje. En respuesta, este proyecto explora la aplicación de texturas contrapuntísticas para aportar riqueza y profundidad técnica, fomentar nuevas experiencias sonoras en el entorno local y contribuir al fortalecimiento técnico y creativo de la música worship en la región.

***Palabras clave:*** Contrapunto, pop worship, coro mixto, voces, onomatopeyas.

### **Abstract**

The purpose of this research-creation project is the integration of contrapuntal textures into the composition of two works for mixed choir; with the goal of strengthening the framework of pop worship composition in Valledupar. For this reason, a study of counterpoint was conducted from both a historical perspective and its application within contemporary popular music.

Additionally, the writing processes, vocal arrangements, and liturgical functions of this pop subgenre were examined. The methodology encompasses technical analysis, the extraction of compositional principles, sonic experimentation, and the final consolidation of the musical works. Historically, pop worship has prioritized homophonic textures to facilitate the transmission of theological messages and congregational participation. It often omits more technically complex musical structures such as counterpoint. However, in contemporary national and international contexts, there is a renewed interest in this technique. Now understood as a resource that fosters emotional and spiritual immersion rather than acting as a distracting agent. Despite this global trend, a resistance towards the independence of vocal lines persists in Valledupar. Justified by the concern that it might obscure the clarity of the message. In response, this project explores the application of contrapuntal textures to provide technical richness and depth, foster new sonic experiences within the local environment, and professionalize the region's worship music. With the goal of positioning, it at a level of global competitiveness.

***Keywords:*** Counterpoint, pop worship, mixed choir, voices, onomatopoeia.

## Contenido

Introducción .....	10
Planteamiento Temático .....	11
Justificación .....	13
Objetivos .....	15
Objetivo general.....	15
Objetivos específicos .....	15
Marco teórico .....	16
El Contrapunto Histórico .....	16
Contrapunto Renacentista .....	16
Tratamiento de la Disonancia .....	16
Ideal Estético.....	16
El Contrapunto Barroco .....	16
La Fuga como Cúspide .....	17
Técnicas de Imitación y Recursos Estructurales.....	17
La independencia de la línea del Bajo .....	17
El Contrapunto en la música popular contemporánea .....	18
Contrapunto libre .....	18
La música pop worship .....	20
Escritura vocal y arreglos corales .....	23
El coro.....	23
Tipos de voces.....	23
Análisis de referentes .....	27
Desarrollo metodológico.....	29
Fase de investigación .....	29

Análisis y depuración.....	29
Proceso compositivo .....	29
Experimentación y desarrollo .....	29
Cierre y documentación .....	29
Proceso de creación de dos canciones pop worship para coro mixto incorporando texturas contrapuntísticas. ....	31
Idea inicial de la obra.....	31
Definición del concepto general de las obras .....	31
Pre-composición y Análisis de Referentes.....	32
Diseño Estratégico y Toma de Decisiones .....	32
Criterios de Textura y Densidad (Basado en la Entrevista y Referentes) .....	32
Crecimiento Orgánico de la Masa Coral.....	32
Contrapunto como Recurso Seccional .....	32
Tratamiento del Timbre y Registro .....	33
Adaptación del Contrapunto al Lenguaje Pop (Toma de Decisiones) .....	33
El Bajo como Eje Dual .....	33
Licencias Creativas y Armonía de Base.....	33
Formato: .....	33
Primacía de la Intelligibilidad (Relación Texto-Música). ....	33
Coherencia Acentual .....	34
Refuerzo por Homofonía o textura cordal .....	34
Desarrollo Técnico y Aplicación Compositiva .....	34
Composición .....	34
Aplicación de estrategias y Toma de Decisiones .....	37
Aplicación textural obra 1.....	38

Aplicación textural obra 2.....	48
Proceso de divulgación .....	53
Plataforma Digital Documental (Página Web).....	53
Difusión Audiovisual y Digital (YouTube).....	54
Reflexión sobre las Obras Resultantes.....	54
Independencia y direccionalidad melódica.....	54
Gestión del timbre y la identidad vocal .....	55
Proporción espacial.....	55
Recursos estructurales y técnicas extendidas.....	55
Aplicación de círculos armónicos.....	56
Conclusión .....	57
Referencias.....	58

**Lista de tablas**

<b>Tabla 1</b> <i>La Línea del Bajo</i> .....	17
<b>Tabla 2</b> <i>Contrapunto libre y recurso contemporáneo</i> .....	19
<b>Tabla 3</b> <i>Elementos Constitutivos de la Música Pop Worship</i> .....	21
<b>Tabla 4</b> <i>Recomendaciones de escritura vocal y coral</i> .....	25
<b>Tabla 5</b> <i>Análisis de obras</i> .....	27
<b>Tabla 6</b> <i>Guion compositivo-Frágil</i> .....	37
<b>Tabla 7</b> <i>Guion compositivo- ¿Quién como el Señor?</i> .....	47

## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> <i>Clasificación de las voces humanas</i> .....	23
<b>Figura 2</b> <i>Melodía del verso 1</i> .....	34
<b>Figura 3</b> <i>Melodía del verso 1 parte 2</i> .....	35
<b>Figura 4</b> <i>Melodía de Pre-coro</i> .....	35
<b>Figura 5</b> <i>Melodía de coro</i> .....	36
<b>Figura 6</b> <i>Melodía de respuesta del coro</i> .....	36
<b>Figura 7</b> <i>Melodía del puente</i> .....	37
<b>Figura 8</b> <i>Introducción del tema</i> .....	39
<b>Figura 9</b> <i>Verso 1</i> .....	40
<b>Figura 10</b> <i>Verso 1 homofónica</i> .....	41
<b>Figura 11</b> <i>Pre-coro Homofónica</i> .....	41
<b>Figura 12</b> <i>Coro textura homofónica</i> .....	42
<b>Figura 13</b> <i>Puente en contrapunto</i> .....	42
<b>Figura 14</b> <i>Quodlibet</i> .....	44
<b>Figura 15</b> <i>Verso parte 1</i> .....	44
<b>Figura 16</b> <i>Verso parte 2</i> .....	45
<b>Figura 17</b> <i>Pre-coro parte 1</i> .....	45
<b>Figura 18</b> <i>Pre-coro parte 2</i> .....	45
<b>Figura 19</b> <i>Coro voz tenor</i> .....	46
<b>Figura 20</b> <i>Puente parte 1</i> .....	46
<b>Figura 21</b> <i>Puente parte 2</i> .....	46
<b>Figura 22</b> <i>Coro textura homofónica</i> .....	48
<b>Figura 23</b> <i>Instrumental</i> .....	49
<b>Figura 24</b> <i>Verso Melodia acompañada</i> .....	50
<b>Figura 25</b> <i>Pre-coro contrapunto tres voces</i> .....	51
<b>Figura 26</b> <i>Contrapunto a cuatro voces</i> .....	52
<b>Figura 27</b> <i>Puente contrapunto libre</i> .....	53

## Introducción

El presente proyecto de investigación-creación surge ante la necesidad de diversificar el desarrollo técnico y creativo de la música pop worship en Valledupar. Actualmente, el predominio de texturas homofónicas ha limitado las perspectivas compositivas de los músicos locales; así mismo, la influencia de la música vallenata sobre las líneas vocales de cualquier género adoptado en la región ha generado una resistencia hacia otras técnicas contemporáneas, motivada por el temor a comprometer la claridad del mensaje lírico-musical.

En este contexto, esta propuesta tiene como objetivo fortalecer la sonoridad del subgénero mediante la utilización de un coro mixto, asegurando que la complejidad técnica no afecte la inteligibilidad del mensaje litúrgico. El propósito no es desplazar la homofonía característica del género, sino de acompañarla, generar variedad, enriquecer esta expresión musical mediante la implementación de principios extraíbles de referentes clave y la integración de elementos contemporáneos que mantienen la vigencia del contrapunto. De este modo, se busca ofrecer nuevas alternativas estéticas para esta música en la región.

A lo largo del desarrollo temático, se presenta un análisis del contexto histórico y moderno del contrapunto, un bosquejo de la música *pop worship* contemporánea y su estética musical, así como principios de escritura vocal y arreglos corales. Finalmente, se expone una propuesta metodológica que brinda una solución técnica y creativa al problema planteado en los objetivos.

### Planteamiento Temático

El contrapunto, comprendido como el arte de combinar líneas melódicas independientes en una estructura musical coherente, ha evolucionado desde la polifonía renacentista de Palestrina y la madurez tonal de Bach (Fux, 1965) hacia nuevas expresiones estéticas. En la actualidad, la voz se ha desprendido de su función estrictamente melódica para asumir roles tímbricos y rítmicos, convirtiéndose en un recurso de identidad sonora y color vocal (Ligeti, 1988).

A nivel internacional, esta evolución se evidencia en el álbum *Medúlla* de Björk, donde la polifonía vocal crea texturas complejas (Dibben, 2009). A su vez esta tendencia ha permeado al Pop Worship. Artistas como David Wesley y colectivos como Hillsong emplean capas de contramelodías y un contrapunto frecuentemente homorrítmico. Esta densidad sonora busca la inmersión emotiva del congregante mediante una consonancia que garantiza la claridad litúrgica (Ingalls, 2017).

En Colombia, se identifica una adopción creciente de esta "polifonía atmosférica" por parte de agrupaciones como la banda musical de El Lugar De Su Presencia, donde el contrapunto vocal interactúa con texturas de sintetizadores y guitarras con procesos de *shimmer*, así como el uso de técnicas de llamada y respuesta. Según Arango (2021), el uso de capas complejas en los puentes musicales responde a un esfuerzo por profesionalizar el sonido nacional bajo estándares globales.

No obstante, la transposición de estas texturas al contexto de Valledupar genera un conflicto estético en el vallenato, la música coral y el *Pop Worship*. Debido a que la identidad local privilegia la linealidad narrativa y la claridad de la voz líder, resistiéndose a la independencia de las líneas vocales por temor a "ensuciar" el mensaje teológico o distraer a la

congregación (Oñate, 2019). Esto evidencia la tensión entre la complejidad sonora y la inteligibilidad lírica.

Bajo esta premisa, y anclados al eje temático melódico se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera la implementación de las texturas contrapuntísticas como recurso seccional en la composición de dos canciones originales puede fortalecer la sonoridad de la música Pop Worship sin comprometer la inteligibilidad del mensaje lírico?

### **Justificación**

Desde una perspectiva sociocultural, este proyecto de investigación-creación responde a la necesidad de ampliar el lenguaje estético del *Pop Worship* en Valledupar sin fracturar su función litúrgica. Ante la predominancia de estructuras armónicas simples, melodía acompañada y texturas homofónicas, esta propuesta musical busca la integración consciente de recursos contrapuntísticos. Esto permite una variedad textural controlada que eleva la calidad artística del género en la región, ofreciendo al oyente nuevas formas de percepción sonora que fortalecen su conexión con la música.

En el ámbito disciplinar, la investigación contribuye al campo de la composición al transferir principios y elementos musicales contrapuntísticos (históricos y contemporáneos) al contexto Pop worship. Este proceso empodera a los músicos emergentes con herramientas para balancear el uso de diversas texturas con la claridad del mensaje. Así mismo, el proyecto beneficia la práctica vocal al permitirles a los cantantes un mayor desarrollo de la afinación e independencia melódica. La sistematización del proceso creativo y el uso de instrumentos como la entrevista aseguran una trazabilidad académica rigurosa, transformando la experiencia compositiva en conocimiento verificable sobre la adaptación de texturas complejas en la música contemporánea.

Finalmente, esta propuesta se alinea con la misión de la UNAD al generar conocimiento pertinente para el contexto regional. A través del modelo de Investigación-creación, se integran productos musicales, académicos y audiovisuales que trascienden el ejercicio individual para construirse como un referente formativo y fortalecer el repositorio institucional. De este modo, la universidad reafirma su compromiso con la innovación artística y el desarrollo cultural de

Valledupar, mediante una propuesta que articula la reflexión crítica con la creación contemporánea en géneros de proyección internacional.

## Objetivos

### Objetivo general

Componer dos canciones originales para coro mixto incorporando texturas contrapuntísticas como recurso seccional con el fin de fortalecer la sonoridad de la música pop worship sin comprometer la inteligibilidad del mensaje lírico.

### Objetivos específicos

- Analizar la Missa Papae Marcelli de Giovanni Pierluigi da Palestrina y la canción King of my Heart versión A capella de David Wesley identificando el estilo compositivo y los elementos Contrapuntísticos presentes en ambas obras.
- Diseñar estrategias compositivas basadas en el análisis de referentes y en la entrevista, con el fin de integrar texturas contrapuntísticas históricas y contemporáneas en el formato de coro mixto dentro del lenguaje del pop worship.
- Aplicar recursos contrapuntísticos, vocales y texturales en la composición de las dos canciones originales para coro mixto, con el fin de articular la escritura coral contemporánea con el lenguaje del pop worship.

## Marco teórico

### El Contrapunto Histórico

El contrapunto (del latín *punctus contra punctum*) se define como la técnica compositiva de combinar dos o más líneas melódicas independientes que, al sonar simultáneamente producen una estructura armónica y rítmica coherente (Fux, 1965; Kennan, 1999). A diferencia de la homofonía, el contrapunto prioriza la autonomía horizontal de cada voz.

### Contrapunto Renacentista

El siglo XVI representa la consolidación de la polifonía vocal, alcanzando su "estilo ideal" en la obra de Palestrina, estableciendo las bases del contrapunto riguroso. Según Fux (1965), la enseñanza a través de las "especies" permite al compositor dominar el tratamiento de la consonancia y la resolución de la disonancia.

**Tratamiento de la Disonancia:** En este periodo, la disonancia es un evento momentáneo (notas de paso, bordaduras, suspensiones) que debe resolverse por grado conjunto hacia una consonancia.

**Ideal Estético:** La búsqueda de la suavidad melódica, donde el salto interválico está estrictamente regulado para evitar tensiones innecesarias.

### El Contrapunto Barroco

En el barroco a manos del trabajo de Johann Sebastián Bach el contrapunto se integra al sistema tonal funcional. A diferencia del estilo renacentista, el contrapunto barroco está supeditado a una estructura armónica subyacente.

La Fuga como Cúspide: Schoenberg (1994) argumenta que la fuga representa la forma más elevada de elaboración temática, donde el sujeto es sometido a procesos de imitación, inversión, aumentación y disminución.

### ***Técnicas de Imitación y Recursos Estructurales***

Las imitaciones son procedimientos estructurados que consisten en la repetición de un motivo melódico en otra voz, generando cohesión temática y continuidad. Estos pueden ser tonales o reales: Imitación por movimiento contrario, Imitación por movimiento retrógrado, Imitación por aumentación, Imitación por disminución, Imitación por contratiempo, Imitación por interrupción, Imitación periódica, Imitación canónica.

Estos procedimientos permiten construir estructuras polifónicas complejas y se encuentran ampliamente presentes en la música renacentista y barroca (Burkholder et al., 2019).

### ***La independencia de la línea del Bajo***

Además de las especies, técnicas y recursos, el contrapunto se apoya de elementos que refuerzan la estructura sin sacrificar la independencia.

En el periodo barroco es importante destacar la independencia del bajo, el bajo pasa a ser más que un acompañamiento, es una línea independiente que permite establecer funciones armónicas claras, contrapuntos con las voces superiores y articular la dirección tonal de la obra.

**Tabla 1**

#### *La Línea del Bajo*

<b>Recurso técnico</b>	<b>Función estructural y armónica</b>	<b>Características en el discurso musical</b>	<b>Referencia técnica / autor</b>
<b>Bajo continuo</b>	Actúa como columna vertebral de la obra, estableciendo la	Utiliza el sistema de bajo cifrado para indicar la realización de acordes sobre una línea melódica ininterrumpida.	<i>“El bajo continuo es el cimiento sobre el cual se construye la textura barroca, liberando a las voces</i>

	base rítmica y la dirección tonal.		<i>superiores para el desarrollo melódico” (Piston, 1947).</i>
<b>Ostinato</b>	Proporciona unidad y cohesión mediante la repetición constante de un patrón.	Permite al compositor mayor libertad creativa y contrapuntística en las voces superiores al mantener un centro estable.	<i>“El Ostinato proporciona una unidad estructural que permite al compositor mayor libertad en las voces superiores” (Kennan, 1999)</i>
<b>Nota Pedal</b>	Genera puntos de tensión acumulada al resistirse a los cambios armónicos superiores.	Se sitúa generalmente en el I o V grado; refuerza la tonalidad y crea contraste entre estabilidad y movimiento.	<i>“La nota pedal se define por su resistencia a los cambios armónicos que ocurren sobre ella, creando puntos de máxima tensión” (Piston, 1947).</i>

*Nota.* Elaboración propia

### **El Contrapunto en la música popular contemporánea**

En la actualidad el contrapunto en la música popular se manifiesta como la superposición de líneas melódicas, rítmicas o tímbricas que interactúan en un contexto armónico común.

Mientras que en el contrapunto histórico renacentista existe un control riguroso de la consonancia y la disonancia, en el contrapunto contemporáneo se caracteriza por una mayor flexibilidad estructural y libertad estética, lo que ha llevado al desarrollo de lo que diversos teóricos denominan contrapunto libre (Kennan & Grantham, 2014).

A su vez, el contrapunto en la música popular no se limita solo a la interacción entre voces humanas, sino que incluye la interacción entre instrumentos, timbres, patrones rítmicos como polirritmia y capas texturales, generando estructuras polifónicas que pueden surgir tanto en la composición como en la improvisación (Tagg, 2013).

### **Contrapunto libre**

Consolidada en el siglo XX, Es una técnica compositiva que a diferencia del contrapunto riguroso o de especies (estilo Palestrina), otorga una mayor libertad tanto armónica como rítmica, basándose en la independencia melódica y el equilibrio de texturas.

Walter Piston define el contrapunto libre como aquel que, dentro del sistema tonal, permite el uso controlado de todas las combinaciones interválicas siempre que la claridad lineal y la coherencia armónica se mantengan (Piston, 1947).

Así mismo, Kent Kennan señala que el contrapunto libre integra el pensamiento armónico vertical con el movimiento lineal horizontal, superando la rigidez modal del sistema de especies (Kennan, 1999).

A continuación, se describen los elementos asociados a este tipo de contrapunto:

**Tabla 2**

*Contrapunto libre y recurso contemporáneo*

<b>Marco técnico y funcional del contrapunto libre y recursos complementarios</b>			
<b>Categoría</b>	<b>Elemento técnico</b>	<b>Función o uso en el contrapunto</b>	<b>Aplicación y referencia (APA 7)</b>
<b>FUNDAMENTOS</b>	Independencia melódica	Establecer voces con identidades rítmica y melódica propia evitando que el coro sea un simple bloque de acordes.	Crea una textura real polifónica (Gauldín, 2013)
	Movimientos (contrario, paralelos, directos y oblicuos)	Diversificar la conducción de voces para que la estructura no sea monótona y cada línea sea cantable.	El movimiento contrario refuerza la autonomía (Kennan, 1999)
	Tratamiento de la disonancia	Generar tensión emocional y dirección tonal sin necesidad de preparaciones rígidas.	Resolución por grado conjunto para mantener fluidez (Pistón, 1947)
<b>ARMONÍA Y COLOR</b>	Integración de extensiones (7a, 9a, 11a y 13a)	Enriquecer la verticalidad del contrapunto con sonoridades modernas y densas típicas del jazz y pop.	Las líneas crean colores armónicos avanzados (Blendell, 2022)
	Clusters (racimos)	Crear contra punto textual; el interés se desplaza de la melodía individual hacia la masa sonora y el timbre.	Funciona como pedal extendida o atmósfera (Adler, 2016)
<b>ESTRUCTURA DE SOPORTE</b>	Walking Bass	Proporcionar un impulso motor constante mientras	Independencia mediante movimiento

		delinea la armonía y rítmico constante dialoga con la melodía. (Kennan, 1999)
<b>INTERACCIÓN Y RITMO</b>	Llamada y respuesta	Procedimiento de frases complementarias que genera un contrapunto alternado y relaciones estructurales en el discurso.
	Contra rítmico/Beatboxing	Añadir capas de síncopas y persecución vocal que funcionan como líneas contrapuntísticas puramente rítmicas. (Everett, 2004; Nobile, s.f.)
<b>TIMBRE Y TÉCNICA</b>	Técnicas vocales extendidas	Uso de <i>Falsetto</i> , vibrato, vocal <i>fry</i> , glissandi y onomatopeyas como líneas independientes para ampliar la paleta polifónica.

*Nota* Elaboración propia

### La música pop worship

La música pop worship es un subgénero de la música pop que agrupa recursos estilísticos del pop anglosajón con la funcionalidad litúrgica y devocional del cristianismo contemporáneo. Su consolidación internacional se vincula con iglesias y ministerios importantes como Hillsong Church, Bethel Music y Elevation Worship, cuyos repertorios han establecido un modelo global de producción sonora, escritura y práctica congregacional. También puede verse como la hibridación entre; La canción pop comercial contemporánea, la tradición himnológica protestante y la cultura de bandas Rock-pop

La evolución de la música pop worship está estrechamente asociado a los movimientos de renovación litúrgica dentro del cristianismo evangélico durante la segunda mitad del siglo XX.

Uno de los antecedentes más prominente fue el Jesus Movement en los Estados Unidos durante las décadas de 1960 y 1970, cuando jóvenes cristianos se animaron a introducir estilos

musicales populares como el folk y el rock en la expresión musical de su fe. Este proceso condujo al surgimiento de la llamada Contemporary Christian Music (CCM), que luego influiría en la música congregacional (Ingalls, 2018).

En cuanto a la parte textual o sus letras, el pop worship se caracteriza por exaltar a Dios, la devoción, y enseñar valores cristianos como la fe, la esperanza, y la compasión, el perdón. Estas letras buscan inspirar a los oyentes y promover la autorreflexión personal y la conexión espiritual con lo divino. La combinación de letras edificantes con melodías accesibles es una estrategia deliberada para maximizar el impacto emocional y espiritual de la música.

Su finalidad no es únicamente estética, sino funcional: facilitar la participación congregacional y propiciar una experiencia emocional colectiva (Ingalls, 2008).

**Tabla 3**  
*Elementos Constitutivos de la Música Pop Worship*

<b>Elemento</b>	<b>Descripción académica</b>	<b>Características técnicas</b>	<b>Función dentro del género</b>	<b>Referencias (APA 7)</b>
<b>Estructura formal</b>	La música <i>pop worship</i> adopta estructuras derivadas del pop contemporáneo, caracterizadas por la repetición cíclica y una progresión gradual de intensidad emocional.	Forma verso–pre-coro–coro–puente–coro final (V–PC–C–B–C); construcciones progresivas ( <i>builds</i> ) y codas extendidas.	Facilita la participación congregacional y favorece la construcción de un clímax emocional.	Ingalls (2018); Lim y Ruth (2017).
<b>Progresiones armónicas</b>	Se fundamenta en esquemas tonales funcionales simplificados, con progresiones armónicas cíclicas y recurrentes.	Secuencias como I–V–vi–IV, I–IV–V–vi y vi–IV–I–V; uso de acordes add9, sus2 y sus4; escasas modulaciones.	Proporciona estabilidad tonal, accesibilidad auditiva y facilidad de aprendizaje para los intérpretes y la congregación.	Tagg (2013); Everett (2009).
<b>Textura musical</b>	Predomina la textura homofónica,	Homofonía, superposición de	Favorece la claridad textual	Ingalls et al. (2013).

	acompañada de una estratificación progresiva de elementos sonoros y ocasional empleo de contrapunto vocal.	capas vocales e instrumentales, uso de pads ambientales, melodía acompañada y contrapunto vocal ocasional.	y brinda soporte al canto colectivo.	
<b>Métrica y ritmo</b>	Utiliza métricas simples y patrones rítmicos constantes, influenciados por los lenguajes del pop y el rock contemporáneo.	Compases de 4/4 y 6/8; tempos entre 60 y 120 BPM; patrones rítmicos repetitivos.	Favorece la estabilidad interpretativa y la participación congregacional.	Everett (2009).
<b>Melodía</b>	Presenta melodías diatónicas de rango medio y contorno predominantemente conjunto, diseñadas para facilitar la interpretación vocal comunitaria.	Movimiento conjunto, frases repetitivas y énfasis melódico en las notas de la tríada.	Facilita la memorización y el canto congregacional.	Tagg (2013).
<b>Arreglos vocales</b>	Predomina una textura vocal homofónica enriquecida con recursos polifónicos propios de la producción musical contemporánea.	Unísono en las estrofas, armonización a dos o cuatro voces, doblajes vocales y estructuras de <i>call and response</i> .	Refuerza el impacto emocional de la interpretación y mejora la claridad textual.	Ingalls (2018).
<b>Instrumentación</b>	Combina la instrumentación característica de una banda de pop con elementos electrónicos y recursos sonoros ambientales.	Piano, guitarras, bajo, batería, sintetizadores, pads y loops electrónicos.	Contribuye a la construcción del ambiente sonoro y al desarrollo dinámico de la obra musical.	Everett (2009).
<b>Dinámica y expresión</b>	Emplea dinámicas graduales orientadas a la construcción progresiva de intensidad emocional.	Crescendos, contrastes dinámicos y clímax ubicados generalmente en	Genera una experiencia emocional ascendente y favorece la	Lim y Ruth (2017).

		el coro o el puente.	implicación de la congregación.	
<b>Letra y contenido</b>	El texto se orienta a la adoración y a la expresión de la fe cristiana desde una perspectiva contemporánea.	Lenguaje directo y metafórico, uso frecuente de repeticiones y frases clave.	Cumple funciones litúrgicas, devocionales y de transmisión doctrinal.	Ingalls (2018).
<b>Forma de clímax</b>	Se caracteriza por una construcción progresiva que conduce hacia un punto culminante de alta intensidad emocional y espiritual.	Repetición del coro, incorporación gradual de capas sonoras y cambios dinámicos ascendentes.	Refuerza el mensaje central de la canción y potencia la respuesta emocional de la congregación.	Lim y Ruth (2017).

*Nota.* Elaboración propia

## Escritura vocal y arreglos corales

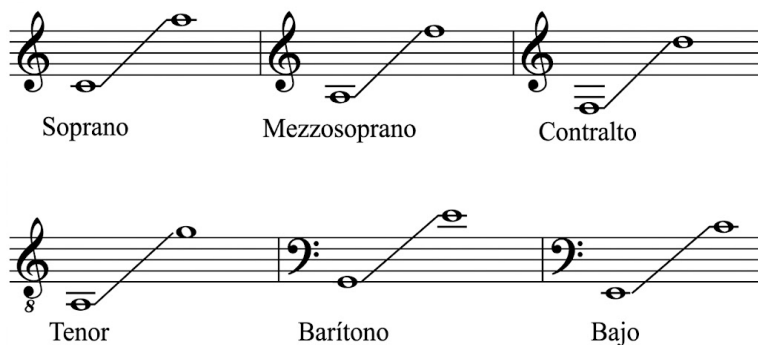
### *El coro*

El coro es un conjunto instrumental melódico que puede explorar la sonoridad, estilo y diversidad textural como homofónica, polifónica o contrapuntística. En la tradición occidental, su desarrollo formal se consolidó en el Renacimiento con compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina, estableciendo principios de conducción de voces y equilibrio modal (Jeppesen, 1992).

Tipos de voces: estas se clasifican según la tesitura y rango de comodidad al cantar. Lo anterior se evidencia mejor en la siguiente imagen.

### **Figura 1**

*Clasificación de las voces humanas*



*Nota.* Monografías.com. (s.f.). Clasificación de las voces humanas [Imagen]. *Recuperado de monografias.com*

Existen diversos tipos de coros entre ellos el coro de voces blancas, de voces oscuras, de voces mixtas a cuatro o más voces. Por su parte, el coro mixto es uno de los formatos vocales más empleados en la tradición coral occidental. Se caracteriza por la combinación de voces masculinas y femeninas organizadas generalmente en cuatro registros principales: soprano, contralto, tenor y bajo (SATB) o variación con otras voces intermedias. Esta distribución permite abarcar un amplio espectro de registros y colores tímbricos, favoreciendo la construcción de texturas polifónicas y homofónicas complejas (Benward & Saker, 2009).

Desde el punto de vista acústico y musical, el coro mixto tiene una estructura que permite una distribución balanceada del espectro sonoro. Las sopranos usualmente ocupan el registro superior y con frecuencia portan la línea melódica principal; las contraltos complementan el registro medio femenino; los tenores aportan el registro medio masculino; y los bajos proporcionan el fundamento armónico de la textura musical (Phillips, 2004).

La escritura vocal y arreglos corales exigen un equilibrio preciso entre la intención artística y la viabilidad técnica, fundamentado en convenciones teóricas que garantizan la comunicación efectiva entre el compositor y el intérprete. En el ámbito del canto coral, la notación no solo cumple una función representativa, sino que actúa como una guía pedagógica y

logística que facilita la cohesión sonora y la inteligibilidad del mensaje. La siguiente tabla sintetiza los pilares fundamentales que rigen la escritura coral contemporánea y académica, organizados en categorías que abarcan desde el tratamiento tipográfico del texto hasta la complejidad de las texturas armónicas y las técnicas extendidas.

**Tabla 4**  
*Recomendaciones de escritura vocal y coral*

<b>Categoría</b>	<b>Elemento</b>	<b>Descripción académica</b>	<b>Aplicación en coro mixto</b>	<b>Referencia (APA 7)</b>
<b>Tratamiento del texto</b>	<b>Alineación texto–nota</b>	La letra debe alinearse verticalmente con la cabeza de la nota correspondiente para garantizar claridad interpretativa y sincronización fonética.	Facilita la coordinación entre las cuerdas vocales y mejora la inteligibilidad textual.	Alldahl (2008).
<b>Tratamiento del texto</b>	<b>Silabación con guiones</b>	Las palabras polisílabas se dividen mediante guiones centrados entre las sílabas correspondientes.	Permite una correcta articulación colectiva del texto en el coro.	Alldahl (2008).
<b>Tratamiento del texto</b>	<b>Melismas</b>	Las sílabas extendidas sobre varias notas se indican mediante líneas de prolongación.	Evita ambigüedades en frases extensas y mejora la cohesión sonora.	Alldahl (2008).
<b>Tratamiento del texto</b>	<b>Prosodia musical</b>	El acento tónico propio del lenguaje debe coincidir con los acentos métricos y musicales.	Garantiza naturalidad en la interpretación del texto cantado.	Alldahl (2008).
<b>Respiración</b>	<b>Comas de respiración</b>	Se representan mediante comas y señalan pausas breves destinadas a la inhalación.	Permiten la coordinación respiratoria en las frases corales.	Read (1979).
<b>Técnicas extendidas</b>	<b>Inhalación y exhalación</b>	Se representan mediante cabezas de nota en forma de “X”, indicando una altura	Generan efectos tímbricos contemporáneos dentro del coro.	Read (1979); Stone (1980).

		determinada o un efecto vocal específico.		
<b>Armonía vocal</b>	<b>Movimientos de voces</b>	Incluye movimiento directo, contrario, paralelo y oblicuo entre las distintas voces.	Determina la independencia y coherencia del tejido coral.	Archila (2017).
<b>Armonía vocal</b>	<b>Conducción de voces</b>	Privilegia el movimiento conjunto y el uso de notas comunes entre acordes sucesivos.	Mejora la fluidez armónica y evita saltos innecesarios.	Piston (1995); Adler (2016).
<b>Armonía vocal</b>	<b>Notas no armónicas</b>	Comprende notas de paso, bordaduras, apoyaturas, anticipaciones y notas pedal.	Enriquece el discurso musical y genera relaciones de tensión y resolución.	Archila (2017).
<b>Armonía vocal</b>	<b>Cruce de voces</b>	Se recomienda evitarlo, salvo cuando exista una intención expresiva claramente definida.	Previene confusión auditiva y posibles problemas de afinación.	Gauldin (2009).
<b>Textura coral</b>	<b>Disposición armónica</b>	Utiliza disposición abierta o cerrada según la densidad sonora y el efecto musical buscado.	Ajusta el color tímbrico y la claridad del conjunto coral.	Adler (2016).
<b>Notación contemporánea</b>	<b>Beatboxing vocal</b>	Emplea fonemas como /P/, /ts/ y /kx/ en clave de percusión para representar sonidos rítmicos vocales.	Integra elementos del pop y del <i>a cappella</i> contemporáneo en el coro.	Sharon (2012).
<b>Voicing avanzado</b>	<b>Clúster armónico</b>	Consiste en la agrupación de notas contiguas que generan alta densidad sonora y tensión armónica.	Se utiliza en música coral contemporánea para producir efectos expresivos particulares.	Stone (1980).
<b>Textura coral</b>	<b>Homofonía</b>	Presenta movimiento rítmico simultáneo en todas las voces, formando bloques armónicos.	Es muy frecuente en la música <i>worship</i> por favorecer la claridad textual.	Adler (2016).
<b>Textura coral</b>	<b>Polifonía</b>	Se caracteriza por la independencia	Resulta fundamental para	Gauldin (2009).

		melódica de las voces y la interacción contrapuntística.	enriquecer la escritura coral académica.	
<b>Textura coral</b>	<b>Melodía acompañada</b>	Una voz principal desarrolla la melodía mientras las demás proporcionan acompañamiento armónico.	Se aplica cuando la soprano o el tenor asumen el liderazgo melódico.	Adler (2016).
<b>Balance coral</b>	<b>Jerarquía dinámica</b>	Implica el control dinámico necesario para destacar la voz principal sobre el acompañamiento.	Es esencial cuando una voz interna o externa lleva la melodía principal.	Gauldin (2009).

*Nota.* Elaboración propia

### Análisis de referentes

La construcción de las obras que conforman este proyecto se basa en la integración de elementos técnicos específicos derivados del análisis de referentes principales. Este ejercicio no se plantea como una comparación aislada entre obras de distintos periodos, sino como una identificación de herramientas funcionales que serán aplicadas directamente en la creación de las piezas originales.

A través de la sistematización de los recursos presentes en la *Missa Papae Marcelli* de Giovanni Pierluigi da Palestrina y el arreglo *a cappella* de *King of My Heart* por David Wesley, se definen los pilares metodológicos que sustentan esta propuesta compositiva. La siguiente tabla detalla los elementos de estos referentes que han sido seleccionados para ser adaptados y desarrollados en el proyecto:

**Tabla 5**  
*Análisis de obras*

<b>Categoría</b>	<b>Missa Papae Marcelli (Giovanni Pierluigi da Palestrina)</b>	<b>King of My Heart – A Cappella (David Wesley)</b>
<b>Formato instrumental</b>	Coro mixto <i>a cappella</i> .	Ensamble vocal masculino (10 voces) con uso de técnicas vocales extendidas.

<b>Estructura y género</b>	Misa cíclica propia del Renacimiento, perteneciente al repertorio de música sacra litúrgica.	Obra de <i>Pop Worship</i> estructurada en secciones repetitivas, incluyendo versos, coro y puente.
<b>Textura musical</b>	Alternancia funcional entre homofonía —utilizada para favorecer la claridad textual en movimientos como <i>Gloria</i> y <i>Credo</i> — y polifonía imitativa densa, característica de secciones como <i>Kyrie</i> y <i>Agnus Dei</i> .	Textura evolutiva que inicia en monofonía y progresa hacia estructuras homofónicas y contrapuntísticas mediante la incorporación gradual de capas vocales.
<b>Armonía modalismo</b>	Sistema modal renacentista con estricto control de la disonancia a través de procedimientos de preparación y resolución.	Armonía tonal contemporánea basada en progresiones características del <i>Pop Worship</i> , como I–IV–I–Vim–V o IV–I–V–IV–I (Vim–V <sub>sus4</sub> –IV–I).
<b>Recursos contrapuntísticos</b>	Empleo sistemático de las cinco especies del contrapunto, incluyendo cánones —como en el <i>Agnus Dei II</i> — y contrapunto florido.	Uso de contrapunto libre y de la técnica de <i>quodlibet</i> , basada en la superposición simultánea de melodías diferentes.
<b>Tratamiento de voces</b>	Independencia melódica obtenida mediante movimientos contrario, oblicuo y directo, preservando la suavidad y continuidad armónica.	Utilización de capas vocales para generar densidad sonora; el bajo incorpora notas pedal y patrones de <i>ostinato</i> como elementos estructurales.
<b>Claridad textual / lírica</b>	Alta inteligibilidad textual lograda mediante escritura silábica y pasajes homofónicos en secciones doctrinales relevantes.	Contenido lírico de carácter devocional y doctrinal cristiano, enfocado en la exaltación de la fe y los valores teológicos contemporáneos.
<b>Técnicas especiales</b>	Uso riguroso de notas de paso, bordaduras y retardos para mantener la pureza y coherencia del tejido polifónico.	Incorporación de <i>ostinatos</i> , notas pedal y <i>beatboxing</i> como base rítmica y percusiva, funcionando además como recurso contrapuntístico complementario.
<b>Densidad sonora</b>	Determinada por el número de voces activas y por la complejidad del entramado polifónico.	Generada mediante la acumulación progresiva de elementos vocales, técnicas de <i>voicing</i> y superposición de capas sonoras.

*Nota.* Elaboración propia

### Desarrollo metodológico

A partir de la comprensión de las ideas musicales de los referentes reflejados en el marco teórico y la integración de elementos del contrapunto histórico y contemporáneo, así como de la estilística del pop y los arreglos corales, se procedió a la creación de dos obras originales para coro mixto. Esta propuesta de investigación-creación tiene como propósito enriquecer la sonoridad del género *pop worship*, asegurando, de manera simultánea, la preservación y claridad del mensaje lírico.

Para la ejecución de este proyecto, se diseñó una ruta metodológica estructurada en cinco fases secuenciales que permitieron la consecución de los resultados finales:

Fase de investigación: Consistió en la compilación documental de información relevante que sirviera como fundamento teórico e insumo creativo para la composición. Ver (Anexo A)

Análisis y depuración: En esta etapa se seleccionaron los referentes principales y casos de estudio específicos. Así mismo, se filtró la información técnica sobre contrapunto, *pop worship* y escritura vocal, integrando además las orientaciones académicas y compositivas obtenidas mediante la entrevista realizada. Ver (Tabla 5) y (Anexo A).

Proceso compositivo: Comprendió la creación estructural de las dos piezas para coro mixto.

Experimentación y desarrollo: Espacio dedicado a la exploración sonora y al refinamiento técnico de los elementos compositivos. Ver (Anexo A)

Cierre y documentación: Fase final orientada a la redacción formal del documento académico, la producción sonora en estudio, la presentación, sustentación y divulgación de las obras y anexos mediante registros de audio publicados en la plataforma YouTube, página web,

Así mismo, el documento final, junto con las partituras y materiales producidos, será depositado en el repositorio institucional de la UNAD.

## **Proceso de creación de dos canciones pop worship para coro mixto incorporando texturas contrapuntísticas como recurso seccional.**

### ***Idea inicial de la obra***

La idea de estas dos obras surgió de la necesidad de aplicar texturas contrapuntísticas a la música pop worship sobre un formato de coro mixto del cual se ha dejado de componer en las iglesias locales, buscando integrar recursos que den riqueza musical inspirados en la polifonía histórica y contemporánea dentro de un lenguaje armónico y rítmico actual, así como romper con la resistencia estética presentada en Valledupar manteniendo la claridad textual.

### ***Definición del concepto general de las obras***

La primera canción llamada “Frágil” fue concebida como una canción pop worship para coro mixto de tiempo lento que habla de la auto exhortación, la fragilidad, la ansiedad y el agotamiento del alma humana, que a su vez hace una invitación a no apartarse de la fe sino a descansar y confiar en Dios. El tema explora una variedad textural que incluye pasajes de crecimiento en capas desde monofonía, cordal, homofónicos y contraste con texturas contrapuntísticas como el quodlibet que refuerza la idea de reflexionar varias veces, a su vez emplea recursos musicales proveniente del marco teórico y referentes como el ostinato, nota pedal y beatboxing que sirven a la claridad del mensaje y enriquecimiento sonoro.

La segunda canción llamada “¿Quién como el Señor?” es una canción de coro mixto con temática worship con un tiempo más rápido que “frágil”. Este tema celebra y habla de la dicha del perdón de Dios, también cuenta con una variedad textural como la melodía acompañada, cordal, homofonía y polifonía estratificada contemporánea que representa a la congregación celebrando el amor del Señor, con el uso de onomatopeyas, beatboxing, registro vocal de silbido que sirven al propósito del proyecto.

### ***Pre-composición y Análisis de Referentes***

Después del análisis documental preliminar, en esta etapa se realizó el análisis de la Missa Papae Marcelli de Giovanni Pierluigi da Palestrina y de la canción King of My Heart en versión a cappella de David Wesley, con el fin de identificar procedimientos y recursos contrapuntísticos, tipo de formato empleado, estructuras musicales, texturas, claridad textual, temática doctrinal, tratamiento de voces los cuales sirvieron tanto para reforzar la inteligibilidad del texto así como generar profundidad y variedad musical. (Tabla 5 Análisis de obras) (Anexo A).

### ***Diseño Estratégico y Toma de Decisiones***

Este apartado detalla los criterios técnicos y estéticos adoptados para integrar el contrapunto en el pop worship, asegurando la competitividad global del producto sin sacrificar la claridad del mensaje teológico.

### ***Criterios de Textura y Densidad (Basado en la Entrevista y Referentes)***

Siguiendo las recomendaciones del profesional en música entrevistado. Ver (Anexo A)., y la observación del análisis de referentes se establecieron las siguientes estrategias para manejar la complejidad vocal:

**Crecimiento Orgánico de la Masa Coral:** No se inician las piezas con todas las voces en contrapunto simultáneo para evitar la saturación informativa. Se decidió introducir las voces de manera progresiva (ej. una voz sola, luego dos, hasta formar la masa orquestal) para dirigir la atención del oyente presentando los motivos melódicos gradualmente.

**Contrapunto como Recurso Seccional:** El contrapunto no se utiliza como una norma absoluta durante toda la obra, sino como un "recurso de contraste" en secciones específicas como

pre-coros, puentes, permitiendo que las estrofas mantengan una homofonía o textura cordal que priorice la letra.

Tratamiento del Timbre y Registro: Para evitar la confusión entre voces (especialmente entre soprano y contralto), se priorizó la claridad tímbrica, los contrapuntos a dos voces se realizarán en voces un poco más alejadas como entre la soprano y tenor o la soprano y bajo y se evitaran florituras excesivas en semicorcheas que pudieran generar una masa sonora confusa.

### ***Adaptación del Contrapunto al Lenguaje Pop (Toma de Decisiones)***

La toma de decisiones se fundamentó en el equilibrio entre el rigor histórico y la flexibilidad contemporánea:

El Bajo como Eje Dual: En consonancia con el contrapunto barroco y la estructura del pop, el bajo se diseñó para cumplir una doble función: definir la progresión armónica (base vertical) y poseer movilidad melódica independiente (dirección horizontal) como uso de ostinato y nota pedal.

Licencias Creativas y Armonía de Base: A diferencia del contrapunto tradicional que es puramente direccional, se decidió trabajar sobre "secciones de repetición armónica" típicas del pop. Se permite la ruptura de normas estrictas siempre que favorezca la idea musical y la inmersión emocional buscada, es decir uso de un contrapunto más libre.

Formato: se empleará un formato de coro mixto para representar a la multitud de la congregación que a su vez ocupan los roles necesarios en el pop worship; rítmico, armónico y melódico.

### ***Primacía de la Inteligibilidad (Relación Texto-Música).***

Para resolver la resistencia estética en Valledupar respecto a la independencia de líneas, se adoptaron los siguientes criterios:

Coherencia Acentual: Antes de asignar alturas, se diseñó el ritmo del texto para garantizar que las sílabas tónicas coincidan con los acentos musicales, evitando incoherencias que distorsionen el mensaje.

Refuerzo por Homofonía o textura cordal: Se determinó que las palabras clave o mensaje teológico centrales se refuercen mediante texturas homofónicas o cordal (todas las voces cantando el mismo texto al mismo tiempo), dejando los juegos contrapuntísticos para frases de carácter meditativo o atmosférico, expresar colectividad o reforzar reflexiones.

Se tendrá en cuenta los grados conjuntos y tipos de movimiento para mantener la cantabilidad, la suavidad e independencia de las voces.

Basado en los referentes, se determina que se usara la monofonía y le melodía acompañada, para reforzar la idea de la claridad textual.

## **Desarrollo Técnico y Aplicación Compositiva**

### ***Composición***

El proceso de composición de las dos obras tituladas “Frágil” y “¿Quién como el Señor?” se desarrolló mediante el uso de piano y la guitarra como soporte armónico para la voz. Esta etapa inicial permitió definir los elementos constitutivos de ambas piezas: melodía, tonalidad, métrica, tempo, estructura formal, lírica y progresiones armónicas.

La obra “**Frágil**” fue concebida en un compás de 4/4 y en la tonalidad de mi mayor (E), con un tempo de 60 bpm. La pieza emplea progresiones armónicas características del género *worship*, así como una letra cristiana de auto reflexión que invita al creyente a permanecer cerca de Dios, inicialmente solo se compusieron los siguientes motivos y frases:

El verso 1, se construyó una melodía en la voz del tenor con un contorno ascenso y descenso, se destaca la conexión entre compases mediante intervalos de cuartas justas seguido de

un descenso de grados conjuntos hasta el B3 (la dominante). Desde la prosodia musical el salto de cuarta inicial eleva el concepto de “alma” mientras que el descenso sugiere la "fragilidad", en el descenso final la expresión "Vuelve al Señor" transmite una sensación de entrega y resolución en la nota blanca (B3).

## Figura 2

### *Melodía del verso 1*

Musical notation for the first verse, Tenor part, measures 11-14. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: Al - ma frá - gil y can - sa - da vue - el - ve al Se - ñor.

*Nota* Compas del 11 al 14

## Figura 3

### *Melodía del verso 1 parte 2*

Musical notation for the second part of the first verse, Tenor part, measures 15-18. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: No - te.a - fa - nes ni te.a - par - tes tu con - fian - za.es - Él.

*Nota.* Compas del 15 al 18

Para el pre-coro, primero se construyó la voz del tenor y luego la de la soprano en contrapunto, este contrapunto de nota contra nota se caracteriza por el uso estratégico de movimientos oblicuos y contrarios para preservar la independencia melódica de las voces sin sacrificar la inteligibilidad del texto.

## Figura 4

### *Melodía de Pre-coro*

Musical score for Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bantono, measures 18-22. The Soprano and Tenor 1 parts have lyrics: "Co-mo un cu-cu - ró - son tus pa-la - brás - sé que me gui - an - con-fio en - ti -".

**Nota.** Compas del 18 al 22

Para el coro, se creó sobre la voz de la soprano el cual posee un contorno ascendente y descendente, también inicia por un salto de cuarta seguido de un descenso por grados conjuntos, este pasaje establece la tensión emocional mientras que la siguiente imagen la respuesta, la resolución (Figura 6).

### Figura 5

*Melodía de coro*

Musical score for Soprano, measures 34-36. The lyrics are: "Ven con - fi - a en Él - ven con - fi - a en Él -".

**Nota.** Compas 34 al 36

### Figura 6

*Melodía de respuesta del coro*

Musical score for Soprano, measures 36-37. The lyrics are: "al-ma mí - a con-fi-a en Él."

**Nota.** Compas del 36 al 37

Por último, se construyó el puente que, a diferencia de las melodías anteriores, esta es un poco más estática y sencilla que asciende y desciende en el segundo y cuarto sistema, esta melodía tiende más a lo rítmico percusivo en comparación a las otras frases de la canción.

### Figura 7

#### *Melodía del puente*



*Nota.* Compas del 63 al 66

#### *Aplicación de estrategias y Toma de Decisiones*

Acto seguido, se articuló un guion compositivo diseñado para expandir la estructura formal de la obra. Esta decisión técnica se fundamentó en los análisis de referentes, caracterizados por el uso de secciones cíclicas o repetitivas, un juego dinámico y de densidades. A su vez se hizo una aplicación de texturas y recursos musicales asociados al género, así como la adaptación de muchos otros que se describen a continuación:

### Tabla 6

#### *Guion compositivo-Frágil*

Sección	Compás aproximado	Círculo armónico	Textura	Densidad	Dinámica
<b>Intro</b>	1 al 10	I – VIm – IV – V	Contrapunto rítmico-textural	2 a 6	pp-p-mf-f
<b>Verso 1</b>	11 al 18	I – VIm – IV – V	Monofonía-cordal	1 a 2	p
<b>Pre-Coro</b>	18 al 22	IV – VIm – IV – V	Contrapunto nota contra nota	2	p
<b>Verso 1</b>	23 al 30	I – VIm – IV – V	Homofónica	5	mf
<b>Pre-Coro</b>	30 al 34	IV – VIm – IV – V	Homofónica	4	mf

<b>Coro</b>	34 al 42	I – VIIm – IV – V	Homofonía; <i>call and response</i> ; bajo <i>ostinato</i>	4	f
<b>Verso 2</b>	43 al 50	I – VIIm – IV – V	Homofonía / contrapunto-ritmo; bajo y <i>call and response</i>	5 a 6	mf
<b>Pre-Coro</b>	50 al 54	IV – VIIm – IV – V	Homofónica	5	mf
<b>Coro</b>	54 al 62	I – VIIm – IV – V	Homofonía; <i>call and response</i> ; bajo <i>ostinato</i>	6	f
<b>Puente</b>	63 al 78	I – VIIm – IV – V	Contrapunto; <i>quodlibet</i> ; bajo y ritmo	1 a 6	p-mf-f
<b>Verso final</b>	79 al 82	I – VIIm – IV – V	Cordal	3	p

*Nota.* Elaboración propia. Aplicación textural y ampliación de estructura

### Aplicación textural obra 1

En la introducción de la obra (**compases 1 al 10**), se desarrolló un contrapunto rítmico-textural fundamentado en la interacción de respiraciones y pulsaciones imitativas que articulan el sonido de un corazón. Posteriormente, se establece un diálogo entre sonoridades sostenidas en *clúster* y una capa independiente de sonidos indeterminados derivados de la respiración.

Esta configuración genera una textura que busca el worship de tipo ambiental y experimental, funcionando como el preámbulo narrativo de la obra: la representación de un alma abrumada y fatigada en busca de reposo.



**Figura 9***Verso 1*

**Nota.** Compas del 11 al 18. Textura monofónica y capa 1

Posteriormente, entre los (**compases 23 y 26**), se produce una redistribución del material para el verso, donde la soprano asume la línea melódica principal, mientras las voces restantes ejecutan el acompañamiento. Este proceso de expansión formal permite que la obra transite de una textura monofónica a cordal y posteriormente hacia una homofónica, consolidando una mayor robustez armónica de manera progresiva.

En este pasaje, se identifica la construcción de un patrón rítmico regular que proporciona soporte estructural y dinamismo a la sección. Este diseño cumple una función de acompañamiento percusivo al emular el rol de una batería mediante el uso de la voz del tenor 2, empleando la técnica de beatboxing.

Dicho recurso no solo aporta variedad textural, sino que establece un pulso constante que refuerza la base rítmica de la composición, integrando estéticas contemporáneas dentro del arreglo vocal.

## Figura 10

### Verso 1 homofónica

23

Soprano  
Al - ma frá - gil y can - sa - da vue - el - ve al Se - ñor

Alto 1  
Al - ma frá - gil y can - sa - da vue - el - ve al Se - ñor

Alto 2

Tenor 1  
Al - ma frá - gil y can - sa - da vue - el - ve al Se - ñor

Tenor 2  
P t(i) kj P P t(i) kj t(i) P t(i) kj P P t(i) kj t(i) P t(i) kj P P t(i) kj t(i) P t(i) kj P P t(i) kj t(i)

Baritone  
Al - ma frá - gil y can - sa - da vue - el - ve al Se - ñor

**Nota.** Compas del 23 al 26. Textura homofónica

Para el pre-coro, como ya se había mencionado antes, se creó de manera contrapuntística en los (**compases 18-22**) pero más adelante en los (**Compases 30-34**) se decide emplear homofonía para mantener la densidad del tema acompañada del tenor 2, empleando la técnica de beatboxing.

## Figura 11

### Pre-coro Homofónica

30

Soprano

Alto 1

Alto 2  
Co-mo un su-su - ro son tus pa-la - bras sé que me gui - an con - fio en ti

Tenor 1  
Co-mo un su-su - ro son tus pa-la - bras sé que me gui - an con - fio en ti

Tenor 2  
P t(i) kj P P t(i) kj t(i) P t(i) kj P P t(i) kj t(i) P t(i) kj P P t(i) kj t(i) P t(i) kj P P t(i) kj t(i)

Baritone  
Co-mo un su-su - ro son tus pa-la - bras sé que me gui - an con - fio en ti

**Nota.** Compas del 30 al 34. Textura homofónica

En el coro de la obra *Frágil*, se decidió implementar una textura homofónica basada en la dinámica de llamada y respuesta (call and response), recurso recurrente en los géneros *worship* y *gospel*. En esta sección, la voz de la soprano lidera el discurso melódico con frases que son contestadas por las voces de las contraltos. Esto lo podemos ver en los (**compases 54-58**).

Así mismo, la arquitectura armónica se fundamenta en un bajo ostinato, cuya función es proporcionar un soporte estable que permite a los motivos superiores interactuar con libertad. Este entramado se complementa con la técnica de beatboxing, la cual introduce nuevamente el ritmo para reforzar la cohesión y el pulso del pasaje.

## Figura 12

### Coro textura homofónica

The musical score for measures 54-58 is written for a six-part choir. The key signature is F# major (three sharps). The Soprano part begins with a rest in measure 54 and then enters in measure 55 with the lyrics "Ven con - fi - a.en El ven con - fi - a.en El al-ma mi - a con-fi-a.en El". The Alto 1 and Alto 2 parts enter in measure 55 with the lyrics "Al-ma mi-a" and "Con-fi-a.en El" respectively. The Tenor 1 part also enters in measure 55 with the lyrics "Ven con - fi - a.en El ven con - fi - a.en El al-ma mi - a con-fi-a.en El". The Tenor 2 part plays a rhythmic pattern of "P t(i) kj t(i)" starting in measure 55. The Baritone part plays a "Du dum" beatboxing pattern starting in measure 55. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

**Nota.** Compas 54 al 58. Homofonía call and response

En el puente (**compases 64-70**), se evidencia una estrategia compositiva fundamentada en los hallazgos de las entrevistas y el análisis de referentes. Este pasaje se articula inicialmente a partir de una línea monódica que presenta un primer motivo en la voz del tenor 1, la cual es posteriormente reforzada por la contralto 2.

El soporte rítmico se establece mediante la ejecución de percusión corporal (palmas y pies), mientras que la estructura armónica se sustenta sobre una nota pedal ejecutada por el bajo, proporcionando estabilidad y tensión hacia la resolución de la sección.

### Figura 13

#### *Puente en contrapunto*

The musical score for 'Puente en contrapunto' is presented in a multi-staff format. It includes parts for Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Baritone. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 64. The vocal parts feature lyrics: 'Ven ven ven con-fi-a.en El' and 'Du du du du du du du'. The Baritone part includes a rhythmic pattern of 'Du du du du du du du' with a dynamic marking of *mf*. Percussion parts are indicated by 'x' marks on the staves, with labels for 'palmas' (claps) and 'pies' (feet). The Baritone part also includes a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *mf*.

**Nota.** Compas del 64 al 70. Exposición del puente

Hacia el final de esta sección (**compases 74-78**), se presenta un quodlibet que integra y reexpone simultáneamente los motivos del puente, el pre-coro y el coro como melodías independientes, soportadas por el bajo ostinato y el *beatboxing*.

## Figura 14

### Quodlibet

**Nota.** Compas del 74 al 78. Contrapunto, bajo ostinato y beatbox

La obra “¿Quién como el Señor?” fue concebida en un compás de 4/4 y en la tonalidad de re mayor (D), con un tempo de 80 bpm. La pieza emplea progresiones armónicas características del género *worship*, así como una letra cristiana de exaltación y celebración del amor y perdón del DIOS inicialmente solo se compusieron los siguientes motivos y frases:

El verso, esta melodía se construyó sobre la voz principal, en este caso el tenor 1, es una melodía que inicia en anacrusa y cuenta con un contorno en forma de arco con una dinámica de mezzoforte, cuenta con una letra que relata la gracia perdonadora de Dios.

## Figura 15

### Verso parte 1

**Nota.** Compas del 13 al 14

**Figura 16***Verso parte 2*

Tenor

15

Me-a-co - ge hoy tu gra - cia Dio - s

*Nota.* Compas del 15 al 16

Para el pre-coro, nuevamente se decidió usar un contrapunto de nota contra nota, primero se creó la línea del tenor y luego la voz de la soprano, ambas son melodías independientes que comparten los mismos motivos y letra, pero cuenta con un tratamiento interválico entre las voces que permite la separación e interacción entre ellas.

**Figura 17***Pre-coro parte 1*

Soprano

20

Tenor

Su nom-bre gran-de es Hoy lo ce - le-bra - re

8 6 4 6 7 8 3 8 6 8 2 3

*Nota.* Compas del 20 al 21. Los números son el análisis de consonancia y disonancia

**Figura 18***Pre-coro parte 2*

Soprano

22

Tenor

Por siem-pre can-ta-re Je-sús tu e-res Rey

8 6 5 6 7 8 3 8 6 3 5 7

*Nota.* Compas del 22 al 24. Los números son el análisis de consonancia y disonancia.

Para el coro, se decidió construir sobre tresillos de negras rompiendo la cuadratura del 4/4 generando una sensación de empuje. La melodía de esta sección es casi estática y se construyó de esa manera para que la atención del oyente este centrada en el ritmo y la letra.

### Figura 19

*Coro voz tenor*

Tenor

¿Quién co-mo el Se-ñor que has-ta su vi-da dio? La muer-te de-rró-tó

*Nota.* Compas del 1 al 4

Para el puente, se decidió darle una mayor variedad timbrica por lo que se creó sobre los grados V7-IVmaj9, esta es una melodía construida a base de corcheas y semicorcheas que crea una sensación de flujo continuo o carácter celebrativo.

### Figura 20

*Puente parte 1*

Tenor

Hoy ce-le-bra-mos con a-gra-de-ci-mi-en-to el a-mor del Pa-dre

*Nota.* Compas del 76 al 77

### Figura 21

*Puente parte 2*

Tenor

Hoy ce-le-bra-mos su per-dó-ón

*Nota.* Compas del 78 al 79

Así como en el tema 1, en esta canción también se articuló un guion compositivo diseñado para expandir la estructura formal de la obra. Esta decisión técnica se fundamentó en el análisis de referentes y marco teórico con el fin de aplicar recursos y texturas musicales que se describirán a continuación:

**Tabla 7**

*Guion compositivo- ¿Quién como el Señor?*

<b>Sección</b>	<b>Compás aproximado</b>	<b>Círculo Armónico</b>	<b>Textura</b>	<b>Densidad</b>	<b>Dinámica</b>
<b>Coro</b>	1 al 8	//// I - V - VIm - V ///	homofónica	6	f
<b>Instrumental</b>	9 al 12	// I - V - VIm - IV //	homofónica con acompañamiento rítmico activo	4	p
<b>Verso</b>	13 al 20	//// I - V - VIm - V ///	Melodía acompañada	4	mf
<b>Pre-Coro</b>	21 al 28	V	Contrapunto: a 3 voces	3	mf
<b>Coro</b>	28 al 36	//// I - V - VIm - V ///	homofónica	6	f
<b>Instrumental</b>	37 al 40	I - V - VIm - IV	homofónica con acompañamiento rítmico activo	4	p
<b>Verso</b>	41 al 48	//// I - V - VIm - V ///	Melodía acompañada	4	mf
<b>Pre-Coro</b>	48 al 56	V	Contrapunto: a 4 voces	4	mf
<b>Coro</b>	57 al 72	//////// I - V - VIm - V ////////	Homofonía fragmentada & homofonía de 3 planos.	4 a 6	f
<b>Puente</b>	73 al 91	V7-IVmaj9	Contrapunto	3 a 6	f
<b>Coro</b>	92 al 99	//// I - V - VIm - V ///	Homofonía	6	f

*Nota.* Elaboración propia. Aplicación textural y ampliación de estructura

## Aplicación textural obra 2

En el coro de esta obra (**Compas 1-5**) se decidió aplicar una textura homofónica donde la línea melódica es conducida por la voz del tenor 1, mientras que las voces superiores se articulan como parte del voicing apoyando la melodía principal.

En cuanto a la sección rítmica y el soporte armónico, se destacan los siguientes elementos:

Recursos Percusivos: El tenor 2 integra el *beatboxing* para añadir una capa estética contemporánea. En la primera exposición del coro, este recurso emula el sonido del bombo; no obstante, en las repeticiones posteriores, el diseño evoluciona hacia un patrón rítmico más fluido y constante.

Soporte Armónico: La base se complementa con el uso de onomatopeyas en la voz del barítono. Este procedimiento es característico del bajo funcional dentro de los contextos de los géneros *pop* y *gospel*.

### Figura 22

#### Coro textura homofónica

Soprano  
 el Se-ñor que has-ta.su vi-da dio? de- rro-tó y su per-dón me dio

Alto 1  
 el Se-ñor que has-ta.su vi-da dio? de- rro-tó y su per-dón me dio

Alto 2  
 el Se-ñor que has-ta.su vi-da dio? de- rro-tó y su per-dón me dio

Tenor 1  
 ¿Quién co-mo el Se-ñor que has-ta.su vi-da dio? La muer-te de- rro-tó y su per-dón me dio Car-gan-do

Tenor 2  
 P P P P P P P P

Bantone  
 Dum dum dum Dum dum dum du du du dum Dum dum dum Dum dum dum du du du dum

*Nota.* Compas del 1 al 5

En los (**Compas 9-12**), se creó un interludio instrumental característico de la estética pop, el cual carece de texto lírico. Destacando una textura homofónica basada en pedales rítmicos y ostinato. En este pasaje, se destaca el silencio de los tenores, lo que permite que las voces extremas asuman el protagonismo:

Registro Superior: La soprano y las contraltos ejecutan una línea vocal sobre la vocal "Oh", incorporando sutiles variaciones melódicas en la voz superior.

Registro Grave: El barítono desempeña la función de un bajo eléctrico mediante el uso de onomatopeyas ("Du dum dum"), proporcionando el soporte rítmico-armónico de la sección.

### Figura 23

#### *Instrumental*

The musical score for Figure 23, Instrumental section, measures 9-12, is presented in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five vocal staves: Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, and Tenor 2, and one bass staff for Baritone. The Soprano and Alto parts sing "Oh" with melodic variations. The Baritone part plays a rhythmic pattern of "Du dum dum du dum dum". The Tenor parts are silent.

*Nota.* Compas del 9 al 12.

La sección del verso comprendida entre los (**compases 13 -16**) se estructura sobre una textura de melodía acompañada no tradicional o homofonía parcial. En este diseño, la línea melódica principal es conducida por el tenor 1, mientras las voces superiores desarrollan capas

armónicas caracterizadas por su actividad rítmica y respuestas independientes en los **(compases 14 y 16)**.

Por otra parte, el bajo establece un plano ostinato e independiente, lo que consolida una textura estratificada representativa del lenguaje del pop worship contemporáneo.

### Figura 24

#### *Verso Melodia acompañada*

13

Soprano

Alto 1  
Per-di-do pe-ro fui ha-lla-do Me-a-co-ge hoy tu gra-cia Dio-s Oh oh

Alto 2  
Per-di-do pe-ro fui ha-lla-do Oh oh Me-a-co-ge hoy tu gra-cia Dio-s

Tenor 1  
Per-di-do pe-ro fui ha-lla-do Me-a-co-ge hoy tu gra-cia Dio-s

Tenor 2

Baritone  
Du dum dum du dum dum Du dum dum du dum dum Du dum dum du dum dum Du dum dum du dum dum

**Nota.** Compas del 13 al 16

Con el propósito de generar variedad textural en el pre-coro (**Compas 20-28**), se diseñó un contrapunto de nota contra nota entre las voces del tenor 1 y la soprano. Así mismo, destaca el uso de una nota fija en la voz del barítono, la cual funciona como un pedal estático que sustenta

el desarrollo melódico de los registros superiores los cuales cuentan con movimientos contrarios entre ellas.

### Figura 25

#### *Pre-coro contrapunto tres voces*

The musical score for 'Pre-coro contrapunto tres voces' consists of six staves. The Soprano staff (top) contains the vocal line with lyrics: 'Su nom-bre gran-de es Hoy lo ce-le-bra-re Por siem-pre can-ta-re Je-sús tu e-res Rey Mi voz le-van-ta-re Y lo a-nun-cia-re Je-sús tu e-res Rey Je-sús mi Rey'. The Alto 1 and Alto 2 staves are empty. The Tenor 1 staff contains the vocal line with the same lyrics. The Tenor 2 staff is empty. The Bantono staff (bottom) contains a bass line with the notes 'Do Do Do Do Do Do Do Do'.

**Nota.** Compas del 20 al 28

Es relevante señalar que, en la segunda exposición del pre-coro (**compases 43-48**), la textura incrementa su densidad. En esta instancia, al diseño contrapuntístico inicial se le añade una línea de bajo con mayor actividad, complementada por la ejecución de *beatboxing* en la voz del tenor 1, lo que refuerza la base rítmica y la complejidad de la sección.

## Figura 26

### Contrapunto a cuatro voces

48

Soprano  
Su nom-bre gran-de es Hoy lo ce-le-bra-re Por siem-pre can-ta-re Je-sús tu e-res Rey\_\_ Mi voz le-van-ta-re

Alto 1

Alto 2

Tenor 1  
Su nom-bre gran-de es Hoy lo ce-le-bra-re Por siem-pre can-ta-re Je-sús tu e-res Rey\_\_ Mi voz le-van-ta-re

Tenor 2  
kj t kj t kj t kj t kj t kj t kj t kj t kj t kj t kj t kj t

Baritone  
Su nom-bre gran-de es Hoy lo ce-le-bra-re Por siem-pre can-ta-re Je-sús tu e-res Rey\_\_ Mi voz le-van-ta-re

*Nota.* Compas del 48 al 53

En el puente de la obra (**compas 73-91**), se optó por una construcción basada en la estratificación de capas mediante un diseño contrapuntístico estratificado contemporáneo sobre la progresión armónica V7-IVmaj9, así como se ve en los (**compases 84 al 84**). En este pasaje, las voces intermedias ejecutan un contrapunto de imitación libre basado en uno de los referentes, mientras que la voz superior es decir la soprano incorpora un whistle note (registro de silbido) como recurso ornamental.

Simultáneamente, el barítono desempeña un bajo ostinato que actúa como el eje motor de la sección. Este entramado se complementa con sutiles acompañamientos de percusión corporal, específicamente a través de onomatopeyas que emulan chasquidos de dedos, aportando una textura rítmica adicional al conjunto vocal.

Para esta sección, también es importante destacar que el contrapunto libre fue construido de manera progresiva, es decir, capa por capa, permitiéndole al oyente diferenciar la melodía principal y la letra.

### Figura 27

#### *Puente contrapunto libre*

The musical score for 'Puente contrapunto libre' is presented in a multi-staff format. It includes the following parts and lyrics:

- Soprano:** Oh oh oh oh
- Alto 1:** Hoy ce-le-bra-mos con-a-gra-de-ci-mi-en-to-el a-mor del Pa-dre
- Alto 2:** Hoy ce-le-bra-mos con-a-gra-de-ci-mi-en-to-el a-mor del Pa-dre Hoy ce-le-bra-mos su per-dó
- Tenor 1:** Hoy ce-le-bra-mos con-a-gra-de-ci-mi-en-to-el a-mor del Pa-dre Hoy ce-le-bra-mos su per-dó - ón
- Tenor 2:** Hoy ce-le-bra-mos con-a-gra-de
- Bantone:** Dum du dum du du dum dum du du du du Dum du dum du du dum dum du du du du

*Nota.* Compas del 80 al 84

### Proceso de divulgación

La estrategia de difusión del presente proyecto se diseñó con el objetivo de garantizar la trazabilidad del proceso creativo y la accesibilidad de los resultados finales para la comunidad académica y el público en general. Para ello, se implementaron las siguientes plataformas:

#### *Plataforma Digital Documental (Página Web)*

Se desarrolla un portal web dedicado exclusivamente a la gestión y memoria del proyecto. Este espacio funciona como un repositorio dinámico que permite visualizar la evolución del trabajo de grado a través de las siguientes secciones:

Contextualización Teórica: Registro detallado de los referentes musicales y estéticos que sustentan la propuesta.

Archivo Multimedia: Inclusión de entrevistas y registros audiovisuales de las sesiones de práctica, permitiendo observar la interacción entre el compositor y los intérpretes, memorias de grabación en estudio musical, las partes de las voces de cada obra (Véase Anexo A).

### ***Difusión Audiovisual y Digital (YouTube)***

Con el fin de difundir y permitir el acceso a la producción musical resultante, se optó por la publicación de las obras en la plataforma YouTube. La divulgación se realiza bajo el formato de video de partitura sincronizada, una herramienta técnica que permite al espectador:

- Seguir la lectura musical en tiempo real mientras escucha la interpretación.
- Analizar la conducción de voces y las texturas contrapuntísticas aplicadas en las obras.
- Fomentar la pedagogía musical mediante la observación directa de la grafía académica. (Véase Anexo B).

### **Reflexión sobre las Obras Resultantes**

La implementación de texturas contrapuntísticas como recurso seccional en las obras originales fortalece la sonoridad del pop worship mediante una estratificación deliberada de los planos sonoros, logrando una complejidad técnica que no desplaza la Claridad del mensaje lírico a través de las siguientes dimensiones:

#### ***Independencia y direccionalidad melódica***

La claridad textual se conservó en las dos obras mediante el uso de movimientos contrarios y oblicuos entre las líneas vocales, como se pudo observar en los pre-coros o puente de “frágil” de ambas canciones. Al otorgar una dirección lineal distinta a cada voz, se evita la “fusión acústica” que suele confundir el texto en texturas densas. Esta independencia le permite

al oyente identificar el mensaje de cada voz mientras percibe el soporte polifónico como un entorno enriquecedor y no como una interferencia.

### ***Gestión del timbre y la identidad vocal***

Se aprovechó el timbre inherente de cada registro del coro mixto (Soprano, Contralto, tenor, Barítono) para crear una separación natural de las frecuencias. La estrategia de presentación gradual de las melodías en los puentes permitió que cada línea adquiriera una identidad propia en la memoria auditiva del receptor, facilitando la comprensión de la letra incluso cuando la textura se tornó más compleja.

### ***Proporción espacial***

La optimización del espacio sonoro se logró mediante el control de los intervalos (distancia vertical) y el ritmo de cada melodía (distancia horizontal) y entradas graduales de melodías. Asegurando que se mantenga la nitidez como en el quolibet presentado en el puente del tema “frágil” y las entradas graduales en el puente de “¿Quién como el Señor?”

### ***Recursos estructurales y técnicas extendidas***

La integración de elementos como el bajo ostinato, nota pedal, proporciono un ancla rítmica constante que estabiliza la audición, permitiendo que las voces superiores exploren tensiones contrapuntísticas sin perder el centro tonal. Así mismo, la incorporación de técnicas extendidas (como el beatbox) y onomatopeyas funcionales permitió añadir capas rítmicas y texturales contemporáneas sin añadir carga semántica adicional, evitando así la saturación del canal lingüístico.

### *Aplicación de círculos armónicos*

La escogencia de los mismos círculos armónicos para cada una de las partes de las canciones, como se observa en ambos esquemas compositivos, ver (tabla 6 y 7). Permitieron que las melodías pudieran coexistir en un mismo entorno, manteniendo las obras en un contexto musical moderno.

## **Conclusión**

Esta investigación determinó que el fortalecimiento sonoro no depende exclusivamente de la densidad polifónica, sino más bien del uso estratégico de texturas híbridas. La transición fluida entre la monofonía, la melodía acompañada, la homofonía y la polifonía permite que la obra respire: el contrapunto eleva el nivel técnico y la competitividad estética, mientras que las texturas más simples actúan como "anclas de claridad" que preservan la esencia del mensaje lírico. Siendo este proyecto un gran aporte al contexto de Valledupar al brindar alternativas estéticas sobre la independencia de las líneas vocales.

## Referencias

- Arango, J. (2021). *La profesionalización del sonido worship en Colombia: Estándares globales y producción nacional*.
- Archila, M. (2017). Memoria, verdad e historia oral. *Controversia* 209.  
<https://revistacontroversia.com/index.php/controversia/article/view/1094>
- Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in Theory and Practice* (8ª ed.). McGraw-Hill.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2019). *A History of Western Music* (10ª ed.). W. W. Norton & Company.
- Dibben, N. (2009). *Björk* (Pop Music of Today). Indiana University Press.
- Everett, W. (2004). Entendiendo los sistemas tonales del Rock. *Teoría de la música*, v. 10 (4).  
[https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w\\_everett.php](https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.php)
- Fux, J. J. (1965). *The Study of Counterpoint (Gradus ad Parnassum)* (A. Mann, Trad.). W. W. Norton & Company. (Obra original publicada en 1725).
- Ingalls, M. M. (2008). *Singing Heaven down to Earth: Spiritual Journeys through Christian Popular Music*.
- Ingalls, M. M. (2017). *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Oxford University Press.
- Ingalls, M. M. (2018). *Contemporary Christian Music and the Jesus Movement*.
- Jeppesen, K. (1992). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Dover Publications.
- Kennan, K. (1999). *Counterpoint* (4ª ed.). Prentice Hall.
- Kennan, K., & Grantham, D. (2014). *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century Practice*. Pearson.

Ligeti, G. (1988). *Escritos sobre música*.

Monografias.com. (s.f.). *Clasificación de las voces humanas* [Imagen]. Recuperado de  
monografias.com

Oñate, J. (2019). *Identidad y narrativa en la música del Caribe colombiano*.

Phillips, K. H. (2004). *Directing the Choral Music Program*. Oxford University Press.

Piston, W. (1947). *Counterpoint*. W. W. Norton & Company.

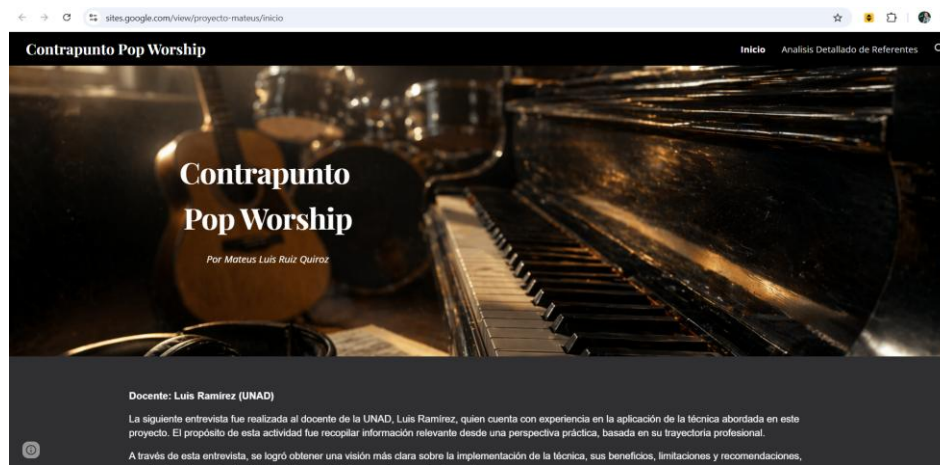
Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical

Tagg, P. (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Mass Media Music  
Scholars' Press.

## Anexos

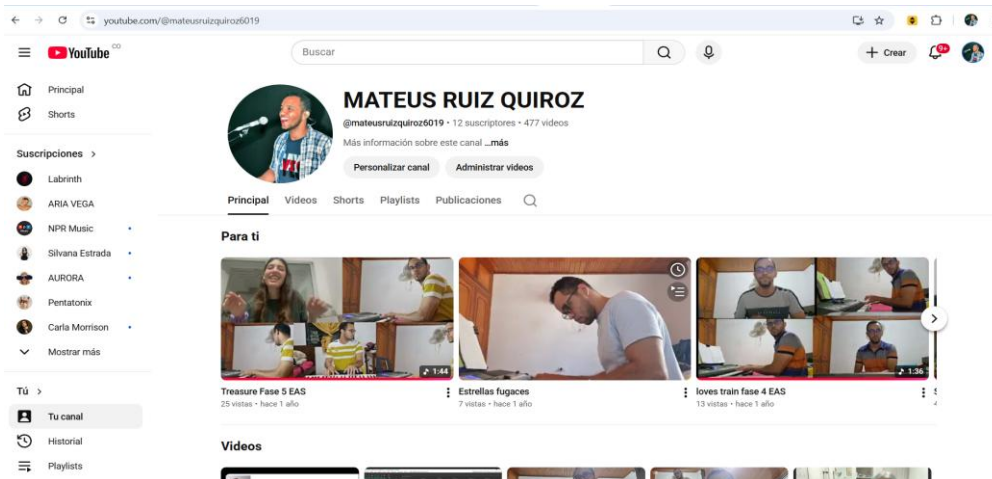
### Anexo A. Enlace página web del proyecto

<https://sites.google.com/view/proyecto-mateus/inicio>



### Anexo B. YouTube del Artista

<https://www.youtube.com/@mateusruiquiroz6019/videos>



### Anexo C. Partituras y Guías de interpretación de las obras

<https://drive.google.com/drive/folders/157qH73mjkuRSBhJgHGvdzmbRUCxgJnT?usp=sharing>

### Anexo D. Audios de las obras

<https://drive.google.com/drive/folders/1VpiaWKqRwytH8qo9q71HlkRhxASq8bXl?usp=sharing>

**Anexo E.** *Partes y audio de cada voz*

<https://drive.google.com/drive/folders/1hKO-1tdt603fw95e4U0wsJJF4mq0pms-?usp=sharing>