

**Exploración de los ejes compositivos de Bartók como recurso estético en la reproducción  
de tres canciones inéditas del género rockpop cristiano**

Andrés Said Carreño Vásquez

Asesor

José David Roldan Sánchez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Proyecto de Grado Modalidad Creación de Obra

2026

## Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo, en primer lugar, a mi Señor Jesucristo, por mostrarme su plan redentor a través de las Escrituras, por fijar sus ojos en mí y salvarme, y enseñarme a amar este hermoso arte.

A mi iglesia, que ha sido el espacio donde la música ha encontrado su verdadero sentido como medio de servicio, adoración y transformación. Allí se ha gestado gran parte del trabajo musical que inspira este proyecto.

A mi amada, Nataly López, por acompañarme en aquellos días buenos y en otros que han sido desafiantes. Por escucharme y comprender las exigencias. Pero sobre todo, por escoger y amar lo mismo en este camino llamado vida.

A Cloy, por enseñarme a luchar por la vida, a pesar de los pronósticos. Gracias por mirarme siempre con el mismo amor, por emocionarte al verme. Eres mi amor chiquito.

A Haru, mi compañía permanente, sin ti esto no sería lo mismo. Tu lealtad y amor también tiene mucho fruto.

A mi familia por su apoyo, comprensión en las diferentes decisiones, por creer que cerrar estos ciclos también es triunfo de todos. Mamá, siento mucho que no estés para ver lo que soy hoy y como se ha construido este camino. Espero ser corona de honra para ti.

Finalmente a mi gran amigo y hermano del alma, Carlos Ortiz, en parte este camino no se habría podido construir si Dios no nos hubiera unido.

A todos ustedes, este logro también les pertenece.

### **Agradecimientos**

Quiero agradecer a la que será mi alma mater, la Universidad Nacional Abierta y a Distancia. Ha dotado no solo de la más grande infraestructura tecnológica para el correcto desarrollo académico, sino que ha provisto de los más grandes seres humanos y profesionales. Por nombre propio nombraría a algunos que han marcado este camino, César Augusto Mendoza, Sebastián García, Jhonatan David Arias, Rubén Darío López, Diader Pérez, John Alexander Amézquita y a aquellos héroes anónimos que también hacen que este barco se conduzca a puerto seguro.

## Resumen

La siguiente investigación-creación propone la integración de la técnica de los ejes tonales del compositor húngaro Béla Bartók en la preproducción de tres canciones inéditas dentro del género rockpop cristiano, con la finalidad de generar una propuesta diferenciadora dentro de la producción musical. Este estudio parte de un análisis técnico de los principios interválicos y estructurales de la obra de Bartók, con el fin de identificar recursos aplicables al diseño armónico, de forma y discursivo dentro de este proyecto. Teniendo en cuenta lo anterior, a partir de este análisis se diseña un modelo que oriente la aplicación de este tema en procesos compositivos, arreglos y preproducción, de esta forma integrando variedad de criterios que permitan al género rockpop contar con estrategias de simetría, polaridad y expansión tonal. El proyecto se desarrolla en el contexto sociocultural del barrio La Gaitana en la ciudad de Bogotá, donde por medio de una escuela de formación comunitaria, constituye la plataforma de experimentación y apropiación artística. La investigación apoya al campo académico al demostrar la viabilidad de aplicación de técnicas de la música del siglo XX en géneros populares contemporáneos. Así mismo, contribuye a la universidad Unad mediante un enfoque interdisciplinar que combina el análisis, creación y proyección social. Los resultados buscan fortalecer el repertorio cristiano nacional y promover nuevas formas de sonidos en la producción musical.

**Palabras clave:** Ejes tonales, Bela Bartók, preproducción, rockpop cristiano, investigación creación.

### **Abstract**

This research-creation project proposes the integration of the tonal axis technique developed by Hungarian composer Béla Bartók into the pre-production process of three original songs within the Christian rock-pop genre, with the aim of generating a distinctive proposal in contemporary music production.

The study begins with a technical analysis of the intervallic and structural principles present in Bartók's work in order to identify musical resources applicable to harmonic design, form, and musical discourse within this project. Based on this analysis, an application model is designed to guide the incorporation of the tonal axis technique into compositional processes, musical arrangements, and pre-production practices. This approach integrates various criteria that enable the rock-pop genre to explore strategies of symmetry, polarity, and tonal expansion.

The project is developed within the sociocultural context of the La Gaitana neighborhood in Bogotá, where a community-based music training school serves as a platform for artistic experimentation and creative appropriation. The research contributes to the academic field by demonstrating the feasibility of applying twentieth-century compositional techniques to contemporary popular genres. Likewise, it contributes to the National Open and Distance University (UNAD) through an interdisciplinary approach that combines musical analysis, artistic creation, and social outreach.

The results aim to strengthen the national Christian repertoire and promote new sonic possibilities within contemporary music production.

**Keywords:** tonal axis, Béla Bartók, preproduction, christina rockpop, research creation.

## Tabla de Contenido

Planteamiento Temático .....	12
Justificación .....	14
Objetivos .....	15
General .....	15
Específicos .....	15
Marco Artístico/Teórico .....	16
La producción musical como campo creativo y técnico .....	16
Preproducción espacio de integración técnica y espiritual .....	17
Béla Bartók y la expansión de la tonalidad en el siglo XX .....	19
Sistema de los Ejes Tonales: Principio de simetría .....	20
Implicaciones del sistema en la composición .....	21
El fundamento estructural de los ejes .....	22
Aplicación de los ejes tonales .....	25
Cómic las aventuras de Prayerman y Novatin como referencia artística para la elaboración de contenido de letras de canciones .....	32
Ejes tonales y su pertinencia en géneros como el rockpop cristiano .....	39
Desarrollo Metodológico .....	46
Fase No. 1: Investigación de la teoría y contextualización.....	46
Fase No. 2: Preproducción compositiva – Las aventuras de Prayerman y Novatin .....	46
Fase No. 3: Ensayo y maquetas .....	46
Fase No. 4 Registro documental .....	46
Proceso de Creación de Obra .....	47

Proceso de elaboración de los arreglos musicales en la etapa de preproducción .....	48
Proceso de elaboración de las maquetas de las 3 obras inéditas .....	65
Circulación de las 3 obras inéditas en contexto comunitario .....	74
Conclusión .....	78
Referencias Bibliográficas .....	80
Apéndice .....	81

## Tabla de Figuras

<b>Figura 1</b> <i>Estudio de grabación</i> .....	17
<b>Figura 2</b> <i>Eje de tónica en C</i> .....	21
<b>Figura 3</b> <i>Ejes tonales a partir de Do</i> .....	23
<b>Figura 4</b> <i>Ejes tonales basado en círculo de quintas</i> .....	24
<b>Figura 5</b> <i>Extracto obra Concierto para Orquesta Sz 116</i> .....	26
<b>Figura 6</b> <i>Extracto obra Concierto para Orquesta Sz 116</i> .....	27
<b>Figura 7</b> <i>Extracto obra Concierto para Orquesta Sz 116</i> .....	28
<b>Figura 8</b> <i>Extracto obra Concierto para Orquesta Sz 116</i> .....	29
<b>Figura 9</b> <i>Ejes tonales usados en la obra</i> .....	29
<b>Figura 10</b> <i>Introducción con acordes de tonos enteros (4 compases) y cromatismo</i> .....	30
<b>Figura 11</b> <i>Fragmento del colchón armónico sección A</i> .....	31
<b>Figura 12</b> <i>Base armónica sección B</i> .....	32
<b>Figura 13</b> <i>Fedy, creador de Prayerman</i> .....	33
<b>Figura 14</b> <i>Prayerman saluda</i> .....	33
<b>Figura 15</b> <i>Texto conversión Billy</i> .....	35
<b>Figura 16</b> <i>Texto conversión Billy</i> .....	35
<b>Figura 17</b> <i>Conversión</i> .....	36
<b>Figura 18</b> <i>Texto Silla de la Sabiduría</i> .....	37
<b>Figura 19</b> <i>Silla de la Sabiduría</i> .....	37
<b>Figura 20</b> <i>Texto Canto de Peregrino</i> .....	38
<b>Figura 21</b> <i>Archilaico</i> .....	39
<b>Figura 22</b> <i>Espacio comunitario barrio Gaitana</i> .....	45

<b>Figura 23</b> <i>Eje Tonal de Bb modo mayor o menor</i> .....	<b>50</b>
<b>Figura 24</b> <i>Introducción canción Cuánto te Amo</i> .....	<b>50</b>
<b>Figura 25</b> <i>Introducción canción Cuánto te Amo</i> .....	<b>51</b>
<b>Figura 26</b> <i>Introducción canción Cuánto te Amo</i> .....	<b>51</b>
<b>Figura 27</b> <i>Cierre canción Cuánto te Amo</i> .....	<b>52</b>
<b>Figura 28</b> <i>Eje Tonal de C</i> .....	<b>54</b>
<b>Figura 29</b> <i>Eb como polo de rapa secundaria</i> .....	<b>55</b>
<b>Figura 30</b> <i>Sección Peregrino</i> .....	<b>56</b>
<b>Figura 31</b> <i>Eje Tonal de C</i> .....	<b>59</b>
<b>Figura 32</b> <i>Introducción canción Silla de la Sabiduría</i> .....	<b>60</b>
<b>Figura 33</b> <i>Estrofa canción Silla de la Sabiduría</i> .....	<b>60</b>
<b>Figura 34</b> <i>Estrofa canción Silla de la Sabiduría</i> .....	<b>61</b>
<b>Figura 35</b> <i>Coro canción Silla de la Sabiduría</i> .....	<b>61</b>
<b>Figura 36</b> <i>Coro canción Silla de la Sabiduría</i> .....	<b>62</b>
<b>Figura 37</b> <i>Espacio musical canción Silla de la Sabiduría</i> .....	<b>62</b>
<b>Figura 38</b> <i>Cierre musical canción Silla de la Sabiduría</i> .....	<b>63</b>
<b>Figura 39</b> <i>Cierre musical canción Silla de la Sabiduría</i> .....	<b>63</b>
<b>Figura 40</b> <i>Incorporación de balance en obras</i> .....	<b>66</b>
<b>Figura 41</b> <i>Incorporación de delay en obras</i> .....	<b>67</b>
<b>Figura 42</b> <i>Incorporación de reverberación en obras</i> .....	<b>68</b>
<b>Figura 43</b> <i>Incorporación de EQ en obras</i> .....	<b>69</b>
<b>Figura 44</b> <i>Incorporación de EQ en obras</i> .....	<b>69</b>
<b>Figura 45</b> <i>Incorporación de EQ en obras</i> .....	<b>70</b>

<b>Figura 46</b> <i>Elementos tenidos en cuenta para EQ</i> .....	<b>70</b>
<b>Figura 47</b> <i>Obra Cuánto te amo</i> .....	<b>71</b>
<b>Figura 48</b> <i>Obra Peregrino</i> .....	<b>72</b>
<b>Figura 49</b> <i>Ejemplo de uso de comprensión</i> .....	<b>73</b>
<b>Figura 50</b> <i>Balance Silla de la sabiduría</i> .....	<b>73</b>
<b>Figura 51</b> <i>Socialización en escuela comunitaria</i> .....	<b>76</b>
<b>Figura 52</b> <i>Socialización en escuela comunitaria</i> .....	<b>76</b>
<b>Figura 53</b> <i>Socialización en escuela comunitaria</i> .....	<b>77</b>
<b>Figura 54</b> <i>Socialización en escuela comunitaria</i> .....	<b>77</b>

**Lista de tablas**

<b>Tabla 1</b> <i>Progresión y uso en introducción y cierre</i> .....	<b>49</b>
<b>Tabla 2</b> <i>Progresión y uso en desarrollo de la obra</i> .....	<b>53</b>
<b>Tabla 3</b> <i>Progresión y uso en toda de la obra</i> .....	<b>57</b>

**Tabla de Apéndice**

<b>Apéndice A</b> <i>Obra cuánto te amo</i> .....	<b>81</b>
<b>Apéndice B</b> <i>Obra silla de la sabiduría</i> .....	<b>93</b>
<b>Apéndice C</b> <i>Obra Peregrino</i> .....	<b>108</b>

### Planteamiento Temático

Dentro de la producción musical contemporánea, en especial dentro del género rockpop, ha experimentado una transformación significativa debido a la incorporación de recursos musicales académicos del siglo XX. Dentro de los aportes se destacan las técnicas del compositor húngaro Béla Bartók, cuyo tema, “ejes tonales”, propone un sistema distinto al pensamiento tonal tradicional, basado en simetría, polaridad y relaciones interválicas que amplían las posibilidades de expresividad en la música.

A nivel internacional Bartók es referente en composición, música para cine y producción, donde el modelo de intervalos y estructuras ha sido utilizado para generar atmósferas, tensiones dentro de la armonía convencional y una perspectiva mucho más expandida de la tonalidad.

En Colombia, la música cristiana contemporánea se ha centrado en modelos formales y armónicos provenientes del género góspel, manteniendo estructuras tradicionales. Esto abre la oportunidad para ofrecer propuestas que integren enfoques compositivos avanzados.

En el contexto local, se sitúa en el barrio la Gaitana, Suba-Bogotá, donde actualmente opera una escuela de formación musical gratuita vinculada a la iglesia cristiana Edificate. Dentro de este espacio comunitario convergen procesos de creación, aprendizaje y, claro está, práctica musical, convirtiéndolo en un escenario para aplicar conceptos derivados de Bartók.

En el marco del proyecto se propone explorar la incorporación de los ejes tonales de Bartók en la preproducción de tres canciones inéditas del género rockpop cristiano, con el fin de desarrollar una propuesta estética diferenciadora.

*Pregunta Problema* ¿Cómo la aplicación de la técnica de los ejes de Béla Bartók en la preproducción de tres canciones inéditas del género rockpop puede contribuir a una propuesta estética diferenciadora dentro de la producción musical cristiana?

## Justificación

El proyecto es pertinente y relevante por su impacto artístico, académico, sociocultural e institucional. En el campo musical y artístico, la aplicación de los ejes tonales de Bartók en el rockpop, constituye una innovación que poco se ha explorado en Colombia. Esta integración ofrece nuevas oportunidades para el diseño armónico, la estructura y la implementación de sonoridades. El proyecto, a su vez, enriquece el repertorio nacional y amplía la perspectiva estética del género contemporáneo.

En el ámbito académico, la propuesta fortalece el análisis. La ejecución de los ejes tonales permite generar conocimientos que pueden derivar en teoría, análisis, composición y producción musical. De esta manera, el proyecto contribuye a demostrar que los conceptos académicos de la música del siglo XX pueden adaptarse a un lenguaje contemporáneo, mediante la producción musical.

Desde el enfoque sociocultural, el proyecto se desarrolla en un entorno comunitario y tiene impactos directos. La creación de estas obras aporta estética, fortalece el proceso de formación, promueve la creatividad colectiva y la apropiación musical en la misma comunidad que utiliza el arte o la música como herramienta de expresión y transformación.

Finalmente, a nivel institucional, el proyecto se alinea con los principios de la Unad. El análisis técnico, la creación musical desde la preproducción y el trabajo comunitario constituyen un gran ejemplo de investigación-creación relevante para el desarrollo académico de la institución.

Esta investigación, entonces, no solo propone una estética renovada, sino que también demuestra la importancia de integrar técnicas avanzadas en contextos populares desde la preproducción, aportando conocimiento musical a la creación artística y al desarrollo social.

## Objetivos

### *Objetivo General*

Producir tres canciones inéditas dentro del género rockpop cristiano, integrando la técnica de los ejes tonales del compositor húngaro Béla Bartók en la etapa de preproducción musical, con la meta de generar una propuesta innovadora en la armonía, la estructura y el lenguaje musical del género.

### *Objetivo Específicos*

Analizar, técnicamente, los principios armónicos y estructurales presentes en la obra del compositor húngaro Béla Bartók, identificando los elementos más relevantes de los ejes tonales, para aplicarlos en la preproducción musical.

Diseñar un modelo operativo que permita la implementación de la técnica de los ejes tonales en el proceso de composición y arreglo dentro del género rockpop cristiano.

Implementar dicho modelo en la preproducción de tres canciones inéditas, aplicando los recursos armónicos y de forma, derivados del análisis para crear sonoridades distintivas.

## Marco Artístico/Teórico

### *La producción musical como campo creativo y técnico*

Cuando nos referimos a la producción musical, nos referimos a esta, entendiéndola como un proceso que integra o articula decisiones técnicas, estéticas y, de hecho, simbólicas con la intención de construir una sonoridad coherente. En la producción no solo se materializa una obra o una canción, sino que también se define su identidad discursiva, teniendo en cuenta elementos académicos esenciales como el timbre, la dinámica, la armonía, la melodía, el ritmo y la estructura, entre otros.

En el contexto de la música popular actual, la producción musical no se limita a acompañar la composición de una obra, sino que también integra un componente estructural. Esto es relevante cuando se busca trasladar conceptos provenientes de la música académica a lenguajes más populares. Allí es donde la producción actúa precisamente como mediadora entre lo teórico y lo sonoro.

Dentro de este proceso, la preproducción ocupa un lugar vital, pues es la etapa en la que se definen la estructura y las expresiones de la canción. En este momento de la etapa de preproducción, se experimenta con progresiones armónicas, con las formas musicales y con el tipo de instrumento que se desea ejecutar para el tipo de obra y la narrativa sonora. Permitiendo, en esta fase, establecer los diferentes cimientos que tendrá al final la materialización de una canción. De esta manera, se consolida como un campo en el que se integran la creatividad, las tecnologías y la propia estética.

En este sentido, la preproducción adquiere un papel determinante en todo el proceso de investigación, pues es la etapa en la que se establecen los criterios que definirán el carácter de cualquier obra.

### *Preproducción espacio de integración técnica y espiritual*

#### **Figura 1**

##### *Estudio de grabación*



*Nota:* Espacio donde ocurre el proceso creativo de preproducción. *Imagen de propia autoría*

El elemento de la preproducción musical se convierte en el lugar ideal para experimentar con sonoridades. Pero también para otro tipo de elementos como:

- Diseño de estructura de la canción
- Estudio de alternativas armónicas
- Modelar la narrativa espiritual
- Construir una estética coherente.

Esta es la etapa en la que el productor toma las decisiones estratégicas que afectarán el resultado final. Es importante destacar que, al ser innovador o competitivo en la industria musical, muchos buscan la originalidad o la creatividad. Pero como lo menciona Philip Tagg (2004) en su entrevista, “La normalidad es la cosa más rara. He aquí por qué la estudio: porque es loca, la normalidad es extraña. Un gran músico, músico creativo, puede mostrar lo extraña que es la normalidad” (p.27). Lograr expresar con sencillez lo convencional, con palabras claras y armonías elaboradas, hace que esa normalidad tome significado para el oyente. Sentimientos como la nostalgia, la alegría, la tristeza o la esperanza son algunas de las expresiones que el ser humano experimenta a lo largo de la vida, y poder evocarlos adecuadamente permite acompañar en su peregrinar. Muchos de estos temas, por lo general, se encuentran en obras de los siglos pasados, pero también en obras populares. Tagg (2004). Sostiene que “la música comunica algo” (p.27), planteando que su significado se construye a partir de la experiencia del oyente. En este sentido, el autor recurre al cine para explicar cómo la música orienta la interpretación de una escena, sugiriendo que una secuencia audiovisual carecería de sentido emocional sin un acompañamiento sonoro adecuado. Así, la música no solo refuerza la intención narrativa, sino que también contribuye a la construcción de significados en el discurso audiovisual.

Por otro lado, no se debe olvidar el concepto de la preproducción desde el enfoque académico, ya que es aquí donde se encuentra el valor de los diferentes elementos que convergen en este proceso. Específicamente, el tema relacionado con la tecnología ha acompañado a los distintos productores en formación, hasta el punto de que han encontrado una gran variedad de herramientas que les permiten mostrar sus técnicas de microfoneo, mezcla y masterización. Según los planteamientos de Ruiz y Pérez (2020). “El uso de equipos y software orientados a la

producción hace del aprendizaje de la tecnología un requisito para el productor, tanto en el estudio como en las etapas de preproducción y producción”(p.47).

El buen trabajo que se desarrolle en esta etapa evitará, como lo mencionan Ruiz y Pérez (2020). “Discos sin cohesión o inconsistentes en su identidad”. (p.83).

### ***Béla Bartók y la expansión de la tonalidad en el siglo XX***

Béla Bartók (1881–1945) es recordado como uno de los compositores más relevantes e influyentes en la redefinición de los conceptos asociados a la tonalidad durante el siglo XX. El compositor húngaro desarrolló, tras varios años de estudio, un lenguaje musical que amplía los conceptos de la tonalidad tradicional, integrando elementos de las músicas húngaras, eslovacas, rumanas, ucranianas, búlgaras, turcas y árabes. Es decir, de la zona oriental de Europa. El trabajo de su vida, junto con su gran amigo Zoltán Kodály, fue realizar un trabajo serio de recopilación, transcripción, análisis, clasificación y grabación en cilindros fonográficos del folclor regional. Esto se hizo teniendo en cuenta la simetría interválica y la estructura basada en principios matemáticos. Según Ernó Lendvai (2003), señala que:

Bartók, a comienzos de 1930, desarrolló, por sí mismo, un método de integración de todos los elementos de la música: las escalas, las estructuras acórdicas con los motivos melódicos adecuadas a ellas, junto con las longitudes proporcionales entre los movimientos tales como exposición, desarrollo y reexposición y con frases equilibradas dentro de dichas secciones, de acuerdo con un principio básico simple: el de la Sección Áurea (p.1).

Este planteamiento del autor evidencia que el sistema compositivo de Bartók no se limita a lo armónico, sino que articula la forma y el material sonoro en una lógica unificada. Menciona Ernó Lendvai (2003), “Dentro de este marco, Bartók aplicó su teoría de los “ejes tonales” como base de la tonalidad” (p.1). Así mismo que:

Su sistema tonal se origina en la música funcional. Una línea de evolución puede seguirse desde los comienzos de la funcionalidad, a través de las armonías del clasicismo vienés y del mundo tonal del romanticismo hasta su sistema de ejes(p.4).

Ante esta realidad, el sistema de ejes se presenta como un modelo alternativo que amplía la organización tonal. Aclarando que no la elimina como algunos contemporáneos lo suponían.

### ***Sistema de los Ejes Tonales: Principio de simetría***

Para comprender el sistema de los ejes, uno de los conceptos más importantes es el de polo y contrapolo, que definen la simetría interna del lenguaje de Bartók. Menciona Lendvai (2003). “Un polo puede intercambiarse con su contrapolo sin que su función cambie” (p.6). Con esto en mente, precisa el uso de sustituciones armónicas no tradicionales. Lendvai (2003). “La relación polo-contrapolo es el principio estructural más importante en la música de Bartók”(p.6).

Ahora, a continuación se visualiza el sistema de eje de tónica, permitiendo reconocer elementos como la rama principal, la rama secundaria, el polo y el contrapolo o antípoda.

Menciona Juan Camilo Bustos (2023):

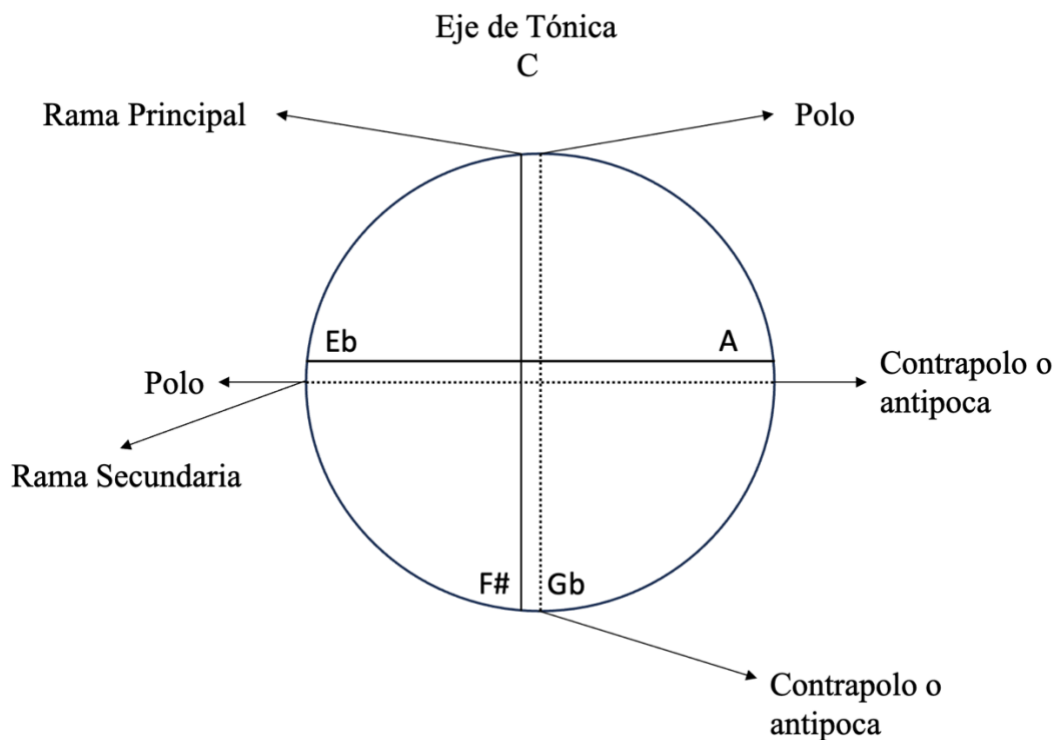
La línea vertical de cada eje recibe el nombre de rama principal y la línea horizontal recibe el nombre de rama secundaria, cada uno con su polo ubicado en el punto superior y lateral izquierdo y un contrapolo en su punto inferior y lateral derecho (p.20).

Lendvai, uno de los primeros teóricos más destacados, afirmaba que Bartók desarrolló estructuras armónicas en las que los ejes tonales constituyeron la base de su teoría más sólida. Es precisamente el sistema de los ejes tonales el que ofrece mayor aplicabilidad en músicas populares como el rockpop cristiano. Esto se debe a la capacidad de generar progresiones coherentes a partir de relaciones simétricas.

Se observa a continuación la imagen con la que se precisa un ejemplo de eje tonal en C mayor, donde C, como rama del eje, contrapolo F# o Gb, polo nuevamente Eb y contrapolo de esta rama secundaria A.

## Figura 2

*Eje de tónica en C*



*Nota:* Explicación visual del eje de tónica y de sus ramas. *Figura de propia autoría.*

Ahora, conociendo la base con la que se encuentra construido el eje, podemos agregar los dos ejes restantes para visualizar el sistema de ejes tonales de C mayor, teniendo en cuenta el eje de tónica, subdominante y dominante.

### ***Implicaciones del sistema en la composición***

El sistema de los ejes tonales de Béla Bartók permite:

- Entre los tres centros tonales. Tónica, subdominante y dominante realizar sustituciones funcionales.
- Generar progresiones no funcionales pero coherentes dentro del sistema de ejes.
- Sistema tonal controlada.
- Exploración ampliada del discurso armónico sin perder la estructura.

Lendvai (2003) afirma que: “Este sistema de ejes posee las propiedades esenciales de la armonía clásica”(p.4). De esta manera se comprende que no se está rompiendo la tonalidad, sino que se está reconfigurando o ampliando.

### ***El fundamento estructural de los ejes***

El sistema de los ejes tonales se basa en la simetría dentro del espacio sonoro, no eliminando, sino reorganizando, las funciones armónicas que tradicionalmente se denominan tonales. Es decir, explica Lendvai(2003), “Separamos las tres funciones y llamémoslas ejes de tónica, subdominante y dominante” (p.5). Con esto, los acordes pertenecientes a cada uno de los ejes comienzan a tener función de tónica, subdominante y dominante. Esto implica que se puede contar con una variedad de centros tonales que comparten la misma función estructural, lo que rompe las jerarquías del sistema tonal clásico.

Ya que el sistema de ejes es una organización simétrica alrededor de un punto. Permite generar equivalencias entre acordes separados por terceras mayores.

Por ejemplo, el eje **C – F#** se basa en la simetría del tritono. C y F# se consideran equivalentes porque ambos están a tres tonos de distancia del centro de simetría que los une.

Los tres ejes fundamentales son:

1. **Eje Tónico:** C – F#
2. **Eje Dominante:** G – C#

### 3. Eje Subdominante: F – B

Lo interesante de esta agrupación de acordes es que se pueden sustituir entre sí debido a la relación interválica de tercera mayor o de tritono. Esto crea una red equivalente cuya lógica se niega a la armonía tradicional.

#### Figura 3

*Ejes tonales a partir de Do*



*Nota:* Explicación visual de los ejes de tónica, subdominante y dominante, con sus respectivas ramas. Tomado de: *Musicalización "Neo-Manierista" de "Cuervo" de Edgar Allan Poe en el sistema de ejes tonales de Béla Bartók*, Bustos, 2023.

Para dar mayor claridad, el sistema de ejes tiene su origen en el círculo de quintas, desde donde se desarrolla el sistema. De esta manera lo describe Lendvai(2003):

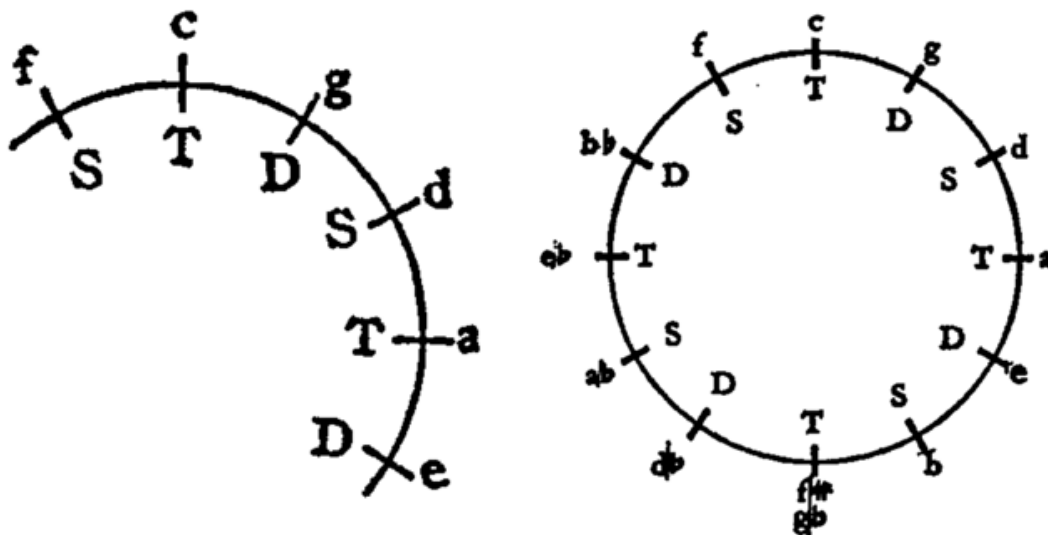
Para comenzar, tratemos de situar el sistema tonal de Bartók en el círculo de quintas. Tomemos DO como tónica (T). Entonces FA, el cuarto grado, es la subdominante (S); SOL, el quinto grado, es la dominante (D); LA, el sexto grado y el relativo de la tónica, funciona como tónica; RE, el segundo grado y relativo de la subdominante, funciona como subdominante; MI, el tercer grado y relativo de la dominante, funciona como dominante. El ciclo de quintas Mi-La-Re-Sol-Do-Fa corresponde a la serie funcional D-T-S-D-T-S(p.4)

Al contar con la posibilidad de enriquecer una pieza musical con esta variedad de sonoridades tomadas del sistema de ejes, lo único que se tendría en cuenta sería el momento en

que se involucran en la obra. Algunos de estos acordes mayores o menores empezarán a generar un discurso mucho más interesante. No quiere decir que, con el esquema tonal tradicional, no lo tenga, pero sí queda claro que, con esta variedad, la obra tendrá un discurso más elaborado.

#### Figura 4

*Ejes tonales basado en círculo de quintas*



*Nota:* Explicación visual de los ejes basada en el círculo de quintas. Tomado de: *Béla Bartók. Un análisis de su música, Ernő Lendvai, 2003*

Para cerrar el concepto de ejes tonales, como menciona Bustos (2023).

Cada eje no se debe considerar como un acorde de séptima disminuida, sino que representa ocho tonalidades diferentes, cuatro en modo mayor y cuatro en modo menor, por cada eje. Es decir, en el primer eje se tiene C, Cm, F#, F#m, Eb, Ebm, A y Am (p.22).

De esta manera, la posibilidad de contar con 24 acordes permite ampliar significativamente la gama de sonoridades disponibles para la creación de una obra musical. En la preproducción, este recurso es de gran valor. Ya que el productor podrá decidir qué tipo de acordes usar para evocar los sentimientos que quiere transmitir y así mismo, enriquecer el discurso armónico.

### *Aplicación de los ejes tonales*

Realmente qué generan las progresiones basadas en los ejes:

- Equivalencias tonales simétricas (C = F#; G = C#, etc.)
- Movimientos armónicos no funcionales tradicionalmente, pero coherentes
- Ambigüedad modal controlada
- Tensiones sonoras que pueden integrarse en lenguajes populares, incluso

en obras completas o secciones que permitan el desarrollo o integración de estos elementos

Las funciones de tónica, subdominante y dominante se pueden trasladar a la música popular, permitiendo que géneros como el rockpop cristiano estéticamente suenen de manera fresca sin perder accesibilidad para el oyente.

Ahora se analizarán ciertas secciones de una de las obras más influyentes del compositor húngaro, en las que se evidencia la aplicabilidad de estos ejes. “Concierto para orquesta Sz. 116”. En 1943, en una etapa de crisis económica y quebranto de salud, la Fundación Kussevizky pide al compositor húngaro que componga una obra en memoria de Natalie Kussevizky. El resultado fue la obra titulada “Concierto para orquesta Sz. 116”, compuesta en Nueva York y ejecutada por la Sinfónica de Boston en 1944.

Esta obra está estructurada en cinco movimientos, en los que los principios de simetría están constantemente presentes.

La sección de la introducción es motivico, se encuentra construida en sistema cuartal y pentatónico. En los compases del 35 al 50 se realiza uso de tritonos concernientes entre F y B, con características del sistema de ejes.

Figura 5

Extracto obra *Concierto para Orquesta Sz 116*

The image displays a musical score for the first movement of Béla Bartók's Concerto for Orchestra, Sz. 116. The score is arranged in two systems. The top system includes the Horn I in F, Trumpets I and II, and Timpani. The bottom system includes the Viola, Violoncello (div.), and Double Bass. The music is characterized by a tritone interval between Eb and A, which is a central tonal element in this section. The instruments play various notes and chords within this interval, creating a complex harmonic texture.

*Nota:* Extracto de la obra “Concierto para orquesta Sz. 116”. Tomado de: *Lenguaje, temas y estructuras del primer movimiento del concierto para orquesta Sz.116 de Béla Bartók*, Salazar, 2015.

En los compases del 51 al 57, la viola, el chelo y contrabajo realizan uso de sistema cuartal, usando así mismo el tritono. En esta sección G, el eje es el centro tonal. En la siguiente imagen, contrabajo, viola, chelo y timpani apoya al bajo en notas del tritono entre Eb y A. Los violines se mueven cromáticamente dentro del rango del tritono. El timpani tiene su nota pedal en Eb, mientras que la incorporación de las trompetas permanece en A. Es decir, la familia de maderas y cuerdas se encuentra haciendo movimientos ascendentes repetitivos entre Eb y A.

## Figura 6

Extracto obra *Concierto para Orquesta Sz 116*

Nota: Extracto de la obra “Concierto para Orquesta Sz. 116”. Tomado de: *Lenguaje, temas y estructuras del primer movimiento del concierto para orquesta Sz.116 de Béla Bartók*, Salazar, 2015.

En la primera sección de la exposición, comprendida entre los compases 76 y 231, se evidencian elementos asociados al sistema de ejes tonales, en la que el sistema axial permite visualizar el uso de tritonos y la violación de los principios de simetría.

En este movimiento, la construcción simétrica evoca un tipo de seriedad que, como menciona Heinrich. (1995), “Exceptuando el segundo movimiento, con su aire de scherzo, la obra se fundamenta sobre ese paso escalonado de la seriedad del primer movimiento y la canción del lamento del tercero a la afirmación de la vida del final”(p.75).

Antes de comenzar la reexposición, hay que señalar que tanto las cuerdas como las maderas se encuentran en un clímax constante. La sección del desarrollo culmina en A, que es la altura desde la cual comienza la reexposición.

### Figura 7

Extracto obra *Concierto para Orquesta Sz 116*

*Nota:* Extracto de la obra “Concierto para Orquesta Sz. 116”. Tomado de: *Lenguaje, temas y estructuras del primer movimiento del concierto para orquesta Sz. 116 de Béla Bartók*, Salazar, 2015.

En la reexposición toma elementos estructurales desarrollados en la exposición. Se compone de dos secciones que, en su momento, conducen a la coda de la obra. Es precisamente

allí donde, en los compases del 494 al 513, el uso de arpeggios guía a la incorporación de intervalos de cuartas, quintas y tritonos.

### Figura 8

*Extracto obra Concierto para Orquesta Sz 116*

*Nota:* Extracto de la obra “Concierto para Orquesta Sz. 116”. Tomado de: *Lenguaje, temas y estructuras del primer movimiento del concierto para orquesta Sz.116 de Béla Bartók*, Salazar, 2015.

Ahora, al igual que en este análisis, Juan Camilo Bustos Lozada incorpora estos elementos de simetría y de ejes tonales de Béla Bartók en el poema de Allan Poe. Su obra fue construida con los ejes a partir de B en el polo de tónica.

### Figura 9

*Ejes tonales usados en la obra*



*Nota:* Explicación visual de los ejes de tónica, subdominante y dominante, con sus respectivas ramas, en la tonalidad de B. Tomado de: *Musicalización “Neo-Manierista” de “Cuervo” de Edgar Allan Poe en el sistema de ejes tonales de Béla Bartók*, Bustos, 2023.

Dentro del componente armónico, el autor expone el uso de los ejes tonales seleccionados. Aunque en la introducción toma por lo menos 4 acordes que no guardan relación entre sí, posteriormente se dirige a la primera tonalidad del eje, que corresponde a B menor, perteneciente a la rama principal de tónica.

### Figura 10

*Introducción con acordes de tonos enteros (4 compases) y cromatismo*

**Larghetto Espressivo** ♩ = 60

The musical score consists of five staves: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature is two sharps (D major/B minor) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Larghetto Espressivo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score shows a four-measure introduction. The first measure starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second measure features a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The third measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the fourth measure returns to mezzo-piano (*mp*). The music is characterized by whole-tone chords and chromatic movement.

*Nota:* Introducción de la obra, donde se visualiza el uso del cromatismo. Tomado de:

*Musicalización "Neo-Manierista" de "Cuervo" de Edgar Allan Poe en el sistema de ejes tonales de Béla Bartók, Bustos, 2023.*

Un elemento importante en la siguiente sección tiene que ver con el uso del acorde B menor, pasando por E menor con un acorde de paso, F menor. Con este F podemos ver que se

convierte en una nota de paso para continuar el discurso. Estos tres acordes se encuentran en los ejes de tónica y de subdominante.

### Figura 11

#### *Fragmento del colchón armónico sección A*

The image displays a musical score for a section titled 'Fragmento del colchón armónico sección A'. The score is written for a full orchestra, including Oboe, Horn in F, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The music is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with dynamic markings such as *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. The Oboe part is highly melodic and active, while the strings provide a harmonic foundation with sustained notes and dynamic shifts. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature.

*Nota:* Uso de acordes dentro del sistema de ejes. Tomado de: *Musicalización “Neo-Manierista” de “Cuervo” de Edgar Allan Poe en el sistema de ejes tonales de Béla Bartók, Bustos, 2023.*

En la sección B, es interesante notar que se repite el pensamiento de la sección A, donde la unión de la melodía con la parte armónica genera acordes interesantes para expresar las emociones o sentimientos que el autor desea transmitir. A mayor menor, D menor, generando tensiones que evocan un ambiente de incertidumbre o de temor. Estos pertenecen a los ejes de dominante y tónica, con el fin de generar esa tensión en el primer acorde y, posteriormente, el reposo.

Estas emociones son traídas, teniendo en cuenta la narración del poema. Al realizar una lectura correcta, el autor se vale de su comprensión musical para presentar los diferentes acordes que pueden responder a esta necesidad. La teoría de los ejes tonales es una gran herramienta para responder a esta cuestión.

## Figura 12

### *Base armónica sección B*

The musical score consists of five staves. Violin I and Violin II play a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with accents. Viola is mostly silent. Violonchelo and Contrabajo play a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, also featuring accents. The dynamic marking 'mp' is present at the beginning of each staff.

*Nota:* Uso de acordes dentro del sistema de ejes como A y D. Tomado de: *Musicalización “Neo-Manierista” de “Cuervo” de Edgar Allan Poe en el sistema de ejes tonales de Béla Bartók, Bustos, 2023.*

Precisamente este tipo de sentimiento que evoca el poema, el autor desea reproducir lo que tan solo la lectura no logra hacer. Llevar esta percepción interna y exteriorizarla musicalmente.

### ***Cómic las aventuras de Prayerman y Novatin como referencia artística para la elaboración de contenido de letras de canciones***

Con estas sonoridades encontradas, se podría pensar que no solo en la poesía se podrían extraer este tipo de sentimientos, debido a la gama de acordes hallados. Es pensando en esto que el libro de las aventuras de Prayerman y Novatin contiene muchos elementos que también pueden reproducirse de manera audible.

El pastor Fredy Sierra, o por su seudónimo, Fedy, ha sido pastor y maestro bíblico durante más de 30 años en la ciudad de Bogotá. Se ha desempeñado activamente en el área de la enseñanza y la formación de líderes.

### Figura 13

*Fedy, creador de Prayerman*



*Nota: Fedy en proceso creativo. Figura proporcionada por el autor.*

Fedy ha creado las aventuras de Prayerman y Novatin en un libro que une el arte del cómic, la narrativa y la doctrina cristiana. Prayerman ha sido creado para ayudar a sumergir a los creyentes en el estudio de las Escrituras y en la comunión con Dios de una manera especial.

### Figura 14

*Prayerman saluda*



*Nota: Personaje de Prayerman. Figura proporcionada por el autor.*

Elementos dentro de la narrativa, como Escudo de la fe, el Libro de Dios, Terrapolis, Eternia, Tierra cambiante, Lector, Buyip, Lago mano, Devocilona , como muchos otros elementos, son símbolos que pueden ser representados por medio de letras de canciones y también del uso de los ejes tonales de Béla Bartók. Ya que al contar con el contenido de las letras y el sistema de ejes tonales, la variedad de elementos sonoros permite representar sentimientos o emociones que identifiquen este tipo de figuras del lenguaje.

En el desarrollo del proceso de creación de las obras, se tomaron tres elementos referentes al cómic de las aventuras de Prayerman y Novatin y se incorporaron uno por cada canción, los cuales permiten expresar conceptos de la doctrina cristiana. Estos son:

#### 1. Conversión de Billy

Dentro de la doctrina cristiana, uno de los temas centrales es el nuevo nacimiento. Acto mediante el cual Dios, por medio de su Espíritu Santo, imparte una nueva vida al creyente justificado.

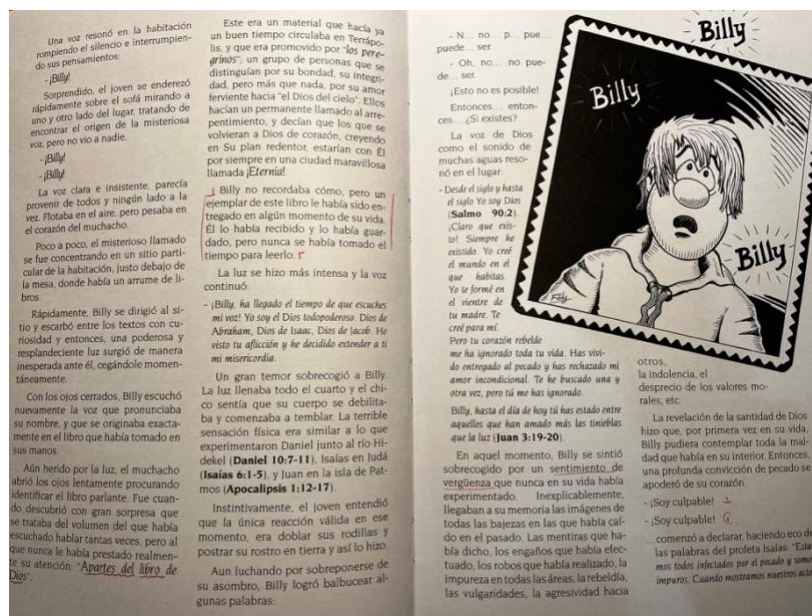
En las aventuras de Prayerman y Novatin, Billy, el personaje central, vive esta experiencia. Esta conversión inicia con la manifestación audible de Dios por medio de los Apartes del libro de Dios. Dios llama al personaje por su propio nombre en tres ocasiones. Como lo menciona Sierra (2021).

Aún herido por la luz, el muchacho abrió los ojos lentamente procurando identificar el libro parlante. Fue cuando descubrió con gran sorpresa que se trataba del volumen del que había escuchado hablar tantas veces, pero al que nunca le había prestado realmente atención: “Apartes de, libro de Dios”.(p.22)

En esta sección del libro se analizan el llamado en tres ocasiones, la iluminación del entendimiento mediante la exposición de las Escrituras, la restauración y la respuesta de Billy. Al final como lo menciona Sierra (2021). “Fue una experiencia genuina, intensa y profunda. Y al final, una paz y una llenura sobrenaturales saturaban su corazón.” (p.25).

Figura 15

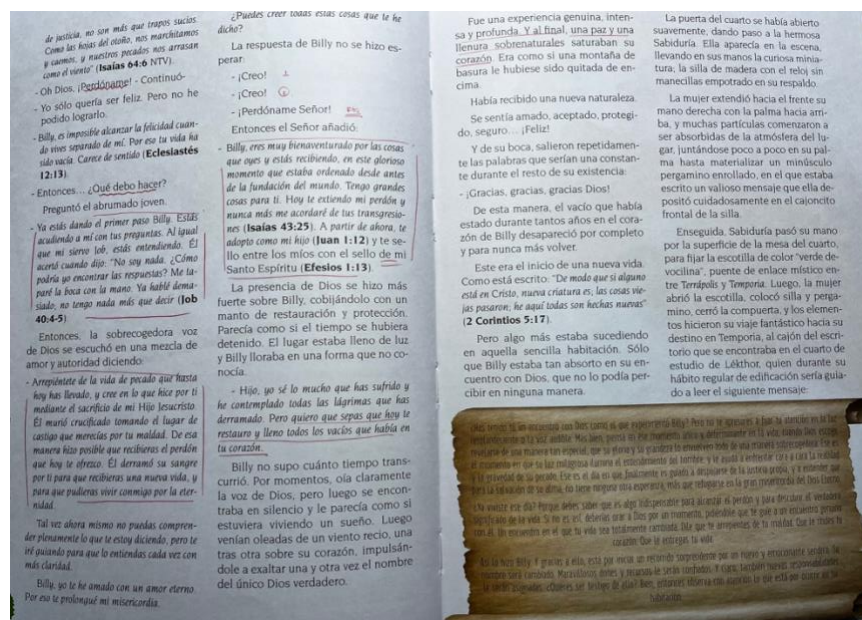
Texto conversión Billy



Nota: Conversión de Billy. Figura tomada del libro en físico.

Figura 16

Texto conversión Billy



Nota: Conversión de Billy. Figura tomada del libro en físico.

## Figura 17

### Conversión



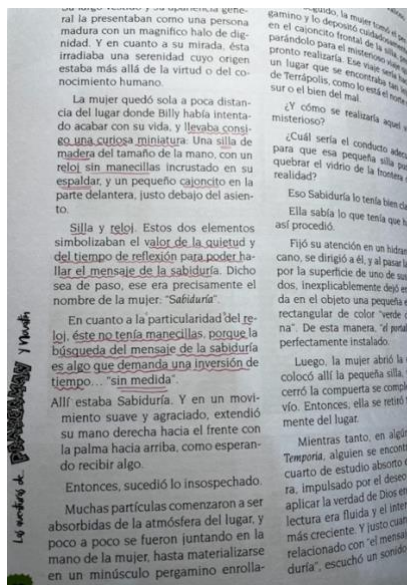
*Nota: Conversión de Billy. Figura tomada del libro en físico.*

### 2. Silla de la Sabiduría

De manera constante y regular, el cristiano busca dirección ante los desafíos de la vida mediante la exposición de las Escrituras. Sin embargo, resulta exigente al ponerlo en práctica debido a los afanes de la vida. Por esta razón, el elemento de la Silla de la Sabiduría es un gran llamado a tomarse el tiempo para adquirir la sabiduría que proviene de Dios. En el cómic se hace mención de dos símbolos, Silla y Reloj. Este concepto lo define Sierra (2021). “Estos elementos simbolizan el valor de la quietud y del tiempo de reflexión para hallar el mensaje de la sabiduría” (p.18).

## Figura 18

### Texto Silla de la Sabiduría



Nota: Explicación del símbolo de la Silla de la Sabiduría. Figura tomada del libro en físico

## Figura 19

### Silla de la Sabiduría



Nota: Imagen de la Silla de la Sabiduría. Figura tomada del libro en físico

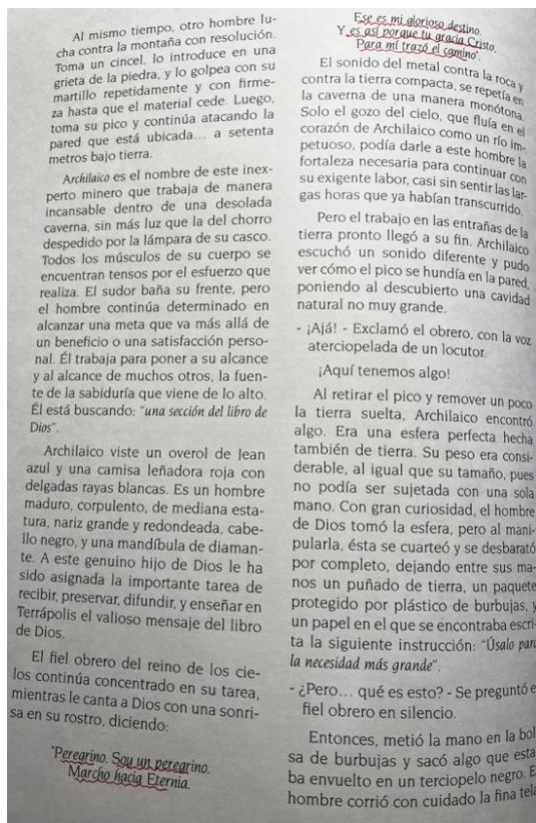
### 3. Peregrino

El último elemento corresponde al concepto de Peregrino. El peregrino es aquella persona que va de paso por un lugar determinado. En la vida, el ser humano es tan solo un peregrino en este mundo. Su morada permanente no pertenece a este plano terrenal. Es un recordatorio de que el ser humano transita por este mundo de manera pasajera.

El cristiano vive con la esperanza de que un día se verá cara a cara con su Dios. Alimenta la esperanza que camina hacia la eternidad. Como menciona Sierra (2021). “Peregrino, Soy un peregrino. Marcho hacia Eternia. Ese es mi glorioso destino. Y es así porque tu gracia Cristo, para mi trazó el camino.”(p.44)

#### Figura 20

##### Texto Canto de Peregrino



Nota: Canción de Archilaico sobre el peregrinar. Figura tomada del libro en físico.

## Figura 21

### *Archilaico*



*Nota:* Archilaico quien canta sobre el concepto de peregrino. *Figura tomada del libro en físico.*

Definidos estos elementos, cada uno aportó conceptos de valor implementados en la etapa de preproducción, específicamente en la sección de composición. Los cuales se ven descritos en las letras de las tres canciones planteadas y en el uso de progresiones armónicas asociadas a los ejes tonales.

### ***Ejes tonales y su pertinencia en géneros como el rockpop cristiano***

La música popular, especialmente desde 1980, ha incorporado elementos de la armonía provenientes del jazz modal y de la música académica del siglo XX. Sin embargo, la influencia de muchos compositores como el de Bartók sigue siendo poco explorada en géneros como el rockpop, aún menos, dentro de la música cristiana del sur del continente.

Cuando nos referimos al sistema de ejes, este ha sido ampliamente estudiado en el ámbito de la música académica. Sin embargo, la aplicación en el contexto de la música popular ha sido

poco explorada y, en muchos casos, indirecta. Algunos géneros como el jazz han implementado principios esenciales, como el de la sustitución tritonal, mientras que géneros como el rock o la música para cine han implementado elementos con fines expresivos que les permiten ahondar en sonoridades y alcanzar los objetivos que desean. Claro está que esta búsqueda no quiere decir que se use el sistema de ejes tonales como un modelo, pero sí se han tomado elementos conceptuales y se ha permitido ampliar el discurso armónico en gran manera.

En contraste la música cristiana, worship, góspel se ha caracterizado por:

- Progresiones simples, repetitivas y funcionales
- Énfasis en la experiencia emocional colectiva
- Instrumentación con capas y atmósferas
- Estructuras repetitivas

Este uso de estructuras armónicas funcionales, basado en progresiones como IV-V-I, indica que dichas estructuras están altamente estandarizadas. Investigaciones en torno a la música popular como las desarrolladas por Philip Tagg, evidencian que este tipo de progresiones tienden a ser repetitivas, accesibles. Con esto, la claridad tonal es un elemento fundamental para la construcción de una identidad de género. De esta manera, el oyente construye un significado y establece una conexión con él. Como menciona Tagg (2004) en su entrevista. “Por lo tanto, hay elementos en la música que nos instruyen, nos dicen qué sentir, cómo interpretar la acción. Evidentemente, si tienes la letra, la música agrega una dimensión emocional y valorativa al texto”(p.27).

La afirmación de Tagg (2004). “La única razón por la que existe la expresión “música popular” es que hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical”(p.26). Esto podría tomarse de una manera negativa, indicando que la

academia o la metodología que tienen las instituciones no consideran relevante este tipo de música. Pero describe Tagg (2004):

Con la música popular damos forma y canalizamos muchas de nuestras experiencias sensibles, mediamos relaciones y cargamos de sentido los espacios que habitamos. En ella construimos y proyectamos nuestras concepciones sobre lo verdadero, lo auténtico y configuramos rasgos de identidad (p.26).

La incorporación de técnicas como los ejes tonales puede ampliar:

- La expresividad estructural
- La profundidad sonora
- Nuevas texturas
- La riqueza armónica

La estabilidad armónica que ha tenido la música popular y, en este caso, específicamente, la música cristiana ha hecho que la limitación se perciba en términos de exploración estética y de desarrollo de un lenguaje musical mucho más amplio. La realidad, debido a la escasa investigación que aborda la incorporación de diversos sistemas avanzados de organización tonal, como el de Béla Bartók, en la música cristiana actual, evidencia un gran vacío de investigación. Este vacío no solo se refiere a la falta de estudios teóricos, sino precisamente a la escasa experimentación en los procesos compositivos, de preproducción y de producción musical.

No se quiere dar a entender que en la música cristiana no se han explorado técnicas para diversificar las composiciones. Pero, específicamente, el concepto de los ejes tonales está poco explorado. Otras técnicas que ha diversificado dentro del género podrían asociarse a la música sacra. En la Universidad de St Andrews, en Inglaterra, se brindó un estímulo para un proyecto de investigación sobre “música sagrada para el siglo XXI”, que busca contribuir al fomento de la música coral y explorar la relación entre teología y música. Esta investigación se llevó a cabo

entre los años 2016 y 2017, con el objeto de volver a involucrar a los compositores con inspiración creativa, que puede provenir de escudriñar las Escrituras, la teología y la vida cristiana en comunidad. Es importante señalar como menciona MacMillan (2020):

La música es la más espiritual de las artes. Más que las otras artes, creo que la música parece entrar en las grietas de la experiencia humano-divina. La música tiene el poder de mirar hacia el abismo, así como hacia las alturas trascendentes. Puede provocar los extremos más severos y conflictivos del sentimiento y es en estos lugares oscuros y sórdidos donde el alma probablemente esté más cerca de su fuente, donde tiene su relación con Dios, que la música puede despertar la vida que ha permanecido inactivada durante mucho tiempo (p.4).

Esta expresión de la música como la más espiritual de las artes hace pensar que el desarrollo de la composición debe estar abierto a todas las posibilidades técnicas y académicas, e incluso a aquellas que se salen del orden catedrático, para respaldar este tipo de afirmaciones, como las que hace MacMillan.

Ahora, en el caso de MacMillan, la comprensión que ha tenido de la música clásica y sagrada ha sido un desafío, por lo que el compositor analiza que la cultura contemporánea se caracteriza por ser secular. En su percepción MacMillan (2020). “La música más emocionante e innovadora ha llegado en respuesta, o en relación con la teología y la búsqueda de lo sagrado”(p.4).

Cuando se refiere a su propio proceso compositivo, MacMillan (2020). “Se basa en relatos bíblicos de la interacción entre la creatividad divina y humana en el Antiguo y Nuevo Testamento” (p. 5). Toma como base el significado de la inspiración para explicar que esta recibe influencia del poder creativo. Esto lo ha notado de una y otra manera a lo largo del estudio que ha realizado sobre la Biblia. Un caso particular que ha analizado tiene que ver con el relato de

Adán y Eva en el huerto del Edén, que ha motivado la labor de los compositores. Menciona MacMillan (2020). “Siempre han tomado fragmentos de material, consciente o inconscientemente, de otro lugar y les han dado nueva vida, creando nuevas formas, nuevas vías y estructuras de expresión” (p.5) . El análisis lo lleva a concluir que la labor del compositor es de vital importancia. Por ello, durante el desarrollo de la investigación, consideró necesario convocar a artistas, músicos, poetas y compositores con la finalidad de contribuir a la teología.

Hay una estrecha relación entre la palabra y la música; el compositor muchas veces busca, entre la amplia gama de tonos, colores o ritmos, aquellos que le permitan expresar sus sentimientos.

En la iglesia, la música está totalmente ligada a la espiritualidad y a los propios músicos. Dentro de la iglesia, el músico tiene un espacio donde puede desarrollar técnicas, ensamble o teorías, lo que lo convierte en un mejor intérprete o músico. Como lo menciona Pablo W.(2013).“Los músicos de la iglesia han exhibido algunas de las espiritualidades más profundas a lo largo de la historia de la iglesia en relación con su artesanía musical y su práctica” (p.579). Continúa señalando Pablo(2013): “La práctica ha incluido la composición” (p.579).

En este contexto, el presente proyecto se ubica precisamente entre la academia y la práctica musical popular, proponiendo lograr una transferencia de la teoría que adapte las bases del sistema de los ejes tonales a un lenguaje musical mucho más práctico, entendible y accesible para cualquier músico, incluso en la misma formación. Esto, precisamente, funciona en el género rockpop cristiano. Esta idea de compartir saberes relacionados no implica una aplicación literal o acartonada del modelo de Bartók, pero sí requiere la motivación para realizar las diferentes exploraciones basadas en sus fundamentos, teniendo en cuenta las necesidades estéticas y comunicativas del género.

Desde la mirada de la investigación-creación, esta propuesta adquiere un carácter innovador al no limitarse al análisis de la práctica existente, sino a la aplicabilidad de un modelo que articule la teoría y la práctica en un espacio creativo. Es por esto que el espacio proporcionado en la preproducción musical se convierte en el lugar idóneo para explorar diferentes acordes, sonidos e instrumentos y experimentar. Esto permite configurar armonías, estructuras y timbres antes de materializarlos en una obra o canción.

La preproducción constituye una fase inicial, pero fundamental, del proceso de producción musical. En este espacio el productor o compositor puede ensayar diferentes alternativas, evaluar los diferentes resultados y, para un género como el rockpop cristiano, definir la estética del mismo proyecto. Es por esta razón que la implementación de un sistema como el de los ejes tonales en este momento del proceso no solo es viable, sino que también puede garantizar una vinculación coherente dentro del discurso musical.

Adicionalmente, la pertinencia de esta propuesta se refuerza con el desarrollo de tres canciones inéditas, lo que aporta al contexto sociocultural en el que se enmarca. En el espacio comunitario de la escuela de formación musical en el barrio La Gaitana en Bogotá, la introducción de este tipo de herramientas compositivas puede motivar significativamente el fortalecimiento de procesos creativos, el desarrollo del pensamiento musical y la expansión de posibilidades sonoras, cultivando el interés y la pasión por el instrumento. De esta manera no solo se tendrá un impacto en el ámbito académico, sino también dentro del entorno social en el que se vinculan este tipo de conceptos.

**Figura 22**

*Espacio comunitario barrio Gaitana*



*Nota:* Espacio donde ocurre el proceso creativo comunitario. *Imagen de propia autoría*

Con esto en mente, se observa la ausencia de antecedentes que documenten la aplicación del sistema de ejes tonales de Béla Bartók en la música cristiana actual. Esto no constituye una limitación, sino una posibilidad para generar nuevos espacios y conocimientos en el campo de la investigación-creación, al plantear un modelo que articula la teoría, la práctica y, de hecho, el propio contexto sociocultural. Este proyecto busca ampliar las posibilidades del lenguaje musical del género rockpop cristiano, aportando una perspectiva innovadora que integre la complejidad armónica del siglo XX con las necesidades actuales de expresión y espiritualidad de la música popular.

## Desarrollo Metodológico

El proceso de creación del proyecto se ha desarrollado en diferentes fases, que integran la investigación, la composición sonora, la estética y la producción.

A continuación se comparte cada una de estas fases:

### ***Fase No. 1: Investigación de la teoría y contextualización***

- Revisión de la bibliografía sobre los ejes tonales de Béla Bartók.
- Investigar el impacto que esta técnica ha tenido en otros géneros musicales cristianos, como potencial influencia en el género rockpop.

### ***Fase No. 2: Preproducción compositiva – Las aventuras de Prayerman y Novatin***

- Composición de tres canciones inéditas, inspiradas en capítulos o temas
- Aplicación de los ejes tonales como estructura para la armonía y narrativa
- Explorar timbres y sonoridades que construyan una diversidad de elementos acordes con las emociones del mensaje del cómic.

### ***Fase No. 3: Ensayo y maquetas***

- Grabación de maquetas en el programa StudioOne 7.
- Experimentación con diferentes arreglos, sonoridades y dinámicas.
- Pruebas con músicos y la comunidad, con el fin de recibir percepciones sobre los sonidos desarrollados.

### ***Fase No. 4 Registro documental***

- Registro de las decisiones creativas.
- Análisis de los aciertos, los ajustes y el aprendizaje durante el proceso.
- Preparación de material para socializar ante la universidad.

## Proceso de Creación de Obra

El proceso de investigación-creación desarrollado en este proyecto se construyó desde una perspectiva metodológica en la que la práctica artística funcionó como un espacio de generación de conocimiento. La propuesta no se limitó a la composición de tres canciones inéditas dentro del género rockpop cristiano, sino que implicó la exploración consciente de los ejes tonales de Béla Bartók como recurso estructural y estético durante la etapa de preproducción musical. En este sentido, el proceso creativo se convirtió en un laboratorio de experimentación armónica, narrativa y sonora, donde las decisiones musicales se contrastaron constantemente con referentes teóricos y artísticos previamente estudiados.

La metodología planteada inicialmente contempló cuatro fases: investigación teórica y contextualización, preproducción compositiva, ensayo y elaboración de maquetas, y, finalmente, registro documental del proceso. Sin embargo, durante el desarrollo de la obra, el proceso no se desarrolló de manera completamente lineal. En varias ocasiones fue necesario regresar a etapas previas, replantear progresiones armónicas, modificar estructuras formales y reconsiderar decisiones tímbricas tras escuchar las maquetas o contrastarlas con los referentes estudiados. Este comportamiento evidenció que la investigación-creación no funciona como una secuencia rígida, sino como un proceso dinámico en el que la práctica artística produce reflexión y transformación constantes.

La primera etapa del trabajo consistió en la revisión teórica sobre el sistema de ejes tonales de Béla Bartók y sus posibilidades de aplicación en contextos de música popular. A partir de las ideas desarrolladas por Ernő Lendvai, se comprendió que el sistema bartokiano no destruye la tonalidad tradicional, sino que la amplía mediante relaciones de simetría, polos y contrapolos. Esta comprensión permitió asumir los ejes tonales no como una fórmula rígida, sino

como una herramienta flexible para expandir el discurso armónico dentro del rockpop cristiano. De igual forma, los planteamientos de Philip Tagg sobre la música popular ayudaron a comprender que el significado musical también se construye a partir de la experiencia emocional y simbólica del oyente. Esto resultó fundamental para el proyecto, ya que la intención nunca fue producir una obra excesivamente compleja desde lo académico, sino integrar recursos avanzados sin perder la accesibilidad estética ni la conexión espiritual con el público.

En la fase de preproducción compositiva se desarrollaron las tres canciones inéditas inspiradas en la narrativa del cómic “Las aventuras de *Prayerman* y *Novatin*”. Cada obra representó un nivel distinto de aproximación al sistema de ejes tonales, lo que permitió observar cómo la técnica bartokiana podía integrarse progresivamente al lenguaje rockpop cristiano. La decisión de no aplicar los ejes de manera idéntica en las tres canciones surgió precisamente de la reflexión metodológica realizada durante el proceso. Por esta razón, cada canción terminó ocupando un lugar distinto en el proceso de exploración armónica. La técnica de los ejes tonales se implementó en la primera canción únicamente en la introducción y en el cierre. En la segunda canción, durante el desarrollo, y en la tercera canción, durante toda la obra.

### ***Proceso de elaboración de los arreglos musicales en la etapa de preproducción***

En la primera canción, la implementación del concepto bartokiano fue parcial y estratégica. Los ejes tonales fueron incorporados únicamente en la introducción y en el cierre mediante la progresión Gm – F – Eb – Eb – Bb – Ab – G – Bb, manteniendo como centro tonal Bb mayor. La decisión de limitar el recurso a estas secciones obedeció a un criterio expresivo y narrativo.

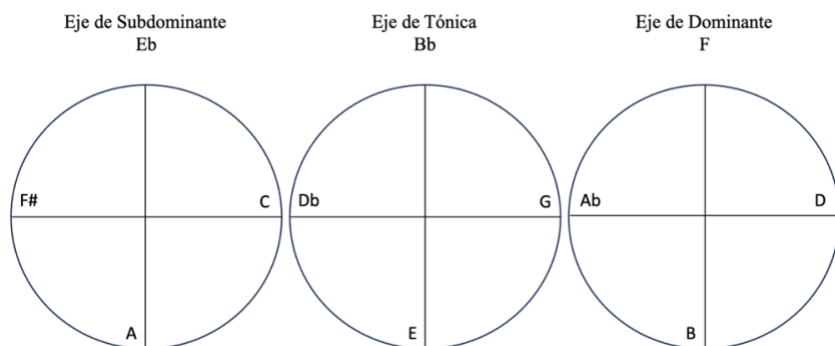
**Tabla 1***Progresión y uso en introducción y cierre*

<b>Arreglos etapa de Preproducción</b>			
<b>Técnica ejes tonales Béla Bartók</b>			
<b>Tonalidad:</b>	<b>Bb</b>	<b>Canción:</b>	<b>Cuánto te amo</b>
<b>Sección</b>	<b>Compases</b>	<b>Progresión</b>	<b>Ubicación dentro del eje</b>
<b>Introducción</b>	1-11	Gm-F-Eb-Eb Bb-Ab-G-Bb	<p><b>Gm:</b> Inicia con acorde en modo menor del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>F:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>Eb:</b> Acorde del eje subdominate, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>Bb:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>Ab:</b> Acorde del eje de dominante, siendo el polo de la rama secundaria.</p> <p><b>G:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama secundaria.</p> <p><b>Bb:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal.</p>
<b>Cierre</b>	85-89	Gm-F-Ab-Bb	<p><b>Gm:</b> Inicia con acorde en modo menor del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>F:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>Ab:</b> Acorde del eje de dominante, siendo el polo de la rama secundaria.</p> <p><b>Bb:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal.</p>

*Nota:* Esta tabla muestra la técnica de los ejes tonales en tonalidad de Bb

### Figura 23

*Eje Tonal de Bb modo mayor o menor*



*Nota:* Eje tonal en Bb con tónica, subdominante y dominante. *Imagen de propia autoría*

Durante las primeras pruebas compositivas se observó que incluir demasiados desplazamientos simétricos en la estructura completa debilitaba la estabilidad tonal que el discurso espiritual de la canción requería. Por ello, la introducción y el cierre se transformaron en espacios de exploración sonora que funcionaban como una expansión atmosférica antes y después del cuerpo principal de la obra.

La selección de acordes en la canción responde a la integración de los ejes tonales. La progresión Gm – F – Eb – Bb – Ab – G – Bb fue construida buscando equilibrio.

### Figura 24

*Introducción canción Cuánto te Amo*

Partitura musical de la introducción de la canción "Cuánto te Amo".

Instrumentos y partes:

- Voz:** Línea vacía.
- Electric Guitar:** Línea con acordes Gm, F y Eb.
- Electric Bass:** Línea con ritmo de octavas.
- Piano:** Línea con armonización de acordes.
- Drum Set:** Línea con ritmo de batería.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en la introducción. *Imagen de propia autoría*

El bajo, dentro del compás 1 al 7, se conduce de manera cromática, acompañado por armonía, buscando estabilidad ante los contrastes sonoros que pueden generar estos acordes.

### Figura 25

#### Introducción canción *Cuánto te Amo*

The musical score for the introduction of 'Cuánto te Amo' is presented in a system of five staves. The top staff is for the Voice (V.), which is mostly silent. The second staff is for the Electric Guitar (E.Gtr.), showing a melodic line with chords Eb, Bb, Ab, and G. The third staff is for the Electric Bass (E.B.), featuring a chromatic descending line. The fourth staff is for the Piano (Pno.), providing harmonic support. The fifth staff is for the Double Bass (D.S.), showing a rhythmic pattern with 'x' marks indicating fretted notes. The key signature is Bb major, and the time signature is 4/4.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en la introducción. *Imagen de propia autoría*

Antes de ir a la sección de la estrofa, la progresión armónica culmina en Bb para generar una sensación de resolución y así comenzar la estrofa.

### Figura 26

#### Introducción canción *Cuánto te Amo*

The musical score for the introduction of 'Cuánto te Amo' includes lyrics. The system consists of five staves. The top staff is for the Voice (V.), with the lyrics: "Cuan-do me mi-ras Se-flor \_\_\_\_ ar - de mi co-ra - zo-ón". The second staff is for the Electric Guitar (E.Gtr.), with chords Bb, Gm, F, and Eb. The third staff is for the Electric Bass (E.B.), showing a chromatic line. The fourth staff is for the Piano (Pno.), and the fifth staff is for the Double Bass (D.S.), showing a rhythmic pattern with 'x' marks. The key signature is Bb major, and the time signature is 4/4.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en la introducción. *Imagen de propia autoría*

Luego de culminar el último coro, se introduce el cierre de la canción, lo que genera una sensación de resolución con el Gm. Sin embargo, tanto el F como el Ab generan una sensación de tensión, y el último acorde busca resolver en la tonalidad propuesta.

### Figura 27

#### *Cierre canción Cuánto te Amo*

*Nota:* Implementación de ejes tonales en el cierre de la canción. *Imagen de propia autoría*

Desde el análisis armónico, la aparición de Ab y Gm en el contexto tonal de Bb genera una tensión modal que rompe momentáneamente la lógica funcional tradicional. Esta decisión buscó generar una sensación de apertura y de expectativa emocional, cercana a lo que Lendvai describe como relaciones de simetría y de polaridad tonal. Durante el proceso creativo se descubrió que el uso de estos acordes fuera del comportamiento armónico convencional generaba una percepción más cinematográfica y contemplativa, especialmente cuando se acompañaban de guitarras procesadas con delay y reverberación. Así, la preproducción permitió comprender que la función estética del sistema no dependía únicamente de la complejidad armónica, sino también de cómo esta interactuaba con el timbre, la textura y la narrativa espiritual de la canción.

La segunda canción representó una exploración mucho más profunda del sistema de ejes tonales. A diferencia de la primera obra, aquí los principios de simetría fueron integrados en el desarrollo estructural de las estrofas y del coro. La tonalidad principal se mantuvo en C mayor, pero comenzaron a aparecer acordes alejados de la lógica funcional tradicional, como E mayor, Bb mayor y F#m. La incorporación de estos acordes respondió al interés por generar desplazamientos emocionales inesperados sin perder la coherencia interna.

**Tabla 2**

*Progresión y uso en desarrollo de la obra*

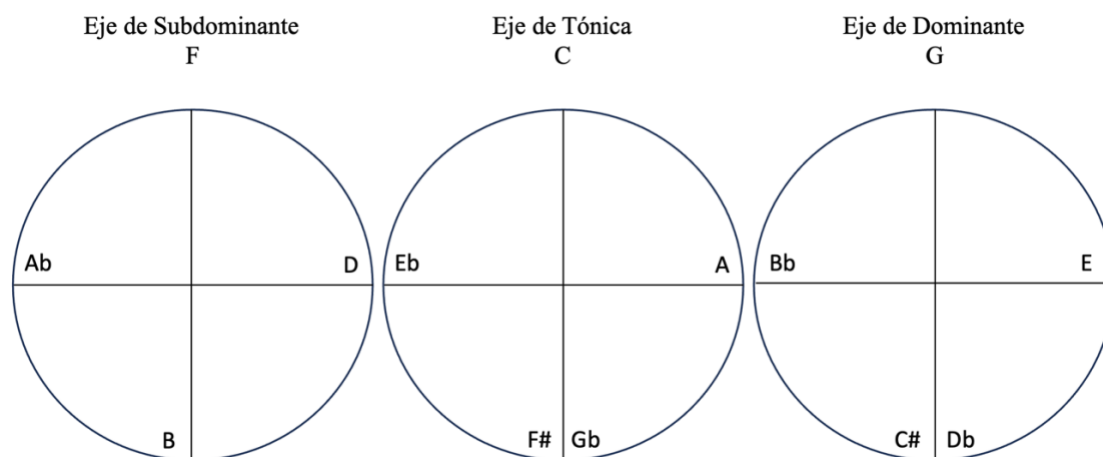
<b>Arreglos etapa de Preproducción</b>			
<b>Técnica ejes tonales Béla Bartók</b>			
<b>Tonalidad:</b>	<b>C</b>	<b>Canción:</b>	<b>Peregrino</b>
<b>Sección</b>	<b>Compases</b>	<b>Progresión</b>	<b>Ubicación dentro del eje</b>
<b>Estrofa</b>	Estrofa uno: 4-12	F-C-G-Am-G Eb-C-Gb	<b>F:</b> Inicia con acorde mayor del eje de subdominante, siendo el polo de la rama principal.
	Estrofa dos: 23-31	F-C-Am-G	<b>C:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal.
	Estrofa tres: 44-60	Eb-C-Gb-C	<b>G:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal. <b>Am:</b> Acorde en modo menor del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama secundaria. <b>Eb:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama secundaria. <b>Gb:</b> Acorde de eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama principal.

<b>Coro</b>	Coro uno: 12-21	F-C-Am-G F-C-G	<b>F:</b> Inicia con acorde mayor del eje de subdominante, siendo el polo de la rama principal. <b>C:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal. <b>G:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal. <b>Am:</b> Acorde en modo menor del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama secundaria. <b>Abm:</b> Acorde en modo menor del eje de subdominante, siendo el polo de la rama secundaria. <b>E:</b> Acorde del eje dominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria. <b>Bm:</b> Acorde en modo menor del eje de subdominante, siendo el contrapolo de la rama principal.
	Coro dos: 32-40	F-C-Abm-G	
	Coro final: 61-70	F-C-E-Am-Bm-G	

*Nota:* Esta tabla muestra la técnica de los ejes tonales en tonalidad de C

### Figura 28

#### *Eje Tonal de C*



*Nota:* Eje tonal en C con tónica, subdominante y dominante. *Imagen de propia autoría*

Durante la composición de las estrofas, progresiones como F – C – G – Am – G y Eb - C – Eb evidenciaron un comportamiento armónico más amplio. El acorde de Eb mayor, en el compás 7, introdujo una relación cromática distante respecto a C mayor, mientras que Abm, en la sección del coro, generó un contraste modal asociado a la mezcla entre el lenguaje popular y la expansión bartokiana. En términos metodológicos, estas decisiones surgieron tras múltiples pruebas de maqueta realizadas en Studio One 7, en las que se experimentó con distintas alternativas de continuidad armónica. Algunas versiones iniciales utilizaban movimientos más complejos; sin embargo, durante las pruebas y con los oyentes de la comunidad se identificó que ciertas progresiones reducían en exceso la capacidad de recordación melódica. Esto obligó a simplificar parcialmente algunos enlaces armónicos manteniendo únicamente aquellos desplazamientos que realmente fortalecían la identidad sonora de la canción.

### Figura 29

*Eb como polo de rama secundaria*

The musical score for Figure 29 consists of five staves. The top staff is for the Voice, with lyrics: "pol - vo no cie - ga mi vis - ta pues mi es - pe - ran - za e - res tu de la tie -". The second staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), showing a progression of chords: Eb in measure 7, C in measure 8, and Gb in measure 9. The third staff is for Electric Guitar (E.Gtr.), which is mostly silent with some rests. The fourth staff is for Bass (E.B.), showing a bass line that starts on a low Eb and moves through various notes. The fifth staff is for Drums (D. S.), which is also mostly silent with rests. The key signature is C major, but the use of Eb and Gb in the guitar accompaniment creates a modal contrast.

*Nota:* Eje tonal en C, uso de Eb, como de rama secundaria. *Imagen de propia autoría*

Uno de los momentos más importantes de esta segunda canción apareció en la segunda sección del coro, conformada por la progresión  $A\flat - F - C$ . Allí, la intención fue abandonar temporalmente la sensación de tonalidad estable para construir una transición expansiva y cinematográfica. Esta sección nació de la influencia de referentes musicales expuestos en el presente documento, en el que la armonía funciona como elemento narrativo y no únicamente como elemento funcional. Durante el proceso creativo se descubrió que la simetría bartokiana podía generar no solo tensión, sino también la sensación de un movimiento emocional continuo, especialmente cuando los centros tonales parecían desplazarse sin resolución inmediata.

### Figura 30

#### *Sección Peregrino*

Peregrino 9

The musical score for 'Peregrino' consists of five staves. The top staff is for Voice, with lyrics: 'mi tra-zó,el ca-mi-no fir-me fiel se-gu-ro,y di-vi-no no'. The second staff is for Ac. Gtr., showing a progression from  $A\flat$  to  $F$  to  $C$ . The third staff is for E. Gtr., with a single note on the  $F$  chord. The fourth staff is for E. B., and the fifth staff is for D. S. (Double Bass).

*Nota:* Eje tonal en C; uso de  $A\flat$  para generar la preparación. *Imagen de propia autoría*

La tercera canción constituyó el nivel más completo de apropiación del sistema de ejes tonales. En esta obra el objetivo fue integrar relaciones simétricas a lo largo de prácticamente

toda la estructura musical. Aunque el centro tonal permaneció en C mayor, comenzaron a aparecer progresiones como C – G – D y Asus – F#m – E, en las que la lógica funcional tradicional fue constantemente intervenida.

**Tabla 3**

*Progresión y uso en toda de la obra*

<b>Arreglos etapa de Preproducción</b>			
<b>Técnica ejes tonales Béla Bartók</b>			
<b>Tonalidad:</b>	<b>C</b>	<b>Canción:</b>	<b>Silla de la Sabiduría</b>
<b>Sección</b>	<b>Compases</b>	<b>Progresión</b>	<b>Ubicación dentro del eje</b>
<b>Introducción</b>	1-8	C G D Asus F#m E	<b>C:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal. <b>G:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal. <b>D:</b> Acorde del eje subdominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria. <b>Asus:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama secundaria. <b>F#m:</b> Acorde en modo menor del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama principal. <b>E:</b> Acorde de eje de dominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.
<b>Estrofa</b>	Estrofa uno: 9-20 Estrofa dos: 33-43	C G E D C G Bb D  C G E D C G D Em D	<b>C:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal. <b>G:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal. <b>E:</b> Acorde del eje de dominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria. <b>D:</b> Acorde del eje subdominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria. <b>Bb:</b> Acorde del eje de dominante, siendo el polo de la rama secundaria. <b>Em:</b> Acorde en modo menor del eje dominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.

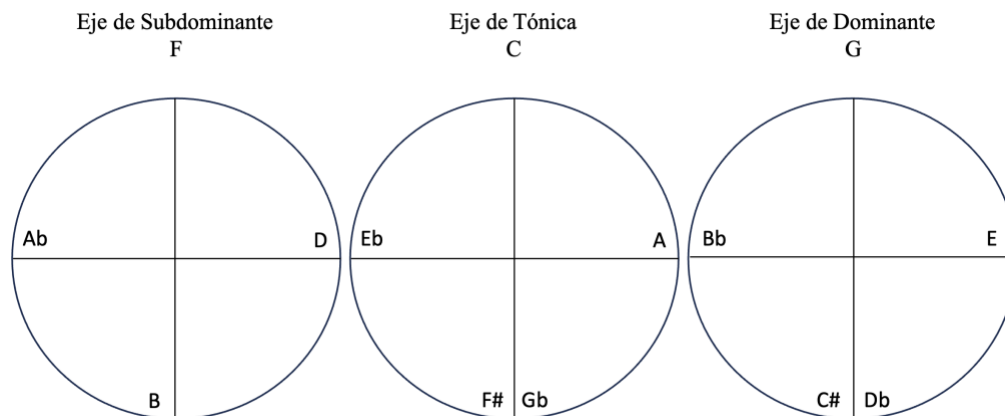
<b>Coro</b>	Coro uno: 21-29 Coro dos:44-52 Coro final: 59-68	C G -D Am-F Em-D C Bm-Em Am- D	<p><b>C:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>G:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>D:</b> Acorde del eje subdominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>Am:</b> Acorde en modo menor del eje tónica, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>F:</b> Acorde del eje subdominante, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>Em:</b> Acorde en modo menor del eje dominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria</p> <p><b>Bm:</b> Acorde en modo menor del eje de subdominante, siendo el contrapolo de la rama principal.</p>
<b>Espacio Musical</b>	EM uno: 30-32 EM dos: 53-54	Permer: C G D Asus F#m E  Segundo: C G D	<p><b>C:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>G:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>D:</b> Acorde del eje subdominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>Asus:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>F#m:</b> Acorde en modo menor del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama principal.</p> <p><b>E:</b> Acorde de eje de dominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p>
<b>Puente</b>	54-58	C G Em G D	<p><b>C:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>G:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>Em:</b> Acorde en modo menor del eje dominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>D:</b> Acorde del eje subdominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p>

<b>Cierre</b>	68-76	C G D Asus F#m E	<p><b>C:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>G:</b> Acorde del eje dominante, siendo el polo de la rama principal.</p> <p><b>D:</b> Acorde del eje subdominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>Asus:</b> Acorde del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p> <p><b>F#m:</b> Acorde en modo menor del eje de tónica, siendo el contrapolo de la rama principal.</p> <p><b>E:</b> Acorde de eje de dominante, siendo el contrapolo de la rama secundaria.</p>
---------------	-------	---------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

*Nota:* Esta tabla muestra la técnica de los ejes tonales en tonalidad de C

### Figura 31

#### *Eje Tonal de C*



*Nota:* Eje tonal en C con tónica, subdominante y dominante. *Imagen de propia autoría*

La selección del acorde en la sección de introducción corresponde a la integración de los ejes tonales con la estructura del género rockpop cristiano. La progresión fue construida buscando preparación con acordes como D, tensión G, E, Asus y resolución con el acorde de C.

Sin embargo, al terminar en E, la tensión que genera por estar en el eje dominante permite dar contraste entre la sección introductoria y la estrofa.

### Figura 32

#### Introducción canción Silla de la Sabiduría

The musical score for the introduction of 'Silla de la Sabiduría' is presented in two systems. The first system includes staves for Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set. The second system includes staves for Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chord progression for the first system is C, G, D, Asus, F#m, E. The second system includes the lyrics 'Hay u-na' and continues the chord progression C, G, D, Asus, F#m, E.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en la introducción. *Imagen de propia autoría*

En la sección de estrofa, se mantiene la estructura inicial, iniciando en C, en el compás 9, y pasando al eje de dominante con acordes como G y E en los compases 10 y 11.

### Figura 33

#### Estrofa canción Silla de la Sabiduría

The musical score for the verse of 'Silla de la Sabiduría' is presented in two systems. The first system includes staves for Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass, and Drum Set. The second system includes staves for Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chord progression for the first system is C, G, E. The second system includes the lyrics 'Hay u-na' and continues the chord progression D, C, G, Bb.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en la estrofa. *Imagen de propia autoría*

El bajo, de manera cromática, va concluyendo la sección y llevando la progresión con acordes de preparación y tensión, para finalmente llegar al coro.

### Figura 34

#### Estrofa canción Silla de la Sabiduría

Musical score for the verse of "Silla de la Sabiduría". The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics, an acoustic guitar line with chords, a bass line, and a double bass line. The lyrics are: "Un re - ño que me... mar-cho... por-que el... al-ma me... se... la... hoy...". The chords are D, C, G, D, C, G, D, C, G, D. The score is numbered 21 and 22.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en la estrofa. *Imagen de propia autoría*

En el compás 21 inicia la sección del coro en el tiempo débil del cierre de la estrofa. Seguido de la sensación de reposo que la tónica pueda generar.

### Figura 35

#### Coro canción Silla de la Sabiduría

Musical score for the chorus of "Silla de la Sabiduría". The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics, an acoustic guitar line with chords, a bass line, and a double bass line. The lyrics are: "En... por-que, em... el... de... que... en... la... que... de... la... que... de...". The chords are Em, D, C, G, D, Em, D, Am, F, Em, D. The score is numbered 23 and 24.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en el coro. *Imagen de propia autoría*

El uso cromático del arpeggio de guitarra eléctrica en compas 30 continúa con la tensión del acorde D en compas 31.

### Figura 36

#### Coro canción Silla de la Sabiduría

Sheet music for the chorus of "Silla de la Sabiduría". The score includes a vocal line with lyrics and four guitar parts: Ac. Gtr., E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "labra en el... me sé... que sé... la paz y mi... ver-dad. No sé... temer a... - nadie, don-de, el-tiem-po se va... y la, se-ñal... Oh, oh...". The guitar parts show a chromatic arpeggio pattern in the electric guitar (E. Gtr.) and a steady bass line in the bass (Bass) and double bass (D. S.).

*Nota:* Implementación de ejes tonales en el coro. *Imagen de propia autoría*

En la sección de espacio musical, mantiene la generación de preparación, tensión y resolución con el fin de no perder la conexión entre las secciones.

### Figura 37

#### Espacio musical canción Silla de la Sabiduría

Sheet music for the instrumental section of "Silla de la Sabiduría". The score includes four guitar parts: Ac. Gtr., E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "No hay me - di - da pa - ra... la sa - bi - dia". The guitar parts show a chromatic arpeggio pattern in the electric guitar (E. Gtr.) and a steady bass line in the bass (Bass) and double bass (D. S.).

*Nota:* Implementación de ejes tonales en el espacio musical. *Imagen de propia autoría*

En el cierre de la canción, se mantuvo la progresión inicial, dejando la obra en sensación de subdominante, como se evidencia en el compás 72 .

### Figura 38

*Cierre musical canción Silla de la Sabiduría*

14 Silla de la Sabiduría

Ac.Gtr. C G Ob. ob. D Asus F#m

E.Gtr. C G D Asus F#m

Bass

D. S.

17 E C G D

Ac.Gtr. E C G D

E.Gtr. E C G D

Bass

D. S.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en el cierre musical. *Imagen de propia autoría*

### Figura 39

*Cierre musical canción Silla de la Sabiduría*

74 Silla de la Sabiduría 15

Ac.Gtr. A sus F#m E

E.Gtr. A sus F#m E

Bass

D. S.

*Nota:* Implementación de ejes tonales en el cierre musical. *Imagen de propia autoría*

A diferencia de las canciones anteriores, en esta obra la decisión estética consistió en asumir un discurso armónico mucho más arriesgado. Esto ocurrió porque durante el proceso de

investigación ya existía mayor comprensión práctica del comportamiento de los ejes tonales y de sus posibilidades expresivas dentro del rockpop cristiano. La canción permitió descubrir que la tensión armónica podía coexistir con la espiritualidad del género sin destruir su identidad. De hecho, los momentos de mayor ambigüedad tonal coincidieron con secciones líricas relacionadas con el conflicto, la búsqueda y la reflexión espiritual, mientras que las resoluciones parciales aparecieron en fragmentos asociados a la esperanza o a la reafirmación de la fe.

Uno de los principales hallazgos metodológicos surgió precisamente al observar cómo las decisiones armónicas afectaban directamente la percepción emocional de la narrativa. La incorporación de acordes como Abm en un contexto tonal de C mayor generó una ruptura expresiva que intensificó el discurso lírico. De igual manera, progresiones como C – G – E – D – C – G – Bm – D permitieron crear movimientos armónicos menos previsibles, manteniendo la sensación de expansión sin perder por completo la referencia tonal del oyente. Este resultado confirmó que el sistema bartokiano puede adaptarse al lenguaje popular siempre que exista un equilibrio entre la innovación y la legibilidad musical.

Durante el desarrollo de las tres canciones, la preproducción se consolidó como el espacio más importante del proceso creativo. Tal como se había planteado en el marco teórico, esta etapa permitió experimentar con estructuras, texturas, dinámicas y relaciones armónicas antes de llegar a la grabación definitiva. Las maquetas funcionaron no solo como herramientas técnicas, sino también como instrumentos de análisis crítico. Escuchar constantemente las obras permitió identificar excesos, debilidades y nuevas posibilidades que no eran evidentes al escribir las progresiones sobre el papel.

Otro aspecto importante del proceso creativo fue el componente comunitario desarrollado en el barrio La Gaitana. Las pruebas realizadas con músicos y participantes de la escuela de

formación musical permitieron observar cómo las decisiones armónicas eran percibidas por oyentes con distintos niveles de formación musical. Esto ayudó a comprender que la innovación estética dentro del rockpop cristiano no debía desconectarse de la experiencia emocional colectiva propia del género worship. En consecuencia, muchas decisiones finales buscaron equilibrar la complejidad sonora con la accesibilidad auditiva.

Finalmente, el proceso de investigación-creación permitió concluir que los ejes tonales de Béla Bartók pueden funcionar como herramienta válida para la expansión estética del rockpop cristiano contemporáneo. Más allá de la aplicación técnica de las relaciones simétricas, el proyecto evidenció que la práctica artística produce conocimiento cuando las decisiones creativas son analizadas críticamente y contrastadas con referentes teóricos. Las tres obras desarrolladas demostraron distintos niveles de apropiación del sistema bartokiano y permitieron comprender que la innovación sonora no depende únicamente de la complejidad armónica, sino también de la coherencia entre la narrativa, la estructura, el timbre y la experiencia emocional. De esta manera, la investigación consolidó la preproducción musical como un espacio metodológico, creativo y reflexivo capaz de articular teoría académica y práctica artística contemporánea.

### ***Proceso de elaboración de las maquetas de las 3 obras inéditas***

Dentro del proceso de maquetación, el proyecto de investigación-creación tuvo como propósito trasladar los conceptos de los ejes tonales hacia un lenguaje sonoro aplicable al género rockpop cristiano. Las maquetas fueron desarrolladas en el DAW Studio One 7, lo que permitió construir un entorno de experimentación en el que se aplicaron progresiones armónicas, timbres, dinámicas y comportamientos espaciales durante la grabación. Este espacio sirvió como

herramienta metodológica para analizar las decisiones compositivas y estéticas adoptadas en cada obra.

En las tres canciones se optó por una instrumentación propia del género rockpop cristiano, integrada por voces, guitarra acústica, guitarra eléctrica con procesamientos de ambiente, bajo eléctrico, batería electroacústica, piano y campanas con procesamiento MIDI. La implementación de estos instrumentos responde a la necesidad de no perder la identidad del rockpop cristiano como música popular, pero, a su vez, de incorporar recursos armónicos de la música del siglo XX, como los ejes tonales. De esta manera, en la producción musical se mantiene la accesibilidad auditiva, generando tensiones y desplazamientos tonales distintos de los tradicionales del género.

La siguiente imagen muestra que el primer proceso a considerar al trabajar con la maqueta es la nivelación de volúmenes, o balance.

#### Figura 40

*Incorporación de balance en obras*



*Nota: Implementación del balance en la obra específica. Imagen de propia autoría*

En relación con la guitarra eléctrica, utilizó delay y reverberación con tiempos medios y largos, especialmente para la introducción, los espacios musicales, los puentes y el cierre, con el propósito de generar profundidad espacial y una sensación de atmósfera asociada a la contemplación y la emoción espiritual que genera la música cristiana. Donde se encontraba la incorporación de los ejes tonales, el uso de la reverberación ayudó a suavizar la transición de la armonía, haciendo que esta no fuera tan abrupta y permitiendo al oyente percibir continuidad en el discurso musical.

**Figura 41**

*Incorporación de delay en obras*



*Nota: Implementación de delay. Imagen de propia autoría*

En el uso de la reverberación se cuidó la sensación de espacialidad que el efecto proporciona. El uso de instrumentos como voz, guitarras y campanas, permitió que la sensación del worship no se perdiera.

Figura 42

*Incorporación de reverberación en obras*

*Nota: Implementación de delay. Imagen de propia autoría*

El uso del delay se implementó principalmente en guitarras y voces, mediante repeticiones dentro del tiempo en figuras de corcheas. Esta decisión respondió a la necesidad de ampliar la percepción del espacio en determinadas frases de la melodía y reforzar los momentos de tensión generados por la expansión armónica implementada.

En cuanto al tratamiento de la ecualización, se realizaron ajustes para lograr claridad y equilibrio en la mezcla. A cada uno de los instrumentos, dependiendo de su registro, se le incorporaron pasa Altos y pasa Bajos, para evitar la acumulación de frecuencias graves o agudas.

El uso del efecto de ecualización, permitió inicialmente en instrumentos de frecuencias graves hacer uso de pasa bajos. Dejando pasar este tipo de frecuencias que permitieran robustecer el instrumento.

**Figura 43**

*Incorporación de EQ en obras*



*Nota: Implementación de ecualizador bajo. Imagen de propia autoría*

En instrumentos más armónicos como la guitarra, se realizó el uso de pasa altos y pasa bajos, para dar presencia a las frecuencias medias que el instrumento tiene.

**Figura 44**

*Incorporación de EQ en obras*



*Nota: Implementación de un ecualizador en la guitarra. Imagen de propia autoría*

Al igual que en la guitarra, en la voz también se aplicó el ecualizador, buscando el realce de estas frecuencias medias.

**Figura 45**

*Incorporación de EQ en obras*

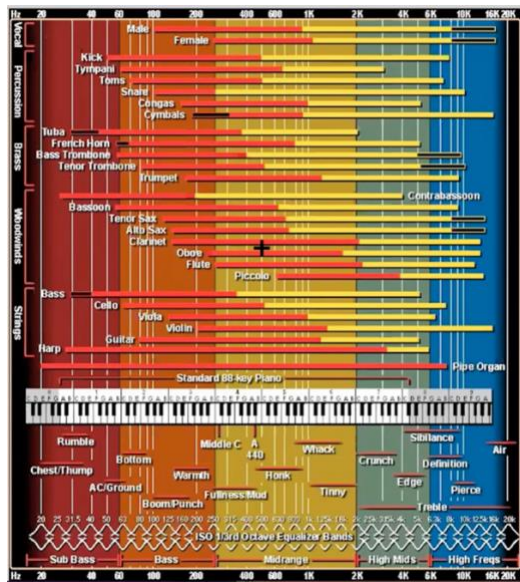


*Nota: Implementación de un ecualizador de voz. Imagen de propia autoría*

Para este proceso de ecualización dentro de las tres canciones, se tuvo como insumo una imagen donde se indica el rango de Hz y los kHz de cada uno de los instrumentos.

**Figura 46**

Elementos tenidos en cuenta para EQ



*Nota: Implementación de ecualizador. Imagen de proporcionada de internet*

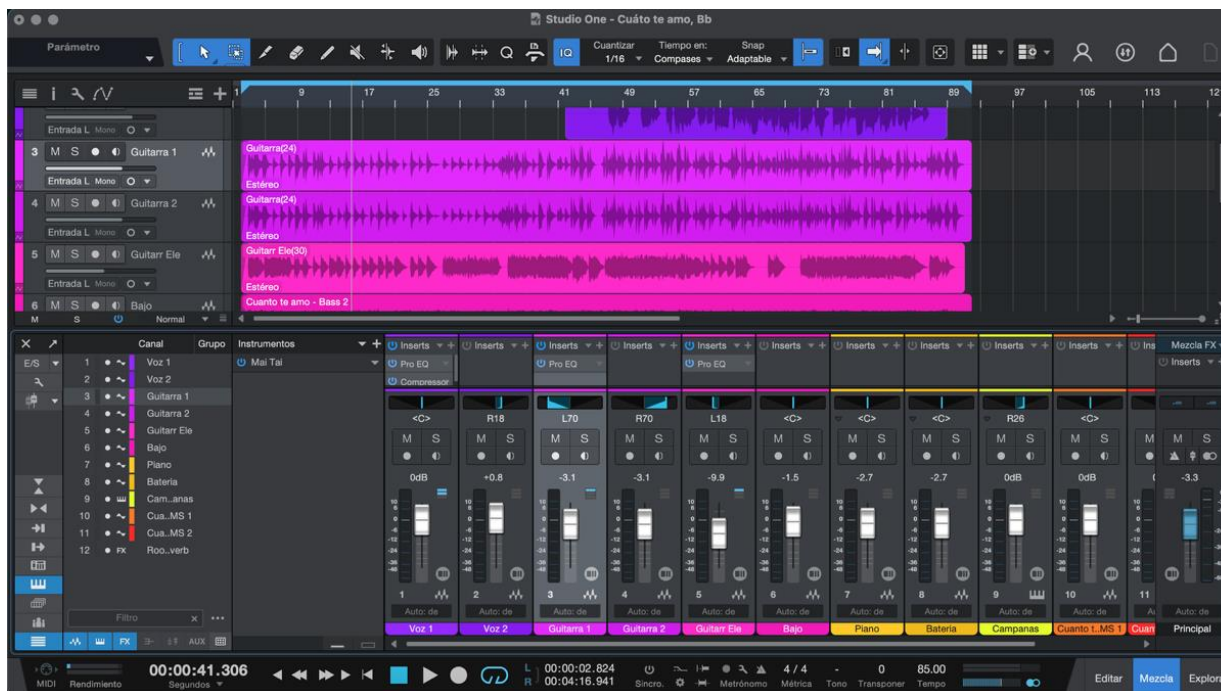
Con respecto al uso de la batería electrónica, fue diseñada con criterios distintos según la estructura de las obras. Por ejemplo, se cuidó el uso de platos para que las secciones determinadas no se saturaran. El uso del bombo como frecuencia grave se trabajó con el mismo criterio que el del bajo eléctrico.

En la primera canción, en la que se aplican los ejes tonales en la introducción y el cierre, la mezcla estuvo orientada al carácter de la atmósfera de esas secciones en particular. Se usaron un piano MIDI y guitarras ambientales procesadas con delay y reverberación para generar una transición sonora que permitió integrar las progresiones armónicas.

En las tres canciones se aplicó el concepto de balanceo o nivelación que se realiza al inicio de cada proyecto, buscando eliminar la saturación y el paneo correspondientes en cada instrumento.

### Figura 47

*Obra Cuánto te amo*

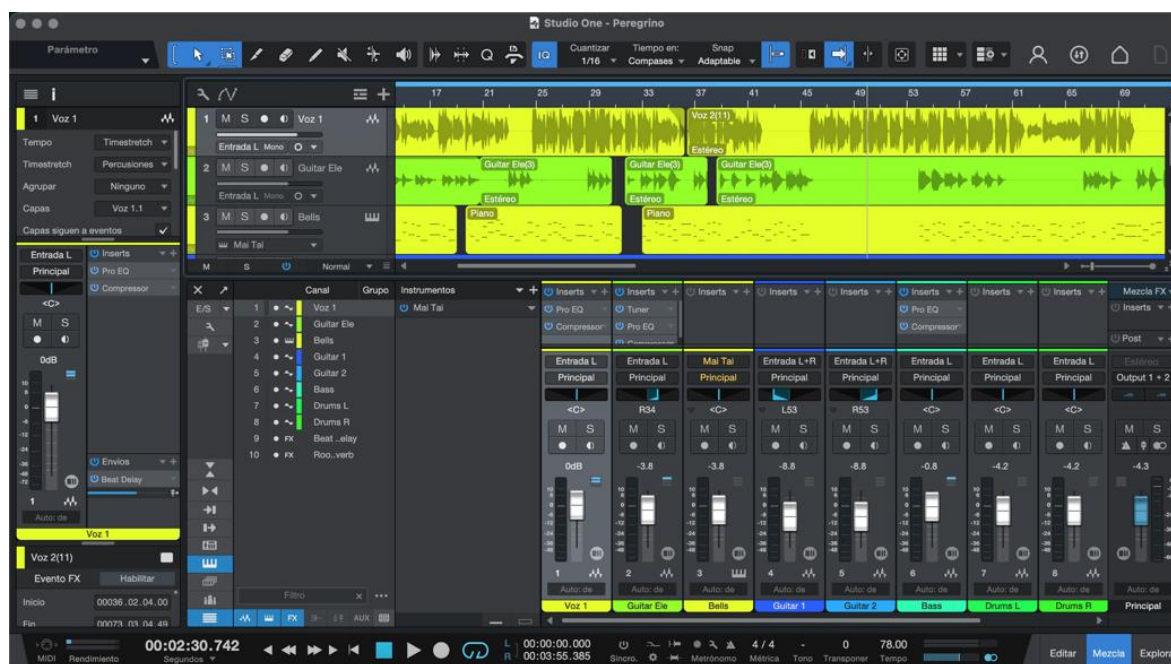


*Nota: Implementación de la maquetación en obra. Imagen de proporcionada por autor*

En la segunda canción, debido a que la implementación de los ejes tonales se realizó en el desarrollo de la obra (estrofas y coros), la maqueta requirió un mayor control de la dinámica y de la espacialidad. Se usaron cambios de intención en la reverberación y en el uso del delay con mayor procesamiento, teniendo en cuenta los desplazamientos armónicos y el sistema de ejes.

**Figura 48**

*Obra Peregrino*



*Nota: Implementación de la maquetación en obra. Imagen de proporcionada por autor*

En la tercera canción, en la que la exploración bartokiana estuvo presente a lo largo de toda la obra, la producción sonora buscó equilibrar las tensiones y las resoluciones. Se incorpora el uso de campanas con sonido de sintetizador, con la finalidad de generar un ambiente que dé la sensación de continuidad armónica en las progresiones.

El uso de la compresión en las tres canciones se implementó con el fin de controlar la dinámica de cada instrumento. Con esto, se realizó así mismo la importancia de instrumentos principales como la voz o las guitarras.

Figura 49

Ejemplo de uso de compresión

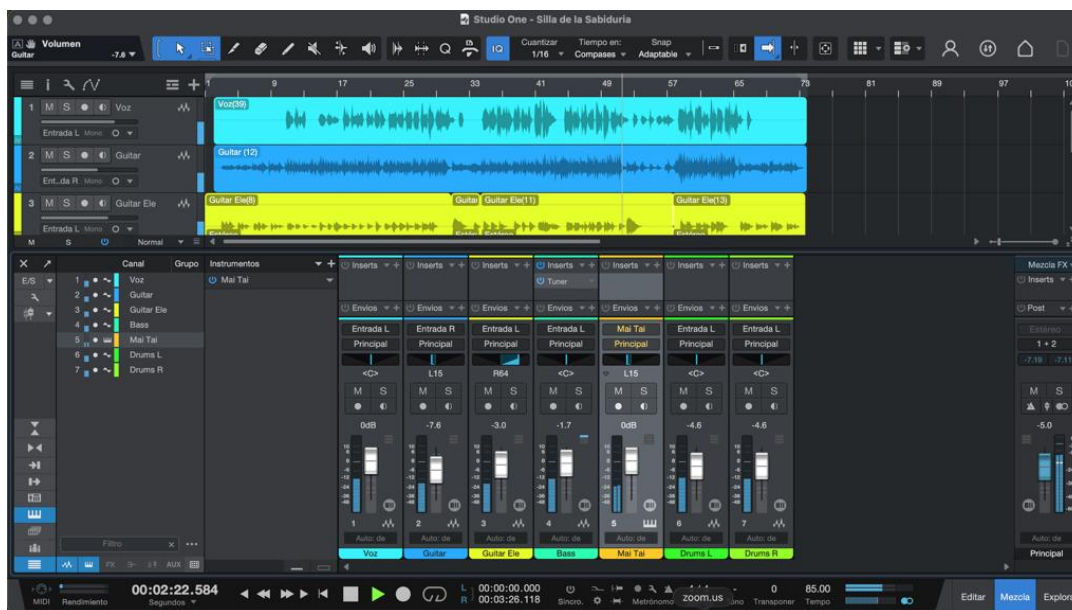


Nota: Implementación de la compresión en obra. Imagen de proporcionada por autor

Se implementan conceptos de paneo para instrumentos armónicos como las guitarras.

Figura 50

Balace Silla de la sabiduría



Nota: Implementación de la maquetación en obra. Imagen de proporcionada por autor

Finalmente, cabe resaltar que durante las tres obras se implementó el debido balance, la ecualización, el uso de compresor, el delay y la reverberación. Las maquetas permitieron evidenciar que la preproducción no es únicamente una fase previa a la grabación, sino que es un espacio de investigación donde las decisiones de mezcla, espacialidad, instrumentación y tratamiento sonoro se convierten en la herramienta para reorientar conceptos teóricos de los ejes tonales al lenguaje del género rockpop cristiano popular.

### ***Circulación de las 3 obras inéditas en contexto comunitario***

Como parte del plan de circulación de las obras y de la apropiación del conocimiento derivados del proceso de investigación-creación, se realizó una jornada de socialización en la escuela de música vinculada a la iglesia cristiana Edificate, ubicada en el barrio La Gaitana en Bogotá. Esta socialización tuvo como propósito presentar a la comunidad los fundamentos y conceptos asociados a la creación de 3 obras inéditas, que se tuvieron durante la preproducción. Así como evidenciar la manera en que los ejes tonales de Béla Bartók pueden integrarse en lenguajes contemporáneos como el género rockpop cristiano.

La socialización tuvo tres momentos. En primer lugar, se explicaron de manera introductoria los ejes tonales de Béla Bartók, abordando conceptos como la simetría, la polaridad, la relación por terceras y los tritonos. Para facilitar la comprensión de estos conceptos, se utilizaron imágenes que mostraban los ejes tonales de C mayor y de Bb mayor. De la misma manera se reprodujeron las tres obras musicales inéditas y se detuvo en el momento para explicar la aplicación en cada una de ellas. Este ejercicio busca acercar la música del siglo XX a un lenguaje más pedagógico, de modo que resulte accesible para jóvenes en formación.

En el segundo momento, se expuso la aplicabilidad de estos conceptos de ejes tonales a la música popular y, en particular, al género del rock góspel cristiano. Durante esta sección se reflexionó sobre cómo los recursos de los ejes tonales pueden enriquecer el discurso musical, ampliar la posibilidad narrativa y generar sonoridades distintas, sin perder la estética propia del género.

Por último, se presentaron las tres canciones inéditas compuestas durante la investigación-creación. En este momento se reflexionó sobre las decisiones compositivas relativas a los ejes tonales. Así como la relación en la composición, los conceptos entre las obras y la narrativa del cómic, las aventuras de Prayerman y Novatin. La escucha colectiva permitió analizar cómo los recursos de ejes tonales podrían integrarse en estructuras musicales y en temas narrativos reconocidos por la comunidad, manteniendo el equilibrio entre la innovación armónica y el lenguaje popular.

El espacio concluyó con una retroalimentación abierta por parte de los asistentes, quienes compartieron sus apreciaciones sobre los sentimientos que podrían asociar con acordes y frases de la composición. Este proceso de circulación permitió validar parcialmente la recepción estética de las obras y reafirmó la importancia pedagógica de integrar herramientas de la música académica en un contexto más local.

Cabe aclarar que la actividad no solo funcionó como un ejercicio de divulgación, sino también como evidencia del impacto social y formativo del proyecto, demostrando que la investigación-creación puede generar espacios de reflexión y apropiación del conocimiento, fortaleciendo la práctica artística comunitaria.

**Figura 51**

*Socialización en escuela comunitaria*



*Nota: Socialización de ejes tonales, composición de letras basado en las aventuras de Prayerman y Novatin Imagen de proporcionada por autor*

Durante la socialización, los asistentes percibieron lo útiles que pueden llegar a ser este tipo de sonoridades en una presentación, ya que no solo pueden implementarse en una obra, sino también en la transición entre una canción y otra. Controlando de esta manera las modulaciones directas.

**Figura 52**

*Socialización en escuela comunitaria*



*Nota: Socialización de ejes tonales, composición de letras basado en las aventuras de Prayerman y Novatin Imagen de proporcionada por autor*

Durante la sesión se integraron conceptos de ejes tonales y su pertinencia en composiciones de letras musicales, tomando elementos literarios como las aventuras de Prayerman y Novatin.

### **Figura 53**

*Socialización en escuela comunitaria*



*Nota: Socialización de ejes tonales, composición de letras basado en las aventuras de Prayerman y Novatin Imagen de proporcionada por autor*

Los participantes en la sesión compartieron sensaciones que tenían al usar este tipo de acordes y sobre lo pertinentes que pueden ser al momento de generar alguna tensión en una frase o palabra en especial.

### **Figura 54**

*Socialización en escuela comunitaria*



*Nota: Socialización de ejes tonales, composición de letras basado en las aventuras de Prayerman y Novatin Imagen de proporcionada por autor*

## Conclusión

El proceso de investigación-creación ha permitido desarrollar y establecer una relación sólida entre lo teórico, los referentes artísticos y la propuesta estética del proyecto. Teniendo en cuenta el análisis documental y el desarrollo metodológico, se identificó la búsqueda de identidad sonora en la música cristiana actual y se determinó que puede enriquecerse mediante la incorporación de recursos estéticos sonoros a través de los ejes tonales y de la planificación de la preproducción. Esta etapa de la grabación genera un espacio creativo donde se determinan las decisiones sobre conceptos, técnicas y expresiones que dan forma al mensaje y a la estética de la canción.

El estudio que se ha realizado sobre la obra *Concierto para Orquesta Sz 116*, de Béla Bartók, revela que cuando se toma en cuenta el análisis macro y microestructural, se evidencia que los elementos tímbricos, la misma dinámica y el diseño armónico convergen y se encuentran relacionados con la narrativa cristiana, siendo coherentes con el mensaje lírico de la canción. Este hallazgo afirma la función estética del género de manera comunicativa y reflexiva en su contenido, ya que busca conectar lo espiritual con una sonoridad moderna y manejable en su interpretación.

La revisión teórica también permitió una mejor comprensión de los ejes tonales, lo que permitió trasladar este asunto a secciones del desarrollo de una obra popular cristiana, como una estrategia de la expiación estructural y de los centros tonales en movimiento. En el contexto de la preproducción, este tipo de principios se traduce en decisiones de texturas, modulaciones y dinámicas que fortalecen el discurso e identidad y le otorgan profundidad.

En conclusión, la relación encontrada entre los hallazgos analíticos y el concepto temático de la investigación de creación evidencia que la composición musical dentro del género

mencionado puede alcanzar un nivel estético de alta calidad desde la preproducción, cuando se adopta una perspectiva consciente de su construcción sonora. Al integrar teoría, análisis y práctica en esta etapa de la producción, se permite que no sea solo una fase técnica, sino una en la que se elabora de manera sólida una propuesta que aporte a la renovación de un género. Así, esta investigación se consolida como una propuesta que aporta una diferenciación estética, manteniendo la devoción y abriéndola a diversas posibilidades sonoras en la música cristiana actual.

## Referencias Bibliográficas

- Alencar Pinto, G. de. (2004, julio 30). La normalidad es loca y extraña [Entrevista a Philip Tagg]. Brecha, p. 27. <https://tagg.org/articles/xpdfs/Brecha040730.pdf>
- Bustos Lozada, J (2023). Musicalización “Neo-Manierista” de “El Cuervo” de Edgar Allan Poe en el sistema de ejes de Béla Bartók. Universidad Pedagógica Nacional. <https://repositorio.upn.edu.co/server/api/core/bitstreams/f5644b1c-504e-4213-8e1e-9ad02db5300c/content>
- Fredy Sierra (2021), Las aventuras de Prayerman y Novatin. Ediciones Edificate. Formato en Físico.
- George Corbett (2017) TheoArtistry, and a Contemporary Perspective on Composing Sacred Choral Music. Mdpi. <https://www.mdpi.com/2077-1444/9/1/7>
- Lendvai, E. (2003). Béla Bartók: Un análisis de su música. Idea Books. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73505>
- Lindlar Heinrich.(1995) Guía de Bartok, Alianza editorial S.A. Madrid. <https://www.casadellibro.com.co/libro-guia-de-bartok/9788420607320/492994>
- Pablo Westermeyer (2013). Music and Spirituality: Reflections from a Western Christian Perspective. Mdpi. <https://www.mdpi.com/2077-1444/4/4/567>
- Ruiz, M. C & Pérez, L (2020). Producción Musical Pedagogía e investigación en artes. Uartes ediciones. [https://libreria.clacso.org/biblioteca\\_uartes/publicacion.php?p=2109&b=6](https://libreria.clacso.org/biblioteca_uartes/publicacion.php?p=2109&b=6)
- R/WeAreTheMusicMakers, 30 de enero de 2015, Un gráfico de frecuencia simple que uso para la producción y la mezcla. [https://www.reddit.com/r/WeAreTheMusicMakers/comments/2u5ewq/a\\_simple\\_frequency\\_chart\\_i\\_use\\_for\\_production\\_and/?tl=es-es](https://www.reddit.com/r/WeAreTheMusicMakers/comments/2u5ewq/a_simple_frequency_chart_i_use_for_production_and/?tl=es-es)
- Salazar Ospina, J (2015). Lenguaje, temas y estructura del primer movimiento del concierto para orquesta Sz.116 de Bela Bartok. Universidad Nacional de Colombia. <https://bfrrepositorio.unal.edu.co/server/api/core/bitstreams/7c212120-8de5-4915-81a2-98a9b993fef8/content>

## Apéndice

## Apéndice A

*Obra cuánto te amo*

## Cuánto te amo

Saïd Carreño

Voz

Electric Guitar

Electric Bass

Piano

Drum Set

V.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

D. S.

©

2

## Cuánto te amo

8

V.    
 Cuan-do me mi-ras Se-ñor — ar - de mi co-ra - zo-ón

E. Gtr.    
 B $\flat$  Gm F E $\flat$

E. B. 

Pno. 

D. S. 

12

V.    
 en tu ver-dad en-con-tré — dí-rec-ción —

E. Gtr.    
 E $\flat$  Gm F E $\flat$

E. B. 

Pno. 

D. S. 

## Cuánto te amo

3

16

V.  A quien i-ré — si tu ver - dad — me da — la pa — az

E. Gtr.  Eb Gm F Eb

E. B. 

Pno. 

D. S. 

20

V.  so - lo tus pa - la - bra - as vi — da me — da - rán —

E. Gtr.  Cm Bb F

E. B. 

Pno. 

D. S. 

4

## Cuánto te amo

24

V.  Tu me pre-gun - tas si te a - mo de ver - dad

E. Gtr.  F B $\flat$  F Gm

E. B. 

Pno. 

D. S. 

28

V.  mi al - ma res pon de nun-ca te de - ja - rá

E. Gtr.  Gm E $\flat$  C F

E. B. 

Pno. 

D. S. 

## Cuánto te amo

5

32

V.  Cuan — to te a — mo a ti — se-ñor — Je-sús

E. Gtr.  B $\flat$  F Dm

E. B. 

Pno. 

D. S. 

36

V.  G $\flat$ m Cuan — to te a — F mo — a ti — B $\flat$

E. Gtr. 

E. B. 

Pno. 

D. S. 

6

## Cuánto te amo

40

V.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

D. S.

44

V.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

D. S.

Tres ve-ces me lla - mas en com - pa - sión —

## Cuánto te amo

7

48

V.  res - tau - ras mi vi - da me das - tu per - dón

E. Gr.  Eb Gm F

E. B. 

Pno. 

D. S. 

51

V.  Aun - que fa - llé tu gra - cia me ...

E. Gr.  Eb Eb Gm

E. B. 

Pno. 

D. S. 



## Cuánto te amo

9

60

V. So - lo, en ti en - con - tré li - ber - tad mi vi - da te quie -

E. Gtr. F E $\flat$  F

E. B.

Pno.

D. S.

63

V. - - re de ver dad e - res el ca - mi - no la vi - da, y ver - dad

E. Gtr. B $\flat$  Gm E $\flat$

E. B.

Pno.

D. S.

The image shows a musical score for the song 'Cuánto te amo'. It consists of five staves: Vocal (V.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), and Double Bass (D. S.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 60 to 62, and the second system covers measures 63 to 65. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line has lyrics in Spanish. The guitar and bass parts include chord diagrams and rhythmic notation. The piano part features arpeggiated chords and melodic lines. The double bass part has a steady rhythmic accompaniment with some syncopation.

10

## Cuánto te amo

66

V.  mi ro-ca,e-ter - na mi paz sin fí - na - al Cuán - to te a -

E. Gtr.  F D F# Gm Bb

E. B. 

Pno. 

D. S. 

70

V.  - mo a ti - Se - ñor - Je - sús -

E. Gtr.  F Dm Gm

E. B. 

Pno. 

D. S. 

## Cuánto te amo

11

73

V.    
 cuán — to te a - mo — a ti —

E. Gtr.    
 Eb F Bb Bb

E. B. 

Pno. 

D. S. 

77

V.    
 Cuán — to te a - mo — a ti — Se - ñor — Je - sús —

E. Gtr.    
 Bb F/A Dm Gm

E. B. 

Pno. 

D. S. 

12

## Cuánto te amo

81

V.    
cuán ————— to te a - mo — a ti —

E. Gtr.    
Eb F Bb Bb

E. B. 

Pno. 

D. S. 

85

V. 

E. Gtr.    
Gm F Ab Bb

E. B. 

Pno. 

D. S. 

## Apéndice B

### Obra silla de la sabiduría

Score

# Silla de la Sabiduría

Andrés Carreño

Score for "Silla de la Sabiduría" by Andrés Carreño, featuring Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set.

The score is in 4/4 time and G major. The first system shows the beginning of the piece, with the Voice part starting on a whole rest. The guitar parts (Acoustic and Electric) play a rhythmic pattern of eighth notes, and the Bass Guitar plays a simple bass line. The Drum Set is marked with a whole rest.

The second system shows the continuation of the piece, with the Voice part starting on a whole rest. The guitar parts continue their rhythmic pattern, and the Bass Guitar continues its bass line. The Drum Set is marked with a whole rest. The lyrics "Hay u - na" are written below the Acoustic Guitar staff.

Chord progression: C, G, D, Asus, F#m, E.

2

## Silla de la Sabiduría

9

si - lla en mi rin - cón es-pe ran-do, a que me sien - te yo

Ac.Gtr. C G E

E.Gtr. C G E

Bass

D. S. Ghost notes siempre

12

sin el rui-do sin el plan só-lo tu y yo na - da más

Ac.Gtr. D C G B $\flat$

E.Gtr. D C G B $\flat$

Bass

D. S.

## Silla de la Sabiduría

3

15

Un re - loj que no mar - có por - que el al - ma ne se ci - ta hoy

15

D C G

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

15

18

un ins - tan - te sin con - tol don - de ha - blas tu mi buen pas - to -

18

E D C G D

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

18

4

## Silla de la Sabiduría

21

- or D Por-que en el si-len-cio es-tas en lo pro-fun-do de tu paz D cuan-do

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

24

de - jo de co - rre - er y me de - ci - do a co no - cer Tu pa -

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

The image shows a musical score for the song 'Silla de la Sabiduría'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 21 to 23, and the second system covers measures 24 to 26. The score includes a vocal line with lyrics, an acoustic guitar (Ac.Gtr.) line with slash notation, an electric guitar (E.Gtr.) line with chord names, a bass line, and a double bass (D. S.) line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: '- or Por-que en el si-len-cio es-tas en lo pro-fun-do de tu paz cuan-do' and 'de - jo de co - rre - er y me de - ci - do a co no - cer Tu pa -'. The chord names for the electric guitar are Em, D, C, G, D, Am, F, Em, and D.

## Silla de la Sabiduría

5

26

la-bra\_es mi — ma-ná — mi re - fu gio\_y mi — ver-dad Me de - ten-go a\_es - cu-char don-de.eltiem-

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

C Bm Em Am

29

- po se va — y tu\_es-tas — Oh oh —

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

D C G D

6

## Silla de la Sabiduría

32

No hay me - di - da pa - ra o - ir la sa - bi - du -

Ac.Gtr. Asus F#m E C

E.Gtr. Asus F#m E C

Bass

D. S.

35

ri - a que hay en ti tu voz es sua - ve co - mo el sol co - mo cuan - do

Ac.Gtr. G E

E.Gtr. G E

Bass

D. S.

The image shows a musical score for the song 'Silla de la Sabiduría'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 32-34, and the second system covers measures 35-36. Each system includes a vocal line with lyrics, an acoustic guitar (Ac.Gtr.) line with chord diagrams, an electric guitar (E.Gtr.) line with chord diagrams and melodic lines, a bass line, and a double bass (D.S.) line with rhythmic notation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'No hay me - di - da pa - ra o - ir la sa - bi - du -' and 'ri - a que hay en ti tu voz es sua - ve co - mo el sol co - mo cuan - do'. The guitar parts include chords such as Asus, F#m, E, C, G, and E. The D.S. part includes a triplet of eighth notes in measure 34.

## Silla de la Sabiduría

7

37

en - tra al co - ra - zón — u - na si - lla, y tu — voz fiel — un re -

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

39

loj sin — tiem - po en su pie - el y des - cu - bro al des - per - tar — que tu

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

G Em D B $\flat$

G Em D B $\flat$

8

Silla de la Sabiduría

42

siem-pre quie-res ha - blar Por-que en

Ac.Gtr. C G G

E.Gtr. C G G

Bass

D. S.

45

el si - len - cio es - tas en lo pro - fun - do de tu paz cuan-do

Ac.Gtr. C G D

E.Gtr. C G D

Bass

D. S.

Silla de la Sabiduría

9

47

de - jo de - co - rre - er - me de - ci - do, a co - no - cer Tu pa -

Ac.Gtr. Am F Em D

E.Gtr. F Em D

Bass

D. S.

49

la - bra, es mi - ma - ná - mi re - fu gio, y mi - ver - dad - Me de -

Ac.Gtr. C Bm Em

E.Gtr. C Bm Em

Bass

D. S.

10

Silla de la Sabiduría

51

ten - go a\_es - cu - char don - de\_el tiem - po se va — y tu\_es - tas

Am D

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

6 6

53

Oh oh — no hay

C G D

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

## Silla de la Sabiduría

11

55

pri - sa pa - ra el que a - ma No hay re - loj que mi - da el al - ma hay un

55 C G

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

57

co - ra - zón que cla - ma y tu res - pon - des y lla - mas

57 Em G

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

12

Silla de la Sabiduría

59

Por-que\_en el si-len-cio\_es tas y mi es - pí-ri-tu\_ha-lla-rás Cuan-do

Ac.Gtr. D C G D

E.Gtr. D C G D

Bass

D. S.

62

bus - co con fer vo - or tu con - se - jo\_y tu fa - vor Tu pa-

Ac.Gtr. Am F Em D

E.Gtr. Am F Em D

Bass

D. S.

Silla de la Sabiduría

13

64

la - bra\_es mi ma - ná mi re - fu gio\_y mi ver - dad Me de -

Ac.Gtr. C Bm Em

E.Gtr. C Bm Em

Bass

D. S.

66

ten - go a\_es - cu - char don - de,el tiem - po se va y tu\_es - tas

Ac.Gtr. Am D

E.Gtr. Am D

Bass

D. S.

14

Silla de la Sabiduría

68

Oh oh

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

71

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

Silla de la Sabiduría

15

74

74

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

Asus F#m E

Asus F#m E

Apéndice C

*Obra Peregrino*

Score

Peregrino

Andrés Said Carreño

The first system of the score includes five staves: Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The music is in 4/4 time. The voice part begins with a rest followed by the syllable 'Pe-re-'. The acoustic guitar part features a rhythmic pattern of quarter notes with chords F, C, G, Am, F, C, and G. The electric guitar and electric bass parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The drum set part is currently silent.

The second system continues the score with five staves: Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The voice part has a melodic line with lyrics: 'gri - no soy un pe-re-gri-no o ca - mi - no, en-tre som-bras y luz el'. The acoustic guitar part continues with chords F, C, G, and Am. The electric guitar and electric bass parts continue their respective parts. The drum set part remains silent.

2

Peregrino

7

Voice

pol - vo no cie - ga mi vis - ta pues mi es - pe - ran - za e - res tu de la tie -

Ac.Gtr.

E $\flat$  C G $\flat$

E.Gtr.

E.B.

D. S.

9

Voice

- rra al cie - lo an - he - lo no de - tie - ne el al - ma al do - lor — por - que sé

Ac.Gtr.

F C Am G

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Peregrino

3

11

Voice

—que al fin— del sen-de-ro me es-pe-ra e-ter-no tu a-mor pe-re-gri-no

Ac.Gtr.

E♭ C G C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

13

Voice

soy un pe-re-gri-no mar-cho ha-cia e-ter-nia e-se es mi glo-

Ac.Gtr.

F C Am G

E.Gtr.

E.B.

D. S.

4

## Peregrino

15

Voice

rio-so des-ti - no uh \_\_\_\_\_ yes a-si por - que tu gra - cia cris - to pa-ra

15 F C G F C

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

15

D. S.

18

Voice

mi tra - zó,el ca - mi-no fir - me fiel se - gu-roy di - vi - no no

18 Am F C

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

18

D. S.

Peregrino

5

20

Voice

voy so - lo\_\_ voy con-ti - go\_\_ mi Je-sús mi\_\_ fiel a - bri-go

Ac.Gtr.

E Am Bm G

E.Gtr.

E.B.

D. S.

22

Voice

he de-ja - do,el pe - so del mun-do en la

Ac.Gtr.

F C G Am F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

6

Peregrino

25

Voice

cruz que tu car - gas - te ya un-quea - ve - ces me con - fun - do en tu

Ac.Gtr.

G Am Eb C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

27

Voice

voz me le - van - tas - te hay vic - to - ria en ca - da pa - so aun-que ha -

Ac.Gtr.

Gb F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Peregrino

7

29

Voice

- ya llan - to y te - mor tu pre - se n - cia es mi des - can - so mi ban - de -

Ac.Gtr.

Am G Eb C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

31

Voice

- ra es tu fa - vor soy un pe - re - gri - no

Ac.Gtr.

G C F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

8

## Peregrino

33

Voice

mar - cho ha - cia\_e - ter - nia e - se\_es mi glo - rio - so des - ti - no

Ac.Gtr.

33 Am G F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

35

Voice

uh \_\_\_\_\_ y\_es a - si por - que tu gra - cia Cris - to pa - ra

Ac.Gtr.

35 G F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

35

Peregrino

37

Voice

mi tra-zó el ca - mi - no fir - me fiel se - gu - ro y di - vi - no no

Ac.Gtr.

37  $A^b$  F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

39

Voice

voy so - lo voy con - ti - go mi Je - sús mi fiel a - bri - go

Ac.Gtr.

39 E Am Bm G

E.Gtr.

E.B.

D. S.

10 Peregrino

41

Voice

Ac.Gtr. F C G Am F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

44

Voice

Y si el va - lle se ha - ce os - cu - ro en la

Ac.Gtr. G F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Peregrino

11

46

Voice

cruz que tu car - gas - te y aun-que a - ve - ces me con - fun - do en tu

Ac.Gtr. G Am Eb C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

48

Voice

voz me le - van - tas - te hay vic - to - ria en ca - da pa - so aun-que

Ac.Gtr. Gb F C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

12

Peregrino

50

Voice



ha - ya llan - to y te - mor tu pre - se - cia es mi des - canso mi ban - de - ra es tu fa - vor y si el

Ac.Gtr.



E.Gtr.



E.B.



D. S.



53

Voice



va - lle se ha - ce os - cu - ro y no al - can - zo a ver el sol tu pa - la

Ac.Gtr.



E.Gtr.



E.B.



D. S.



Peregrino

13

55

Voice

bra\_es mi re - fu - gio mi bas - tón mi di - rec - ción

Ac.Gtr.

F C E Am

E.Gtr.

E.B.

D. S.

57

Voice

no me mue-vo por lo que sien - to si no por tu pro - me - sa fiel aun-que

Ac.Gtr.

F C G Am

E.Gtr.

E.B.

D. S.

14

## Peregrino

59

Voice

tiem - ble\_el fun - da - men - to mi al - ma es - ta en pie

Ac.Gtr.

F C E Am

E.Gtr.

E.B.

D. S.

61

Voice

pe - re - gri - no soy un pe - re - gri - no y mi al - ma can - ta en el ca

Ac.Gtr.

E F C G

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Peregrino

15

63

Voice

Am mi - no hay mie - do so lo a - lien - to

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

65

Voice

cris-to\_en ti to-do lo\_en-cuen - tro e - ter - naes - pe-ra y no es-toy per-di-do

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

16

Peregrino

67

Voice

mi pa - so\_\_ fir - me\_\_ va con - ti - go gri - no soy pe - ro en

Ac. Gtr.

E Am Dm

E. Gtr.

E. B.

D. S.

69

Voice

ti ten - go a - bri - go o

Ac. Gtr.

F F C G Am

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Peregrino

17

72

Voice

Ac.Gtr. F C G

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Peregrino' and covers measures 72 to 75. It features five staves: Voice, Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The Voice staff shows four measures of rests. The Acoustic Guitar staff has a treble clef and contains a series of diagonal slashes in the first measure, with chord symbols 'F', 'C', and 'G' positioned above the first, second, and third measures respectively. The Electric Guitar staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Electric Bass staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Double Bass staff has a bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, including some notes marked with an 'x'.