



# UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO DE PUNO

## FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

### ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**“ASIMILACIÓN DE ESTILOS EXTRA - CONTEXTUALES DE  
LOS TECLISTAS DE MÚSICA PENTECOSTAL EN LA CIUDAD  
DE HUANCAYO, 2018”**

**TESIS**

**PRESENTADA POR:**

**Bach. WILBER SAHUA TACORA**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:**

**LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA**

**PUNO – PERÚ**

**2020**



## DEDICATORIA

### *A Dios*

*Por haberme libertado de la esclavitud; de los afanes de la vida secular y por haberme dado una vida nueva, además de su infinita bondad y amor.*

### *A Jesucristo*

*Por aquel sacrificio tan grande en la cruz del calvario. Derramando su sangre divina hasta la última gota para el perdón de los pecados.*

### *Al Espíritu Santo*

*Que cada día me guía por el camino estrecho que conduce a la vida eterna*

***Wilber Sahuá***



## AGRADECIMIENTO

A la UNA – PUNO, a las autoridades, docentes y personal administrativo; así mismo a la Escuela Profesional de Arte, de la Facultad de Ciencias Sociales.

Agradezco al Mg. Cosme Vicente Díaz Quilla, por asesoramiento; por su apoyo incondicional y capacidad para guiar mis ideas, que ha sido un aporte invaluable. Así también, agradezco a la Dra. Sandra Imelda Huarcaya Quispe, por esclarecer e indicarme el tema a abordar y delimitar el contexto de estudio del presente trabajo, en los inicios del perfil de proyecto de tesis.

Al Dr. George Velazco Agramonte, por la guía y sugerencias

A la Mg. Ruthmine Maura Escarza Mayca, por las exigencias, correcciones del borrador de tesis.

Al Antropólogo Oscar Bueno Ramírez, por compartir información y confiar en mí

Al Mg. Milciades Suaña Calsin, por sus oportunas observaciones en la organización de datos.

Al “Instituto Bíblico del Altiplano Puno” IBAP, por la formación teológica 2011 – 2014

A la iglesia evangélica “Volvamos a Dios” y “Remanente escogido”

A mis amados hermanos en Cristo de “Las Asambleas de Dios del Perú”, por sus oraciones; por su amor y haber inculcado en mí el amor por mi Señor Jesucristo.

A todos aquellos que me recomendaron textos útiles en la elaboración de esta investigación, y a los que me ayudaron a conseguirla (en orden indistinto): Rafaél Javier Ucharico Fargin, Rene Gustavo Turpo, Lino Beltrán Mamani, Reynaldo Arizaca Quispe y Yaneth Condori P. Así también a muchos compañeros que me brindaron su apoyo anímico en las distintas etapas de la recolección de datos y en la redacción, esperando ver este documento terminado.

A usted que lee esta tesis: Que Dios nuestro Señor derrame abundantes bendiciones



## ÍNDICE GENERAL

**DEDICATORIA**

**AGRADECIMIENTO**

**ÍNDICE DE FIGURAS**

**ÍNDICE DE TABLAS**

**RESUMEN ..... 10**

**ABSTRACT..... 11**

### **CAPITULO I**

#### **INTRODUCCIÓN**

**1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA ..... 13**

**1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA ..... 13**

**1.2.1. Problema General:..... 13**

**1.2.2. Problemas Específicos: ..... 13**

**1.3. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO..... 14**

**1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN..... 15**

**1.4.1. Objetivo General: ..... 15**

**1.4.2. Objetivos Específicos: ..... 15**

### **CAPITULO II**

#### **REVISIÓN DE LITERATURA**

**2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN..... 16**

**2.1.1. Antecedentes Locales ..... 16**

**2.1.2. Antecedentes Nacionales ..... 16**



2.1.3. Antecedentes Internacionales .....	17
2.2. MARCO TEÓRICO .....	19
2.2.1. Interculturalidad.....	19
2.2.1.1. Globalización cultural - musical .....	20
2.2.1.2. Apropiación musical .....	21
2.2.1.3. Tipos de Apropiación.....	22
2.2.1.4. Asimilación de elementos musicales .....	23
2.2.2. Etnomusicología .....	24
2.2.2.1. Etapas de la investigación Etnomusicológica .....	25
2.2.2.2. Enfoque fonetic y fonemic .....	25
2.2.2.3. Textual, Contextual y Extra- contextual.....	25
2.2.3. Géneros y estilos de música electrónica .....	26
2.2.3.1. Géneros Musicales .....	27
2.2.3.2. Estilos musicales.....	28
2.2.3.3. El ritmo en relación al género u estilo musical .....	29
2.2.3.4. Consideraciones para identificar un género u estilo.....	30
2.2.4. Análisis musical.....	35
2.2.4.1. Análisis estructural - formal .....	35
2.2.4.2. Análisis rítmico .....	38
2.2.5. El pentecostalismo.....	38
2.2.5.1. El pentecostalismo en el Perú .....	39



2.2.5.2. El pentecostalismo en el contexto de la globalización e interculturalidad musical .....	41
2.2.5.3. El “Ministerio de Alabanza y Adoración” (M. A. A.) .....	42
2.2.5.4. Teclista o tecladista .....	43
2.2.5.5. Parámetros de la música pentecostal .....	43
2.2.6. Teclado electrónico .....	44
2.2.6.1. Reproducción de acompañamiento con la función de acompañamiento automático (reproducción de estilo) .....	44
2.2.6.4. MIDI.....	46
2.3. MARCO CONCEPTUAL .....	47

### CAPITULO III

#### MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN .....	50
3.1.1. Tipo de investigación .....	50
3.1.2. Diseño de investigación.....	52
3.1.2.1. La recolección de información.....	52
3.1.2.2. Población y muestra.....	53

### CAPITULO IV

#### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. RESULTADOS DEL PRIMER OBJETIVO .....	56
4.1.1. Consideraciones para identificar un género u estilo.....	56



4.1.2. Estilos extra-contextuales que asimilan con más recurrencia los teclistas de música pentecostal .....	59
<b>4.2. RESULTADOS DEL SEGUNDO OBJETIVO.....</b>	<b>63</b>
4.2.1. Estructura del tema “Derriband a goliat” .....	64
4.2.2. Análisis rítmico del tema “Derribando a Goliat” .....	73
4.2.3. Estructura del tema “Perdona mis pecados” .....	76
4.2.4. Análisis rítmico del tema “Perdona mis pecados” .....	82
4.2.5. Estructura del tema 3 “Como el día de pentecostes” .....	85
4.2.6. Análisis rítmico del tema “Como en el día de pentecostés” .....	91
<b>4.3. RESULTADOS DEL TERCER OBJETIVO.....</b>	<b>95</b>
4.3.1. Procesos y caracterices recurrentes de creación musical que emplean los teclistas de música pentecostal.....	95
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>97</b>
<b>RECOMENDACIONES .....</b>	<b>99</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXO A: Matriz de consistencia .....</b>	<b>104</b>
<b>ANEXO B: Instrumentos de evaluación.....</b>	<b>106</b>
<b>ANEXO C: Score de partitura .....</b>	<b>107</b>
<b>Área: Innovaciones y aplicación de tecnologías en la producción musical</b>	
<b>Tema: Asimilación de estilos musicales</b>	

Fecha de sustentación: 07 de Enero del 2020



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Tipos de Consideraciones.....	23
Figura 2 Características del estilo musical Folk - rock.....	27
Figura 3 Expectativas de pulso y sincopa.....	32
Figura 4 Una señal repetitiva acústico.....	33
Figura 5 Acentuación métrica.....	33
Figura 6 Tiempos fuertes, semi fuertes y débiles.....	33
Figura 7 Diferentes perspectivas de estudios rítmicos.....	34
Figura 8 Modelos lingüísticos de análisis de estructuras musicales.....	37
Figura 9 Estructura musical: canción moderna.....	37
Figura 10 Teclista pentecostal.....	43
Figura 11 Yamaha PSR-2100, Portatone.....	44
Figura 12 Creación, modificación de estilos rítmicos.....	45
Figura 13 Creación o modificación de sonidos.....	46
Figura 14 Ubicación de la ciudad de Huancayo.....	53
Figura 15 Visualización de patrón rítmico de los estilos rítmicos asimilados.....	56
Figura 16 Patrón rítmico de percusión y acompañamiento del estilo “Folkrock”.....	57
Figura 17 Patrón rítmico de percusión y acompañamiento del estilo “Piano ballad” ....	58
Figura 18 Secuencia rítmica de percusión y acompañamiento del estilo “16Beat Ballad” .....	58
Figura 19 Resultados obtenidos de la categorización de estilos asimilados.....	62
Figura 20 Análisis estructural del tema 1.....	67
Figura 21 Himnario “El poder de alabanza”.....	73
Figura 22 Estructura musical del tema 2.....	78
Figura 23 Estructural musical del tema 3.....	86



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Criterios de exclusión e inclusión.....	54
Tabla 2 Muestra de conjuntos representativos.....	55
Tabla 3 Estilos extra-contextuales asimilados (Ultimo volumen).....	60
Tabla 4 Estilos extra-contextuales asimilados (Penúltimo volumen).....	61
Tabla 5 Estilos extra-contextuales asimilados (Antepenúltimo volumen).....	62
Tabla 6 Estructura musical del tema 1: “Derribando a Goliat”.....	68
Tabla 7 Análisis rítmico del tema 1.....	74
Tabla 8 Estructura musical del tema 2: “Perdona mis pecados”.....	79
Tabla 9 Análisis rítmico del tema 2.....	83
Tabla 10 Estructura musical del tema 3: “Como en pentecostés”.....	87
Tabla 11 Análisis rítmico del tema 3.....	92
Tabla 12 Características recurrentes de creación musical de los teclistas pentecostales	96



## RESUMEN

La música como fenómeno social tiende a desarrollarse de distintas maneras y direcciones, uno de estos fenómenos propios de la globalización, es la interculturalidad que se manifiesta en la asimilación musical; que es el uso de un elemento, estructura o relación musical trasladada al nuevo contexto, por lo que nuestro objetivo es: Mostrar la asimilación de estilos extra-contextuales de los teclistas de música pentecostal en la ciudad de Huancayo, 2018. La elección de contexto de estudio que nos motivó a abordar la investigación fue, por el entusiasmo exponencial de los teclistas de la ciudad de Huancayo en los últimos años. Para ello se realizó una investigación de tipo documental y fonográfico (análisis de interpretación o audio) desde un enfoque “ético” del contexto de estudio; por cuanto el investigador no mantiene implicación con lo que estudia, lo que nos permite abordar investigaciones interculturales según la etnomusicología, así mismo; el procedimiento que se aplicó fue a nivel macro-social, de Puno a Huancayo; utilizando las redes sociales como medios, y material fonográfico tales como VCDs y CDs. Siendo una investigación cualitativa (etnográfico – descriptivo); para ello identificamos los estilos extra-contextuales que los teclistas asimilan con más recurrencia al contexto pentecostal, así determinamos la estructura musical de la muestra seleccionada y consecuentemente empleamos el modelo de análisis de música intercultural; que nos permite determinar los procesos y características recurrentes de creación musical. Obteniéndose como principales resultados: La asimilación de estilos extra-contextuales (de fuera del contexto pentecostal) como característica recurrente de creación musical de los teclistas de música pentecostal en la ciudad de Huancayo.

**Palabras clave:** Asimilación, estilo musical, teclista, pentecostalismo e interculturalidad



## ABSTRACT

Music as a social phenomenon tends to develop in different ways and directions. One of these phenomena of globalization is the interculturality that manifests itself in musical assimilation; which is the use of a musical element, structure or relationship transferred to the new context that is characteristic of musical appropriation; So our goal is: To show the assimilation of extra-contextual styles of the Pentecostal music keyboardists in the city of Huancayo, 2018. The choice of study context that motivated us to address the research was due to the exponential fanaticism of the keyboardists from the city of Huancayo in recent years; according to the phonographic and internet dissemination media: For this, a documentary and phonographic investigation (interpretation or audio analysis) was carried out from an “ethical” approach to the study context; since the researcher does not maintain involvement with what he studies; which allows us to address intercultural research according to ethnomusicology; likewise the procedure that was applied was at the macro-social level, from Puno to Huancayo; using social networks as media, and phonographic material such as VCDs and CDs. Being a qualitative investigation (ethnographic - descriptive), for this we identify the extra-contextual styles that the keyboardists assimilate with more recurrence to the Pentecostal context; Thus we determine the musical structure of the selected sample and consequently we use the intercultural music analysis model, which allows us to determine the processes and recurring characteristics of musical creation: Obtaining as main results the assimilation of extra-contextual styles as a recurring characteristic of musical creation of the Pentecostal music keyboardists in the city of Huancayo.

**Keywords:** Assimilation, musical style, keyboardist, Pentecostalism and interculturality



# CAPITULO I

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación aborda la asimilación de estilos extra - contextuales de los teclistas de música pentecostal en la ciudad de Huancayo, 2018. Fenómeno musical de la última década, que como tal la música pentecostal no existe, sino que: Es un conjunto de apropiaciones como prácticas recurrentes de creación musical; siendo este proceso el resultado de la práctica de la interculturalidad que se refleja en la asimilación de estilos provenientes de nuevos y diversos géneros de música popular (rock, folk, pop, etc.); por cuanto el intercambio musical da lugar a una iniciativa de creación musical colectiva y participativa. Así el préstamo, es decir; la apropiación como parte del proceso antes mencionado, se ha convertido en una de las prácticas fundamentales de creación musical de los teclistas pentecostales. En este contexto, se abordan los procesos y características más relevantes de creación musical que se da en las sociedades pentecostales en la actualidad.

En esta investigación pretendemos generar un antecedente, y aportar en conocimientos, a comprender mejor las constituciones y patrones que rigen la estructura de creación de música pentecostal. Además, está dirigido a los estudiantes de las instituciones de formación musical e intérpretes en general.

El presente trabajo tiene cuatro capítulos:

**Primer capítulo:** Se presenta el Título de la tesis de investigación, planteamiento y formulación del Problema, justificación, antecedentes y objetivos de investigación respecto al tema abordado.

**Segundo capítulo:** El insumo para elaborar el marco teórico, está basado en la revisión literaria. Se profundizan cada una de los ejes, unidades de análisis, con la finalidad de tener mayor sustento teórico que dan base a la investigación.



**Tercer capítulo:** Se presenta los materiales y métodos, indicadores y dimensiones, metodología, población y muestra, técnicas e instrumentos de investigación, con la finalidad de tener y adquirir los conocimientos fundamentales de nuestra pesquisa.

**Cuarto capítulo:** Es en este último capítulo, se pone de manifiesto los resultados; se hace un análisis y descripción de cada uno de nuestros objetivos, considerando los problemas específicos a investigar en función a las tablas y figuras de cada una de las dimensiones e indicadores.

Para finalizar, se presenta las conclusiones, recomendaciones, la bibliografía y los anexos como evidencia de la investigación.

## **1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

No cabe duda de que el intercambio de música intercultural da lugar a una iniciativa de creación musical colectiva y participativa; por lo que el enriquecimiento mutuo entre culturas comprende la base de las expresiones musicales postmodernas, que conllevan a la obtención de resultados que son difíciles de conseguir de manera individual. Así este fenómeno se ve reflejada en la asimilación de elementos musicales y estilos, provenientes de nuevos y diversos géneros de música popular; siendo este proceso el resultado de la práctica de la interculturalidad.

En este contexto, el problema objeto de estudio se identifica de acuerdo a las siguientes interrogantes:

## **1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA**

### **1.2.1. Problema General:**

¿Cómo se da la asimilación de estilos extra - contextuales de los teclistas de música pentecostal en la ciudad de Huancayo, 2018?

### **1.2.2. Problemas Específicos:**

Los ejes de esta investigación son las siguientes preguntas:



- ¿Cuáles son los estilos extra - contextuales que asimilan con más recurrencia los teclistas de música pentecostal?
- ¿Cuál es la estructura musical de los temas representativos que ejecutan los teclistas de música pentecostal?
- ¿Cuáles son los procesos y características recurrentes de creación musical de los teclistas de música pentecostal?

### **1.3. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO**

La asimilación de estilos extra - contextuales de los teclistas de música pentecostal en la ciudad de Huancayo, 2018; es un fenómeno producto de la interculturalidad, facilitada por la globalización y el avance de la tecnología; por lo que consideramos un fenómeno inexplorado que amerita un estudio.

Lo que nos motivó a abordar la presente investigación fue como es que en determinados contextos para la producción, creación musical e interpretación no se requerían los estudios básicos de música y los conocimientos de “ingeniería de sonido”; acaso ¿la tecnología abre la puerta a la composición? o existen factores extra- musicales que facilitan la composición no académica o de oído. En éste contexto, se investiga la asimilación de estilos extra-contextuales que caracteriza a los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo en la actualidad. Por lo que nuestro aporte es la documentación de esta forma singular de creación musical de las sociedades pentecostales.

- En cuanto a razones teóricas, esta investigación aportará en conocimientos documentados sobre la “música pentecostal” que es el producto de la práctica de la interculturalidad.

- En cuanto a las razones prácticas, esta investigación podrá ser usada por docentes y músicos tanto académicos e intuitivos, interesados en realizar nuevos estudios



relacionados a la creación de música intercultural aplicando la tecnología que facilitan la creación musical.

#### **1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

El objetivo principal de este trabajo no es estudiar la obra en sí misma y en su totalidad (análisis musical), sino solo desde uno de sus aspectos como son: La estructura, la forma musical de las obras, que pertenecen a los géneros que asimilan con más recurrencia los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo.

Por cuanto nuestro objetivo general es:

##### **1.4.1. Objetivo General:**

“Mostrar la asimilación de estilos extra-contextuales de los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo, 2018”; que representa el núcleo de este trabajo; teniendo como objetivos específicos:

##### **1.4.2. Objetivos Específicos:**

- “Clasificar e identificar los estilos extra-contextuales que asimilan con más recurrencia los teclistas de música pentecostal”.
- “Determinar la estructura musical de los temas representativos que ejecutan los teclistas de música pentecostal”.
- “Describir los procesos y características recurrentes de creación musical de los teclistas de música pentecostal.



## CAPITULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

#### 2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

##### 2.1.1. Antecedentes Locales

Gutiérrez (2006). En su tesis “El Huaylas: Influencia de la música huancaína, en las orquestas de música popular de Juliaca”. Que tiene como objetivo: Determinar la influencia de la música huancaína en las orquestas de la ciudad de Juliaca. Concluye que: “Las variedades musicales huancaínas de mayor recepción es el estilo Huaylas por su danza alegre, bailable y son bien connotadas en la ciudad de Juliaca y vagando un espacio en la región de Puno”. (p. 97)

Se percibe la incidencia de expresiones musicales huancaínas en otros contextos; por lo que dan base e importancia respecto al contexto de estudio abordado.

##### 2.1.2. Antecedentes Nacionales

Existen estudios y registros del ámbito Nacional; también existen una gran variedad de bibliografías del presente tema objeto de estudio.

Velit (2006). En el artículo “La adaptación del músico andino a los instrumentos de occidente: breve comparación con los músicos tradicionales costeños y realidad musical de ambos”. Precisa que la música andina a mediados de los años setenta ha sufrido un proceso de integración de elementos ajenos que aseguran y refuerzan la innovación y vigencia de su expresión artística en zonas tanto rurales como urbana, a diferencia de la música tradicional costeña; considera que esto se debe “a la poca asimilación de nuevos instrumentos por parte del músico costeño”, y precisa que:



“Dicha modernización traía consigo nuevos elementos como el de la tecnología. Dentro de ella, la conversión de innumerables instrumentos tradicionales de forma artificial al sonido electrónico se reproducía. Entonces se hallaba un teclado electrónico que imitaba el sonido de numerosos instrumentos al seleccionar la función respectiva. Ello propició la convulsión de creatividad que facilitó la edificación de la plataforma que dio lugar al nacimiento de flamantes géneros musicales en toda la esfera. Y, obviamente, el Perú forma parte de tal esfera”. (P. 3)

Resalta que estos “procesos de apropiación” se refleja en la asimilación musical; facilitada por la globalización, que es un fenómeno necesario y hasta indispensable para la innovación y vigencia de la expresión artística en zonas tanto rurales como urbanas.

### **2.1.3. Antecedentes Internacionales**

Chapman (2005), En “La práctica creativa de composición musical en un entorno intercultural”. Citado en Petrozzi (2009). Asevera que desarrolla un modelo de análisis bajo el término global de “apropiación”, determinada como el uso de elementos musicales por personas o culturas con las cuales no están culturalmente ligados, y posteriormente aplica este modelo de análisis en sus composiciones:

Chapman (2007) En su tesis “Componiendo música sincrética africana/occidental: once composiciones y los parámetros para su análisis sistemático”. Que tiene como objetivo: Construir un método que facilitará el análisis de sincretismo en mis composiciones, así como el trabajo de otros. Su trabajo condujo al desarrollo de tres parámetros estructurales para analizar la apropiación, que los denomina parámetros de: Lugar cultural, sensibilidad cultural y de códigos interpretativos. En estas secciones examina el argumento que rodea la apropiación de ideas musicales en todas las culturas; Señalando que: “El parámetro de lugar cultural proporciona una base para evaluar los



mecanismos de apropiación intercultural, y que se puede utilizar para analizar el tipo de apropiación que el compositor ha utilizado”. (p. 89)

La finalidad de este parámetro es permitir el análisis de composiciones desde una perspectiva intercultural; además, categoriza diferentes tipos de consideraciones en cinco grupos: El muestreo, la imitación, la asimilación, sincretismo y la apropiación conceptual abstracta. Aportes importantes, por lo que el “parámetro de lugar cultural” nos proporciona una base para evaluar nuestro tercer objetivo; previo a un análisis estructural e identificación de estilos recurrentes en la música pentecostal.

También fue consultado antecedentes sobre la música y el pentecostalismo.

Butler (2000). En su libro "Estilo musical y experiencia en una iglesia pentecostal de Brooklyn". Y en el artículo “Música e identidad en el culto pentecostal Haitiano”. Destaca las diferencias musicales entre las iglesias independientes "del ejército celestial" e iglesias afiliadas de organización con una misión pentecostal sede en Estados Unidos; por lo que amplía el alcance del análisis para abarcar las iglesias pentecostales de Haití en Brooklyn y Nueva York; explorando la forma musical de culto en relación con su contexto transnacional. Además, Butler (2005). Precisa que:

“Estos estudios etnomusicológicos de las comunidades religiosas transnacionales muestran cómo las comunidades religiosas usan estilos musicales foráneos a fin de eludir las cuestiones problemáticas y discursos atribuidos a las músicas locales”. (P. 82)

Por lo que existen claras evidencias que los estilos musicales ajenos al contexto pentecostal son preferidos en las sociedades pentecostales debido a su carencia de significado.

Oliveira (2010) En la tesis. “Música evangélica del movimiento pentecostal en Goiânia como fenómeno contemporáneo”. Que tiene como objetivo promover una



reflexión sobre la caracterización de la música 'Gospel' del movimiento pentecostal en Goiania (Brasil), señalando que:

“El pentecostalismo abarca muchos géneros musicales que a lo largo de su historia fueron fuertemente bregados, como el funk, rap, rock, hacha, Pagoda y, en consecuencia, algunos instrumentos musicales. Estos géneros fueron tomados desde el universo de los medios seculares y reevaluados en las prácticas musicales de la pentecostal para ahora dotar de sentido religioso después de insertar nuevas letras y un propósito diferente”. (P.122)

El aporte de Oliveira respecto del contexto pentecostal es relevante para nuestro ámbito de estudio; puesto que orienta el presente enfoque.

## **2.2. MARCO TEÓRICO**

Para contribuir al logro de nuestros objetivos, se consideró las referencias teóricas siguientes:

### **2.2.1. Interculturalidad**

La interculturalidad es una realidad que se manifiesta en un mundo globalizado y que ha tomado auge en el siglo actual; al respecto.

Cámara (2010), en sus reflexiones sobre “El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora de la interculturalidad”, expone que desde que el etnomusicólogo ha tenido que entrar en contacto con visiones de la vida distintas a la suya para dar cuenta de la manera en que se concibe y practica la música en una cultura determinada se han realizado estudios interculturales en este campo. Asimismo, especifica la interculturalidad como:



“Los fenómenos de interacción entre culturas que en principio se relacionan con conceptos de respeto, simetría de poder, convivencia, aprendizaje, enriquecimiento y gestión de la diversidad cultural a partir de una comunicación basada en el reconocimiento de las diferencias, la comprensibilidad, el reconocimiento recíproco, la aceptación del Otro y la no monopolización de los medios de comunicación”. (P. 73)

Por lo que, en el ámbito de la música; el enriquecimiento mutuo entre culturas comprende la base de las expresiones musicales postmodernas que llevan a la obtención de resultados que son difíciles de conseguir de manera individual.

- **La música y su relación con la cultura**

La correlación música y cultura; implica que los procesos y los productos culturales sólo pueden ser entendidos si se toma como contextos socio-culturales de la producción;

También hay conceptos de la relatividad y la cultura; a lo que Ellis (1985) denomina “relativismo cultural” y posteriormente Helmholtz tomando el ejemplo objeto de estudio de la etnomusicología y antropología de la música denotada: "la música como cultura". Por cuanto desde esta perspectiva, Merriam (1964) señala que: “La música es parte de la cultura de un pueblo, es un elemento fundamental en la construcción cultural de las personas que producen y crean sus sonidos de acuerdo con sus costumbres, creencias y metas”. (p. 80)

### **2.2.1.1. Globalización cultural - musical**

La globalización ha producido un mundo más complejo e integrado como consecuencia de los avances en comunicaciones, en transportes y sobre todo por la innovación digital, datos electrónicos e Internet que se expanden por todo el mundo desde la década de 1990; medios por el cual se vale el intercambio intercultural. En este contexto



Lloréns (1999) señala que: “(...) en lo local, se desatan diversas reacciones, como la revitalización cultural para protegerse de la homogeneización cultural, o el resurgimiento étnico para refrescarse a la creciente globalización del mundo” (p. 148). Vale la pena decir: se retoma lo foráneo de un modo creativo; es decir, se recrean los productos culturales locales bajo el influjo de lo global, de modo que es imprescindible el convertirnos en partícipes, sumidos dentro de un espacio local, de la corriente global de esta época.

Así pues, el periodo post-moderno está marcado por varios fenómenos que acompañan a la globalización, facilitando los encuentros interculturales, y dando origen a los procesos de asimilación que la comunicación digital favorece.

#### **2.2.1.2. Apropiación musical**

La apropiación musical es un fenómeno de la postmodernidad; al respecto explica Fuarros (2005). El concepto de apropiación surge durante el debate sobre la world music para indicar “un gesto imperialista, asociado a nociones de poder, control y dominación cultural, frecuentemente en la forma de un músico occidental que se apropia de ‘músicas exóticas’ y las convierte en objetos de consumo sometidos a la lógica comercial del capitalismo”. (p. 4)

Una definición precisa sobre el término apropiación, el trabajo de Chapman (2007) nos ofrece la siguiente definición:

“Apropiación es el uso de algún elemento de la música por alguna persona o la cultura para quien no está conectado históricamente” (p. 82), (...)

“apropiación puede ser utilizado como un término general neutral para describir todos los eventos que involucran a la adopción de los elementos musicales través de las culturas”. (P. 81)



Según los criterios de este trabajo, este punto resulta fundamental por cuanto da base a la investigación que se aborda.

### **2.2.1.3. Tipos de Apropiación**

Chapman (2007), clasifica en cinco diferentes tipos de apropiación.

“La primera es el muestreo: incorporación directa de un sonido o grabación, sin alteración. La segunda es la imitación: La cita de riffs y ritmos musicales u otros dispositivos en un nuevo ajuste. La tercera es la asimilación que es el uso de un elemento, estructura o relación musical trasladada al nuevo contexto. Estos elementos pueden ser ritmos, escalas, armonías, timbres, formas de interpretar o estructuras”. (P. 87)

La cuarta forma es el sincretismo, es decir, la creación de algo nuevo partiendo de por lo menos dos otras fuentes y con referencia a ellas. En este caso, el desarrollo de una nueva obra musical o estilo partiendo de por lo menos dos ya existentes. Y, por último. La apropiación conceptual abstracta, que es el uso de ideas de otra cultura musical en una forma conceptual, que solo se revela a través del análisis. Los cuatro primeros tienen una superficie audible y reconocible, pero varían en la profundidad conceptual del préstamo; mientras que la última forma no es audible”.

Por lo que considerando los cinco tipos de apropiación; nuestra investigación se enmarca en la asimilación de estilos musicales; que es el uso de elementos musicales trasladada al contexto pentecostal.

- **Tipos de consideraciones**

	Type of Appropriation				
	Sampling	Imitation	Assimilation	Syncretism	Abstract Appropriation
<b>Defnition</b>	Direct incorporation of a sound, or recording without alteration (other than Digital Signal Processing)	The quotation of riffs and rhythms or other musical devices into a new setting	Use of a musical element, structure or relationship, which has been translated into the new context	The creation of something new out of at least two other sources and that bears the references to those sources	Use of ideas from another culture's music in a conceptual way such that they are largely only revealed in analysis
<b>Processes</b>	Recording and remixing	Direct quotation, and modification of an identifiable musical gesture	Composing "in the style of". Use of fundamental elements, rhythms, scales, harmony, timbres and performance techniques, structures	Development of a new musical work or style out of at least two existing styles	Development of abstract concepts based on analysis of music and then application of the idea in a different context to the original
<b>Examples</b>	<i>Sweet Lullaby</i> Deep Forest (1992)	<i>Ray of Light</i> Madonna (1998) <i>Norwegian Wood</i> Beatles (1965)	<i>Minuano</i> Pat Metheny (1987) <i>White man Sleeps</i> Kevin Volans (1987) <i>Man Mai</i> Jean-Luc Ponte (1991)	<i>String Quartets</i> Bela Bartók (1941) <i>Severende</i> Thomas Mapfumo (1995) <i>Afro Blue</i> Mongo Santamaria (1959)	<i>Piano Etudes 1</i> György Ligeti (1986) <i>Drumming</i> Steve Reich (1971)

*Figura 1* Tipos de Consideraciones

*Fuente:* Jim Chapman, 2007. P. 88

Así también Chapman (2006); citado en Petrozzi (2009). Define cuatro niveles de análisis en la obra: el de elementos musicales, el de recursos técnicos, el de procesos transformativos y el de relaciones estructurales-retoricas, agrupados todos bajo el nombre de parámetro de localización cultural. Un segundo parámetro de análisis se refiere a como las diferentes culturas valoran cualidades en la música, y Chapman lo llama parámetros de código interpretativo. Este consiste en códigos expresivos, prescriptivos, corporizados y participativos.

#### 2.2.1.4. Asimilación de elementos musicales

Según Petrozzi (2009), señala y cita:

“Ejemplos de asimilación de elementos a un lenguaje musical propio se dan más abundantemente en la obra de compositores del período estudiado aquí: Garrido-Lecca, Iturriaga, Pinilla, Pulgar Vidal y otros. Por último, se dan casos en los cuales la apropiación es conceptual y no se revela más que con el análisis; esto sucede, por ejemplo, en algunas obras de Edgar Valcárcel de las décadas de 1960 y 1970. También existe la posibilidad de combinar estos tipos de apropiación: el Concierto para violonchelo del mismo compositor,



por ejemplo, combina el préstamo de melodías populares con una apropiación conceptual abstracta de la atmósfera del altiplano puneño y de la cultura aymara”. (P. 307)

Así mismo Fuarros (2005), corrobora que: “El uso de elementos de músicas locales en muchos casos es una apropiación desde dentro, que intenta preservar la tradición de una manera activa”.

- **Asimilación creativa**

El fenómeno de la asimilación creativa.

Desde el punto de vista de la filosofía de la música, Tubito (2017: 112), precisa la “asimilación creativa” al acto de recrear la apropiación de elementos musicales foráneos en un nuevo contexto. Así mismo Tubino (2015), clasifica en Asimilaciones sustractivas (otras disciplinas) e incorporaciones creativas (música) y asimilaciones que suman (música): En este sentido, podríamos decir que la asimilación es una forma de apropiación sin arte; pero la asimilación creativa, lo devuelve el arte.

- **Creatividad**

En la actualidad quien aborda un trabajo de cualquier índole requiere un proceso creativo, ya que siempre se está buscando “la innovación” y desarrollar nuevos productos. En este sentido, para Piaget la inteligencia es la capacidad de organizar, adaptación, asimilación y acomodación a situaciones nuevas; luego vienen la creación, la invención.

### **2.2.2. Etnomusicología**

Según Cámara (2004). La etnomusicología, es el estudio de la música en el contexto de su sociedad que comprende varios enfoques del estudio de la música que enfatiza sus dimensiones culturales, sociales, materiales, cognitivas, biológicas, y otros contextos, en lugar de o adicionalmente, como sonidos aislados o un repertorio particular; se define como el estudio de la música en la cultura.



### **2.2.2.1. Etapas de la investigación Etnomusicológica**

Existen diversos aspectos, metodológicos de la investigación en etnomusicología; que varían en función de las propuestas, tendencias y escuelas.

Dos rasgos subsisten a los cambios que se han ido produciendo en este ámbito: el denominado trabajo de campo y el posterior estudio de los materiales recogidos durante el mismo. Estas son las dos fases respetadas y comentadas por todos los textos introductorios a la etnomusicología.

### **2.2.2.2. Enfoque fonetic y fonemic**

De acuerdo con Cámara (2003): “Los términos emic y etic proceden de los vocablos fonemic y fonetic utilizados en lingüística, y fueron propuestos por el misionero Kenneth Pike para designar, en antropología, los criterios y significados mantenidos por los miembros de la cultura observada y los que aporta el observante con su estudio, respectivamente” (p. 35), Ahora bien. Mahugo (2016), precisa que:

“En el enfoque emic el observador se halla necesariamente implicado en el fenómeno objeto de su estudio, en el etic el observador no mantiene implicación con lo que estudia, lo que le permite abordar investigaciones interculturales. Emic y etic, son términos provenientes de la lingüística acuñados por Kenneth Pike en 1954”. (P. 24)

En este sentido: Un enfoque emic, es decir; la descripción emic de cualquier fenómeno, se realiza desde el interior del propio sistema que se observa, y etic se refiere al enfoque, o a la descripción de un fenómeno que se realiza desde el exterior del sistema que se observa.

### **2.2.2.3. Textual, Contextual y Extra- contextual**

Hepging Zhao (1992). Clasifica en tres categorías de conceptualización en el artículo: “Textual, Contextual and Extra-contextual knowledge in ESL composition”.



“Textual knowledge is that relevant to understanding of grammatical aspects of the language; contextual knowledge means the awareness of inter-sentential relationships and the cumulative impact of all preceding text on cohesion and coherence; and extra-contextual knowledge refers to the elements that exceed lexical definitions, sentential rules, and compositional principles”. (P.3)

Extra-contextual, como término compuesto. Según la RAE (2019), define: “extra-” denota significado a: “fuera de”. Extrajudicial, extraordinario. Asimismo: “Contextual” en efecto, hace referencia a lo relativo al contexto de estudio. Por lo que Extra-contextual hace reseña a: “fuera de contexto”; para nuestro caso, considerando nuestro tema abordado, nos referimos a: lo “ajeno al contexto” o lo que es “de fuera del contexto pentecostal”.

### **2.2.3. Géneros y estilos de música electrónica**

- **Música electrónica.** - Se enmarca en lo que es la música popular; la denominación “música popular” se opone a la de música académica; es un conjunto de estilos musicales de muy amplia difusión pero que, a diferencia de la música tradicional o folclórica, no se identifican con naciones o etnias específicas.

Rowe (2001), escribe que la tecnología computacional no solamente ha hecho posible nuevas formas de creación, sino que también ha provocado un gran revuelo en las prácticas musicales artísticas y culturales a todo nivel, indicando que: la tecnología hoy es barata, fácil de usar y no se cansa.

- **Genero y estilo.** - Podría decirse que el estilo difiere del género en tanto permite asociar una obra con un autor, un período, un lugar o una escuela; mientras que el género se trata de otra categoría de clasificación.

### 2.2.3.1. Géneros Musicales

Son géneros musicales los diferentes grupos en que pueden clasificarse las obras en virtud de diversas relaciones de analogías. No obstante López (2004), define el género como: “(...) una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva”. (p. 4)

Por lo que, las distinciones entre géneros pueden ser:

- Reunión de una misma familia, de un cierto número de formas que tienen entre ellas suficientes afinidades de carácter.
- **El Folkrock**

Género de música occidental, que es la fusión del Folk y el Rock (FOLKLORE + ROCK); su origen es ambiguo. Al respecto precisa Petrozzi (2009).

“Se acentúa en los últimos años la tendencia de cruzar las fronteras entre géneros musicales, reflejada en el auge de la “world music”, que combina ‘músicas nativas’ de varios lugares del mundo con otros géneros como el rock, el jazz o la música clásica”. (P. 231)

folk rock	
<b>Orígenes musicales</b>	folk, rock
<b>Orígenes culturales</b>	mediados de los 60, en los Estados Unidos y en el Reino Unido.
<b>Instrumentos comunes</b>	guitarra acústica, guitarra eléctrica, bajo, batería, instrumentos de cuerda, piano, órgano, sitar, teclado, armónica
<b>Popularidad</b>	alta, en los Estados Unidos, en Argentina y en Europa o Asia a finales de los años sesenta.
Fusiones	

Figura 2 Características del estilo musical Folk - rock

Fuente: Wikipedia



Consideramos relevante este estilo de música occidental, debido a su extremada popularidad en las sociedades pentecostales de la ciudad Huancayo.

- **Piano Ballad**

Las baladas para piano se han escrito desde el siglo XIX; varios han sido compuestos en el veinte; una balada de piano es un género de piano solista escrito en un ballet estilo narrativo, a menudo con elementos líricos intercalados. Este tipo de trabajo hizo su primera aparición con Chopin 's Ballade No. 1 en sol menor. Op. 23 de 1831-1835, seguido de cerca por la balada incluida en Soirées musicales. Op. De Clara Schumann.

### **2.2.3.2. Estilos musicales**

Se comprende desde los siguientes parámetros.

- a. En su relación con el creador de una obra.
- b. En función del género al que la obra pertenece.

En el caso a, el estilo es una especie de sello que el artista imprime a su concepción de la obra. El estilo permite identificar a un compositor.

En el caso b, se manifiesta que cada género, cada forma, se acomoda a un estilo que es propio.

Una base sólida respecto al estilo musical está dada por Meyer (1967). Él escribe lo siguiente para introducir el estilo:

“Estilo constituye el universo de discurso dentro del cual surgen los significados musicales. Hay muchos estilos musicales. Que varían de una cultura a otra, de una época a otra dentro de la misma cultura, e incluso dentro de la misma época y cultura. Esta pluralidad de estilos musicales como resultado porque los estilos existen procesos físicos no tan inmutables en el mundo de la naturaleza, sino como procesos psicológicos arraigados como

los hábitos en las percepciones, disposiciones y las respuestas de aquellos que han aprendido a través de la práctica y la experiencia para entender un estilo particular”. (P. 19)

Para Deliège (2001). El concepto de estilo se relaciona con nuestra capacidad mental para deducir que algunos artículos, por ejemplo, sonidos, pinturas, gestos o situaciones, tienen algo que les limita juntos y que les hace diferente de los demás y por igual entre ellos: Algo que les hace pertenecen al estilo.

- **Música popular.**- La denominación "música popular" se opone a la de música académica; es un conjunto de estilos musicales de muy amplia difusión pero que, a diferencia de la música tradicional o folclórica, no se identifican con naciones o etnias específicas. Sus diferentes estilos suelen ser denominados por la crítica actual como géneros musicales.

### **2.2.3.3. El ritmo en relación al género u estilo musical**

#### **Ritmo**

La palabra proviene del griego ῥυθμός especialmente deriva de la filosofía que es “la manera particular de fluir”. El ritmo musical se define como la organización de pulsos y acentos. Consiste en la organización en el tiempo de sonidos y silencios formando un patrón que suele repetirse. La frecuencia de tal repetición puede ser regular o irregular. Un ritmo puede tener un pulso constante, pero también puede tener diferentes tipos de pulsos o tiempos. Algunos tiempos pueden ser más fuertes, más suaves, más largos o más cortos que otros.

Por su parte Arom (1991), define ritmo como “secuencias de eventos auditivos caracterizadas por contraste características” (p. 202), tal que se describen tres maneras de crear este contraste como son:

- Acento, que puede repetirse de forma regular o irregular;

- Color de tono, el uso regular o irregular de diferentes colores de tono; y
- Duraciones, el contraste se desarrollan a través de una serie de duraciones desiguales (regular duración implica un pulso en lugar de un ritmo).

Las diferentes combinaciones de los tres anteriores contrastes crean diferentes estructuras rítmicas. Esta definición difiere de la proporcionada por Cooper & Meyer (1960), ya que se basan únicamente en la prosodia en su definición del ritmo como: “(...) la forma en la que uno o más latidos no acentuadas se agrupan en relación con una acentuada” (p. 6), desconsiderando el tono, color y la duración.

Por lo que el agrupamiento o patrón rítmico se concibe a partir del énfasis relativo fuerte-débil con el que se perciben los eventos dentro del grupo.

Ritmo, una secuencia repetida en el tiempo:



Siendo el ritmo la articulación entre sonidos y silencios que, por su estructura, permiten obtener la regularidad, repetición y por lo tanto un sentido de flujo musical que describe la manera en que se agrupan los sonidos musicales que unidos al compás nos dan sonidos identificables.

#### **2.2.3.4. Consideraciones para identificar un género u estilo**

Los géneros musicales han sido estudiados desde la musicología y desde la etnomusicología en torno a un conjunto de características, como el contorno melódico, el patrón rítmico, el patrón armónico, la forma musical, la instrumentación, además de la zona geográfica, el período histórico, el contexto sociocultural. Sin embargo, otros autores se han focalizado más en la experiencia del oyente. Por ejemplo, Gjerdingen & Perrot (2008), testearon que los oyentes identifican el género musical sólo con escuchar un fragmento muy breve (milisegundos) de una obra. Las conclusiones destacan que la



- **Sincopa.**

En el ámbito rítmico, el concepto de la sincopa se relaciona con el refuerzo de la música de nuestro pulso y medidores interiores predicciones. Este concepto es importante ya que los ritmos sincopados que provocan respuestas musicales de alto nivel como el placer, la activación del motor e incluso la danza. La sincopa se basa en la idea de que las jerarquías métricas dentro de un evento rítmica son una expresión de la esperanza de percibir un sonido; es decir, una vez que estamos métricamente arrastrado tenemos mayores expectativas de que los sonidos entrantes sean temporalmente alineados con las posiciones más altas métricos. Cuando se produce lo contrario y un sonido está alineado con una posición métrica bajo y un silencio se alinea con la siguiente posición métrica alta.

- **Expectativas de pulso y sincopas.** - Las posiciones de los pulsos esperados en gris, notas en negro. Una nota sincopada de la izquierda y una nota de impulsos de refuerzo en el derecho.

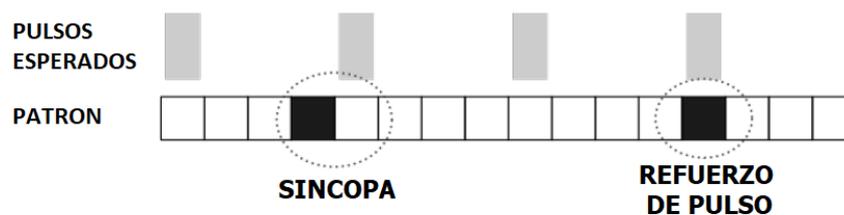


Figura 3 Expectativas de pulso y sincopa

Fuente: Longguet-Higgins y Lee, 1982

- **Pulso y metro**

Para Londres (2012), metro provoca sólo dos niveles métricos, eventos acentuados y no acentuados, que afectan a la percepción de una señal acústica. Esto implica metros no es más que una medida binaria que distingue entre fuerte y débiles eventos de sonido,

como cuando uno cuenta una división ternaria de un pulso como “uno, dos tres, uno, dos, tres”, en las que son fuertes, mientras que dos y tres son débiles.

Una señal repetitiva acústico (parte superior) y el pulso hipotético inducida (Centro) y metro (abajo).

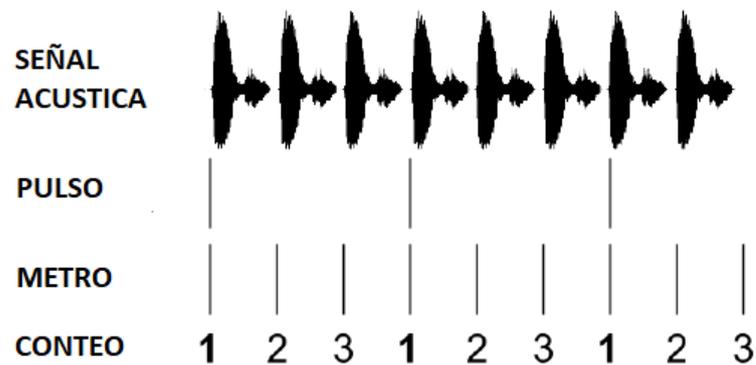


Figura 4 Una señal repetitiva acústico

Fuente: Londres, Jeam (2012)

- **Acentuación métrica en los compases binario, ternario y cuaternario**

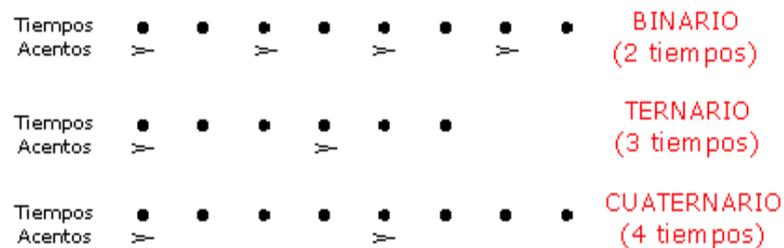


Figura 5 Acentuación métrica

Fuente: Londres, Jeam (2012)

- **Acentuación rítmica en los compases binario, ternario y cuaternario**

	TIEMPOS			
	1	2	3	4
C. BINARIO	F	D		
C. TERNARIO	F	D	D	
C. CUATERNARIO	F	D	SF	D

Figura 6 Tiempos fuertes, semi fuertes y débiles

Fuente: Marius Fredy. P. 43

Al combinar pulso y acentos obtenemos los ritmos básicos como:

- **Ritmo binario:** divide el tiempo en dos partes iguales acentuando más el primero.
  - **Ritmo ternario:** divide el tiempo en tres partes iguales acentuando más el primero.
  - **Ritmo cuaternario:** divide el tiempo en cuatro partes iguales acentúa más el primero y un poco el tercero.
- **Clasificación de la frase musical según su comienzo**
    - Tético. - el comienzo coincide con el ictus.
    - Anacrúsico. - el comienzo se produce antes del ictus.
    - Acéfalo. - el comienzo se produce inmediatamente después del ictus, en cuyo lugar se encuentra un silencio.
  - **Diferentes perspectivas de estudios rítmicos**

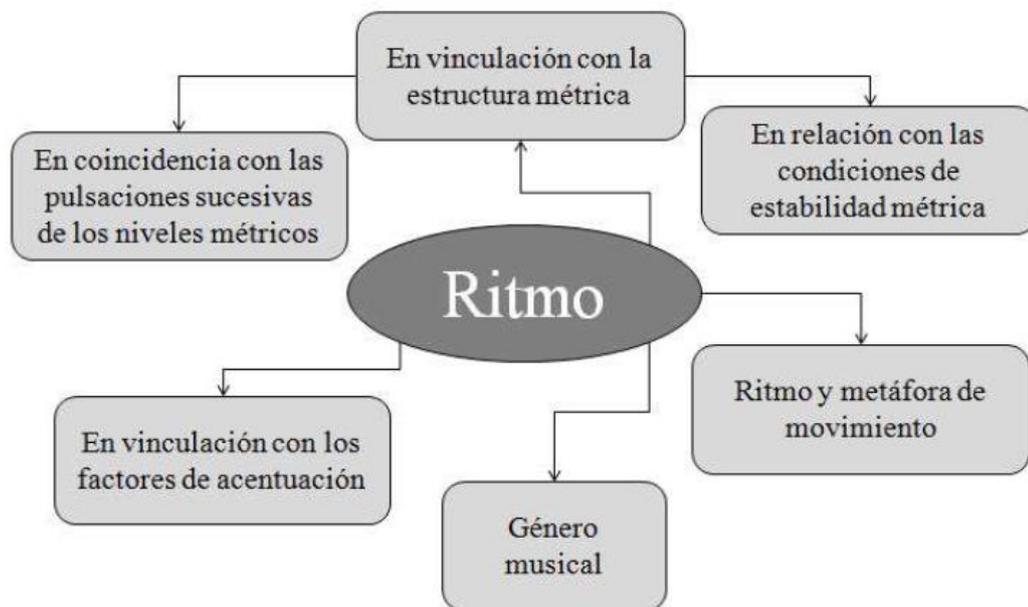


Figura 7 Diferentes perspectivas de estudios rítmicos

Fuente: Jacquier, Martínez, Pereira (2013). P. 199

En resumen, las múltiples perspectivas de observaciones del ritmo que ponen su énfasis en diferentes aspectos de la experiencia musical: mientras que algunas miradas se



centran en la vinculación del ritmo con la estructura métrica, sea desde la coincidencia con las pulsaciones sucesivas de los niveles métricos o en relación con las condiciones de estabilidad métrica, otras se centran en los factores de acentuación y los grupos perceptuales mínimos establecidos a partir de las relaciones fuerte-débil, en el estilo musical, o en la comparación del tiempo como movimiento.

#### **2.2.4. Análisis musical**

De acuerdo con el New Grove Dictionary of Music and Musicians, el análisis musical se define como “la resolución de una estructura musical en elementos constituyentes relativamente más simples, y la investigación de las funciones de estos elementos dentro de esa estructura”.

Existen varios tipos de análisis musical, sin embargo, en el presente trabajo nos abocaremos en dos dimensiones específicas: el análisis estructural y el análisis rítmico, porque el tema abordado “estilos rítmicos” así lo requiere; en consecuencia, describiremos y aplicaremos la propuesta analítica en este marco teórico.

##### **2.2.4.1. Análisis estructural - formal**

El análisis formal o estructural está implicado en el reconocimiento de los tres procedimientos compositivos básicos de la construcción formal, tales como recurrencia, contraste y variación, que se expresan como (AA, AB y AA’). A estos habría que añadir el desarrollo, que no deja de ser una forma híbrida de los tres anteriores. La forma más común de expresar estas formas es mediante letras mayúsculas que simbolizan temas o secciones basadas en el mismo diseño, siendo ejemplos de las más típicas:

- AA’A’’A’’’: Tema y variaciones
- ABA: Aria
- ABACABA: Rondeau clásico, etc.



Éste se centra únicamente en el análisis de los temas en sí, entendiéndolos como “frases musicales”. Es posiblemente aquí donde encontramos los mayores conflictos con respecto al vocabulario técnico, siendo los principales analistas y tratados los siguientes:

- **Clemens Kühn.** Tratado de la forma musical: Lo analiza desde la complementariedad y busca la forma de pensar la música en la que las partes se equilibren. La frase es un sistema abierto mientras que el periodo es un sistema cerrado.
- **Joaquín Zamacois.** Curso de formas musicales: Lo analiza en un sistema de niveles progresivos, pero no jerárquicos, por acumulación. La frase es la superación del periodo.
- **Julio Bas.** Tratado de la forma musical: Lo analiza en un sistema progresivo y jerárquico, a través del ritmo. La frase es la división del periodo.
- **Arnold Schoenberg.** Fundamentos de la composición musical: Lo analiza como un procedimiento constructivo en etapas. La frase es una construcción que puede ser igual que el periodo o mayor, ya que ésta ya inicia cierto desarrollo.
- **Hugo Riemann.** Composición musical: Lo analiza mediante sus relaciones morfológicas a través de la armonía, pensando en repetición y contraposición. La frase no es mencionada, el periodo es lo que agrupa todas las partes de un mismo tema.
- **Walter Piston.** Armonía y Contrapunto: Lo analiza desde el punto de vista de la construcción de frases y su estructura armónica. También tiene en cuenta el proceso creativo. El Periodo doble es la estructura mayor, la frase sería un cuarto de él.

Para una mejor comprensión del análisis estructural- formal consideramos el siguiente esquema:

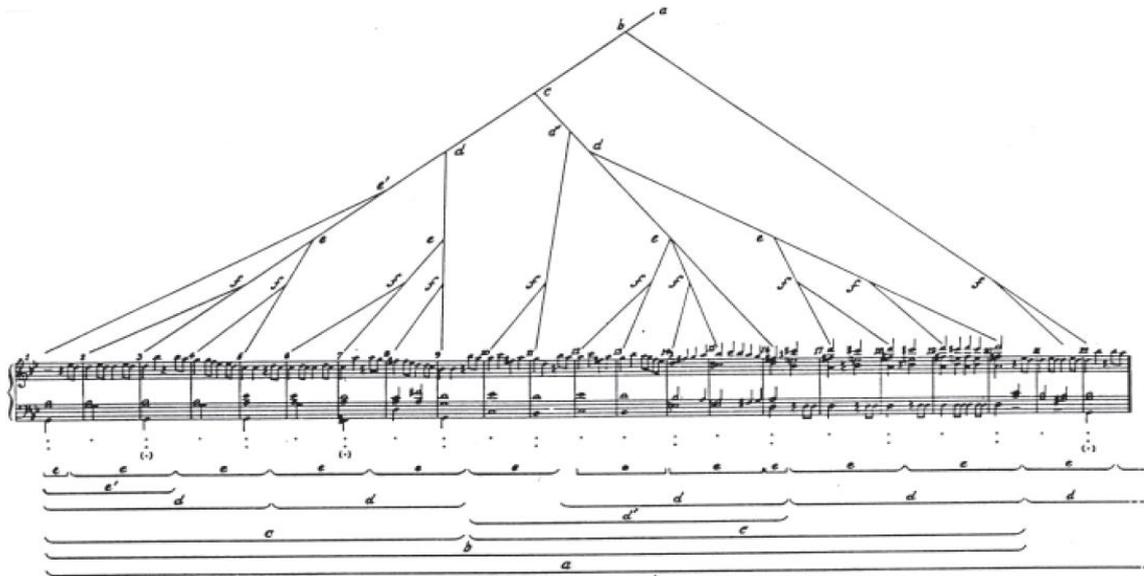


Figura 8 Modelos lingüísticos de análisis de estructuras musicales

Fuente: Nattiez Jean (2004) P. 46

- **Estructura musical: canción moderna**

Es importante considerar la estructura musical de estilos musicales modernos, para lo cual, consideramos el siguiente esquema:

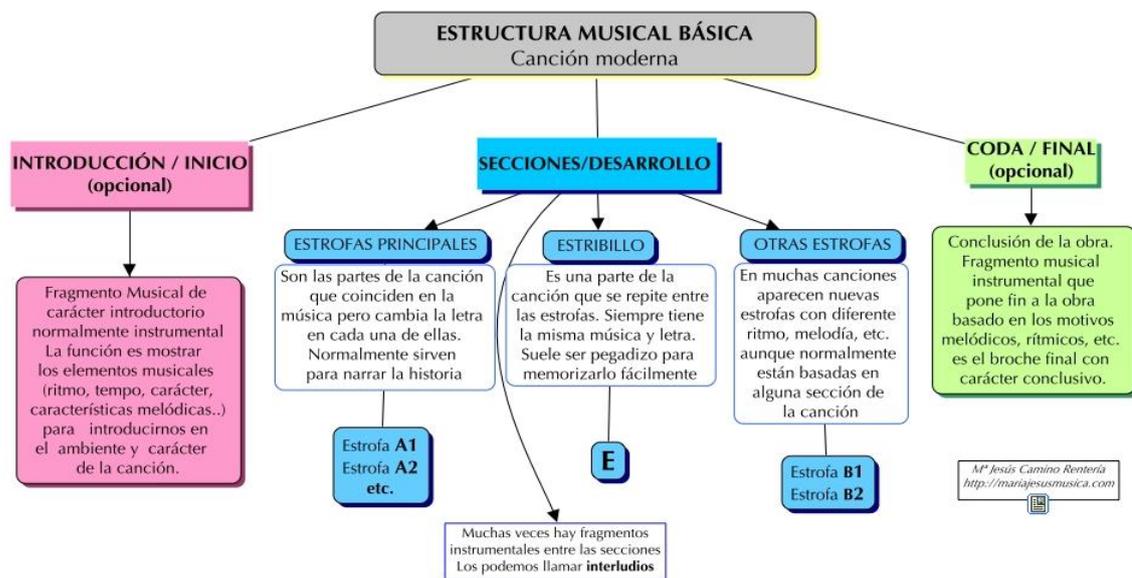


Figura 9 Estructura musical: canción moderna

Fuente: Web



#### **2.2.4.2. Análisis rítmico**

En un sentido amplio, Cooper & Meyer, (1960). Plantean que analizar el aspecto rítmico de la música implica considerar la música en su totalidad, dado que el ritmo es organizado por, y al mismo tiempo organiza, todos los demás componentes musicales.

Existen múltiples perspectivas de análisis rítmico que ponen su énfasis en diferentes aspectos de la experiencia musical. Para Yeston (1976), es necesario abordar el estudio del ritmo considerando una serie de categorías analíticas, tales como el acento, la estructura métrica, el tempo y la propia estructura rítmica, en relaciones de interdependencia, y prescindiendo de las problemáticas vinculadas a la notación musical, así como las problemáticas derivadas de su desarrollo histórico, y de los patrones que estableció la prosodia griega (fuerte-débil).

#### **2.2.5. El pentecostalismo**

El pentecostalismo fue fundado en Azusa Street N° 312, Los Angeles California, EEUU en 1906, por el predicador “bautista” afroamericano William Seymour; se distinguen por el énfasis en los dones del Espíritu Santo, como la curación, revelación, visiones, y las lenguas; es un movimiento evangélico que viene del protestantismo Norte Americano del siglo XIX, y esta a su vez tiene su raíz en la reforma de Martin Lutero en 1516. (Martin, 1990; Deiros, 1994; Bastian, 1994; Cox, 1994; Robins, 2018).

Este movimiento, de acuerdo con Oliveira (2006). "Es reconocido por el énfasis musical en los servicios (...) y por tener bandas de música que atrae a muchos jóvenes; grupo de edad que representa la mitad de sus miembros". (p. 104)

Por su parte: Deiros & Mraida (1994), señalan que: “Más de veinte iglesias pentecostales, incluyendo la muy conocida Asambleas de Dios, remontan su origen al avivamiento de la calle Azusa”. (p. 53)



### 2.2.5.1. El pentecostalismo en el Perú

Según Huamán (1982). "La llegada y establecimiento del pentecostalismo al Perú tiene un antecedente muy esforzado y triste" (p. 21), así también el historiador Gutierrez (1997) precisa que:

“Durante la colonia el protestantismo aparece como un fenómeno de marginación (...), España no permitía la entrada de la reforma religiosa a su reino; al contrario, va a perseguirlas y a combatirlas. Los reyes católicos recién habían expulsado de sus dominios a los moros, y con ello la influencia mahometana. La persecución a los judíos se hacía cada vez más fuerte; entonces con la ‘nueva secta’ de Lutero y sus secuaces, se daban las condiciones propicias para el fortalecimiento del Santo Oficio de la Inquisición (...). Los énfasis de misión fueron el deseo de ciertos protestantes que trataron de llegar a estas indias con el propósito de dar buenas nuevas; quizás algunos se embarcaron secretamente. Esta preocupación llegó al rey Felipe, quien expidió una cédula real contra estos predicadores disfrazados". (P. 30-31)

Al respecto Rojas (2006: 22), como se cita en Tuna (2007: 161)

“Con la llegada de San Martín al Perú en 1820 y la naciente república, llegan misioneros protestantes como Diego Thompson (1822) y Francisco Penzotti (1886) (...). A partir de 1900, se hace evidente la aparición de misioneros protestantes evangélicos. El primer misionero que llega al Perú en 1910, fue Humberto Gragin. (P. 80)

Considerando que por aquella época muchos evangélicos o protestantes sufrieron persecuciones por parte de la iglesia católica debido a que en la Constitución Política del Perú no se contemplaba la libertad de culto.



Así mismo, las sectas más difundidas y numerosas en el Perú, según afirma Marzal (2006), son de tres tipos:

“Las evangélicas (centrada en la conversión personal); los pentecostales (centrada tanto en la conversión personal como en la curación por fe) y las escatológicas (centradas en la espera del inminente fin del mundo)”. (P. 14)

Así mismo Tuna en su tesis (2007), aporta que las denominaciones “pentecostales” se hallan inscritas en el Registro de Confesiones Distintas a la Católica del Ministerio de Justicia del Perú “vigente desde el 2005”, además señala que:

“Son muchas las organizaciones evangélicas de los pentecostales en el Perú, los cuales se hallan afiliados al Concilio Nacional Evangélico del Perú CONEP, como Las Asambleas de Dios del Perú, Iglesia Evangélica Pentecostal de Jesucristo, Iglesia Evangélica Pentecostal del Perú, Asociación Iglesia Pentecostal Autónomas y otros más”. (P. 159)

Al respecto, Sánchez (2005), acertadamente esclarece una característica respecto al movimiento pentecostal.

“Lo peculiar de esta creencia, desde el punto de vista religioso, es que los pentecostales se consideran portadores de capacidades y cualidades extraordinarias, similares a las que tuvieron los apóstoles de Cristo desde el día del pentecostés en la fiesta de la religiosidad judía. Esta especie de democratización del poder del Espíritu Santo es una de las claves para entender la naturaleza contestataria del pentecostalismo respecto de las iglesias institucionalizadas y sus sistemas sacerdotales jerárquicos”. (P. 86)



### **2.2.5.2. El pentecostalismo en el contexto de la globalización e interculturalidad musical**

Debido a que la cultura no es estática y que está en constante cambio, según (Tubino 2015), y siendo la globalización el medio por el que se vale la práctica de la interculturalidad musical. El pentecostalismo no ha escapado a los efectos de la globalización o procesos que fomenta la diversidad cultural y las prácticas musicales ostentosas. Así mismo, como lo señala Dorneles (2002).

“El pentecostalismo es también el resultado de la incorporación de elementos de la cultura popular para el culto cristiano, que "llena las iglesias, y hace hincapié en los dones del Espíritu Santo y provoca cambios radicales en la liturgia tradicional". (P. 73)

Es importante considerar los estudios realizados en otros contextos respecto a este movimiento de escala global; Oliveira (2010) en su tesis, asevera que la adopción de casi todo tipo de géneros y estilos musicales, es la base de la música pentecostal en el Brasil. “El pentecostalismo” ha albergado las tendencias musicales populares de masas en un proceso que acompaña a la globalización, la diversidad y la pluralidad existente en la actualidad. (p. 22)

Citando la biblia como un libro histórico, los cambios en el contexto musical se comprueban desde la antigüedad; ya en el Antiguo Testamento muestran que los judíos fueron influenciados por las civilizaciones vecinas, así también el pueblo hebreo en el éxodo de Egipto; como en otros pueblos de la antigüedad, las prácticas musicales se han perdido con el tiempo. Asimismo, Butler (2005), aporta que: “Estos estudios etnomusicológicos de las comunidades religiosas transnacionales muestran cómo las



comunidades religiosas usan estilos musicales foráneos a fin de eludir las cuestiones problemáticas y discursos atribuidos a las músicas locales”. (p. 82)

Por lo que los estilos extra-contextuales son preferidos en las sociedades pentecostales.

### **2.2.5.3. El “Ministerio de Alabanza y Adoración” (M. A. A.)**

Desde una perspectiva eclesial; la música pentecostal con instrumento de teclado electrónico, es el producto de la globalización que se ve reflejado en la práctica de la interculturalidad; está conformado por los teclistas de música pentecostal que se denominan “Ministerios de Alabanza y Adoración”; el término “Ministerio” viene del griego: *υπουργός* denota “servicio” un ministro es un siervo consagrado a la alabanza. Y tiene como particularidad técnica, la de estar conformado por un solo instrumentista-interprete-cantor, denominado “tecladista”; es por ello que no se les denomina “grupos de música” porque aria referencia a más de dos integrantes; esta multifuncionalidad del tecladista es posible debido a las facilidades de programación que brindan los teclados electrónicos actuales.

Así mismo es perceptible que los tecladistas componen sus temas musicales en base al banco de estilos y sonidos que la empresa Yamaha incorpora en cada nueva serie de producción de teclados; Es en base a este paquete de estilos y sonidos que los tecladistas adaptan, modifican y procesan creativamente para la producción de música pentecostal; por lo que según López (2018), este proceso se enmarca en la asimilación musical: también componen en base a estilos de música popular y sintetizando sonidos de instrumentos locales que se crea seleccionando la función respectiva en el teclado; pero son de muy baja calidad a comparación de los estilos y sonidos pre programados que vienen de fábrica; además Butler (2005); aporta que carecen de aceptación en las sociedades pentecostales por estar asociado a la vida pecaminosa.

#### 2.2.5.4. Teclista o tecladista

Un tecladista o teclista es un músico que toca instrumentos de teclado. Según el Diccionario de la lengua española RAE (2019), un teclista o una teclista es: “Persona que toca un instrumento electrónico de teclado, generalmente en un conjunto musical. Persona que se dedica profesionalmente a componer textos manejando el teclado de una maquina o de un aparato”.

Por lo que, de acuerdo con la RAE, un teclista o un tecladista es exclusivamente la persona que toca teclados.

También existen los tratados de teclado de la escuela alemana de clave. El primero, es el de Friedrich Wilhelm Marpurg (1718- 1795) y cuya edición francesa obtiene notable éxito en un plan de estudios con ejercicios muy cuidadosamente diseñados para llevar al estudiante de lo simple a lo complejo, y que muestra la clara influencia de los teclistas franceses precedentes, específicamente de Saint-Lambert, Couperin y Rameau.



*Figura 10* Teclista pentecostal

*Fuente:* YouTube.com

#### 2.2.5.5. Parámetros de la música pentecostal

La creación musical de las sociedades pentecostales tiene su base en los “Estatutos y reglamentos de las Asambleas de Dios del Perú”; en el art. 6, inciso “a” numeral 1 y 2:

“Ministrar a Dios mediante la alabanza y adoración; ministrar a los creyentes para su edificación personal”. (p. 5)

Recopilando lo más importante, bajo los parámetros del contexto pentecostal y de acuerdo con las prácticas aceptables en estas sociedades, podemos aseverar que: los estilos musicales que incitan a la vida pecaminosa no son considerados o tienen poca aceptación en las sociedades pentecostales.

### **2.2.6. Teclado electrónico**

Un teclado electrónico en la actualidad es un aparato que nos permite simular una orquesta musical completa; esto es posible con una previa programación y selección de las funciones respectivas. Así también en el manual de Yamaha PSR 340 indica que: “Desde la invención de la transmisión electrónica y almacenamiento de sonidos (síntesis de sonido), cualquier sonido natural puede ser emitido y modificado; así como también ensamblar y modificar instrumentos de percusión y acompañamiento”. (p. 80)



*Figura 11 Yamaha PSR-2100, Portatone*

*Fuente: <http://www.yamaha.co.jp/psr-2100>. (P. 14)*

#### **2.2.6.1. Reproducción de acompañamiento con la función de acompañamiento automático (reproducción de estilo)**

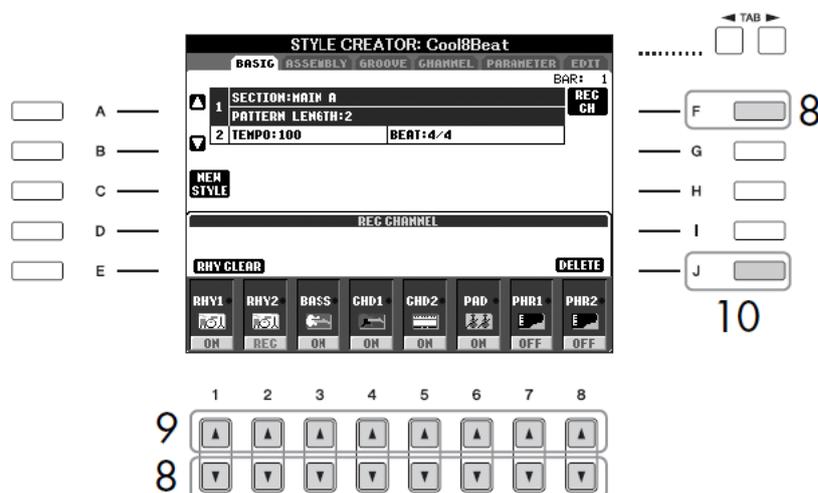
Estos estilos ofrecen arreglos profesionales atractivos, combinados con una gran facilidad de interpretación. El acompañamiento resultante sigue con precisión los acordes

del intérprete. En consecuencia, los cambios de acorde y las ricas armonías se transforman al instante en un acompañamiento musical de gran realismo; esto según el manual de instrucciones de la empresa Yamaha:

“Las funciones de acompañamiento automático permiten reproducir el acompañamiento automático simplemente tocando “acordes” con la mano izquierda. Esto permite recrear automáticamente el sonido de una banda u orquesta completa, incluso si está tocando solo. El sonido de acompañamiento automático está formado por los patrones de ritmo de los estilos. Los estilos del instrumento incluyen una amplia gama de géneros musicales, entre ellos, pop, jazz y muchos otros”. (P. 46)

- Creación o modificación de estilos

- 8 Especifique el canal que va a grabar manteniendo pulsados simultáneamente el botón [F] (REC CH) y el botón numérico correspondiente, [1 ▼]–[8 ▼].  
Para cancelar la selección, pulse de nuevo el botón numérico correspondiente [1 ▼]–[8 ▼].



- 9 Active la pantalla de selección de voces mediante los botones [1 ▲]–[8 ▲] y seleccione la voz que prefiera para los canales de grabación correspondientes.

Figura 12 Creación, modificación de estilos rítmicos

Fuente: Manual de instrucciones YAMAHA PSR-S900 (P. 120)

- Creación o modificación de sonidos: síntesis de sonido

Gómez, (2009). Indica que: “No modifica un sonido existente, sino que lo genera a partir de la combinación de los elementos del mismo sintetizador (algoritmos matemáticos o señales periódicas). Se pueden generar sonidos completamente nuevos o replicar sonidos ya existentes” (p. 3). Ahora bien, existen dos tipos de síntesis: análoga y digital.

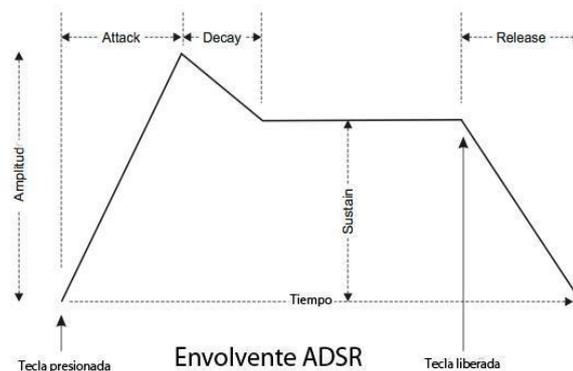


Figura 13 Creación o modificación de sonidos

Fuente: Manual de instrucciones YAMAHA PSR-S900 (P. 101)

#### 2.2.6.4. MIDI

La Interface Digital de Música Instrumental (MIDI, por sus siglas en inglés), es un protocolo de comunicación serial que permite a ciertos instrumentos electrónicos y computadores comunicarse entre sí. La información que fluye es de tipo musical. Hoy en día el protocolo MIDI se usa para muchas actividades de entretenimiento tales como Juegos de Video, Páginas Web, Educación Musical, etc.

El formato MIDI al tratarse de una partitura musical permite la documentación de las melodías realizadas, ya que se pueden visualizar desde cualquier programa editor.

A diferencia de los otros formatos de sonido, MIDI se puede interpretar como una partitura digital, ya que no contiene sonido grabado de manera digital, sino información



musical (tonos, tiempos, etc) que puede ser interpretada por un instrumento MIDI y tocada a través de un sintetizador.

### 2.3. MARCO CONCEPTUAL

Para un adecuado análisis durante el proyecto es necesario precisar unos términos que se ajustan a la concepción de “música pentecostal” en este trabajo. Un término puede significar muchas cosas en diferentes contextos. Tal razón impulsa la ineludible tarea de precisar los términos como han de ser tratados en el presente trabajo. Conceptos que han de ser determinados a continuación:

- **Adoración.** - Acto mediante el cual se expresa reverencia, respeto, honor y obediencia a Dios. Según el Diccionario Bíblico (1999), indica que: “En el AT se utiliza la palabra shahach para indicar esa actitud, con la connotación de postrarse, arrodillarse, inclinarse. En el NT el término es proskusneo, que es reverenciar a una persona”. (p. 42)

- **Alabanza.** – “Alabanza” se utiliza para nombrar la parte del servicio en las iglesias donde se canta y toca música. La alabanza es una proclamación de las proezas de Dios. Es un prorrumpir de júbilo, de aplausos, de canticos y de exaltación. Es una manifestación humana ante la grandeza divina.

- **Armonía.** - La armonía es la parte de la tecnología musical que trata de todo lo referente a la simultaneidad de los sonidos.

- **Acordes.** - son entidades sonoras a los cuales la armonía concede personalidad propia y que se distingue con nombres particulares.

- **Coda.** - es la sección final de una pieza o movimiento que puede contener por última vez el tema principal o simplemente la resolución sobre la dominante y tónica.

- **Estilo.** - Es la forma de interpretar un determinado género musical.

- **Interpretación.** - Es explicar el sentido de una obra musical, hacer entender la expresión y musicalidad en la interpretación musical.



- **Ictus**- El término ictus procede del latín y significa golpe o ataque.
- **Forma y estructura.** - Por forma se entiende generalmente la manera en que está construida una obra formando un todo completo. Estructura es el agrupamiento de diversas partes vistas a contribuir un todo.
- **Forma musical.** - La forma música concebida como presentación, coordinación y desarrollo de unas determinadas ideas en un todo homogéneo y unitario, es algo vivo en constante evolución.
- **Frase.** - Es un fragmento melódico de mayor tamaño que el motivo, y que presenta las siguientes características:
- **Himno.** - Canto solemne del templo.
- **Semifrase.** - reunión de dos o más motivos, de los que el primero tiene un carácter expectante o de pregunta (antecedente) y el siguiente un carácter conclusivo o de respuesta (consecuente).
- **Música.** - La Música según la definición tradicional, es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo. La música como toda manifestación artística es un producto cultural. “Es el arte de combinar sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad ya sea alegre, ya sea tristemente.” RAE. 23ª Edición.
- **Ministerio.** - “Ministerio” viene del griego: *υπουργός* denota “servicio” un ministro en el contexto eclesial es un siervo consagrado a la alabanza.
- **Melodía.** Aunque todos identificamos la melodía con aquello que se puede silbar o tararear, se trata de un componente más complejo cuyo estilo cambia con mucha frecuencia:



- **Motivo.** - Es la más breve división rítmico-melódica de una idea musical y puede definirse como: reunión de dos o más sonidos sucesivos que se producen sobre dos tiempos rítmicos diferentes. Binario (alzar-dar; dar, alzar)
- **Periodo.** - Sucesión de dos o más frases terminando, la última de ellas en una cadencia conclusiva.
- **Ritmo.** - El ritmo (del griego ῥυθμός *rhythmós*, ‘cualquier movimiento regular y recurrente’, ‘simetría’)1 puede definirse generalmente como un ‘movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes, o bien de condiciones opuestas o diferentes’.2 Es decir, un flujo de movimiento, controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión.
- **Técnica.** - Conjunto de procedimientos y recursos que ayudan a desarrollar los conocimientos empíricos en un nivel académico.
- **Tema.** - Idea musical expresada mediante una sucesión de sonidos articulados rítmicamente que se encuentra de forma concentrada una propuesta creativa que posteriormente será desarrollada.
- **Temática.** - Tema general o conjunto de temas de una obra, un autor, un asunto, etc. Se conoce con el nombre de vocal temática al morfema (la mínima porción capaz de expresar el significado de la raíz de una palabra) de tipo flexivo que tiene como objetivo indicar a qué categoría pertenece el lexema (la raíz), sin importar si éste funciona o no como verbo. Sirve para distinguir entre las diferentes conjugaciones, que en el castellano son tres, y el tema con el que cada verbo se corresponde.



## CAPITULO III

### MATERIALES Y MÉTODOS

#### 3.1. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

La investigación del presente tema abordado, se realizó entre septiembre de 2018 y septiembre de 2019. El contexto de estudio se adscribió a la ciudad de Huancayo que es capital del departamento de Huancayo; puesto que es aquí en donde se encuentran la asociación principal de los “Ministerios de Alabanza” más representativos y las productoras musicales. Lugar del fenómeno que motiva el estudio de la presente investigación y en dónde se llevan a cabo las principales actividades litúrgicas denominado “música pentecostal”.

##### 3.1.1. Tipo de investigación

Se inicia como analítico y finaliza como descriptivo

- Analítico: al inicio de la investigación, tuvo como objetivo analizar con una temática desconocido o poco estudiado, donde se analiza sus componentes en el aspecto musical,
- Descriptivo: Luego del análisis los registros de grabaciones de audio y partitura transcrita; entramos al estudio descriptivo, buscando especificar las propiedades importantes de estilos rítmicos que se ha sometido a análisis.

- **Enfoque**

Se clasifica como un enfoque cualitativo, etnográfico-descriptivo; debido a que su objetivo es interpretar describir los estudios realizados.

- **Técnicas e instrumentos de investigación**

Las técnicas y procedimientos de la investigación son:



## - **Técnica**

Se realizó una investigación descriptiva de documentación fonográfica (análisis de interpretación o audio) desde un enfoque “ético” del contexto de estudio; por cuanto el investigador no mantiene implicación con lo que estudia; lo que nos permite abordar investigaciones interculturales según Cámara (2003); así mismo el procedimiento que se aplicó fue a nivel macro-social, de Puno a Huancayo; utilizando las redes sociales como medios, y material fonográfico tales como VCDs y CDs. Siendo una investigación cualitativa (etnográfico – descriptivo), para ello identificamos los estilos extra-contextuales que se asimilan con más recurrencia; así determinamos la estructura musical de la muestra seleccionada y consecuentemente empleamos el modelo de análisis de música intercultural de Chapman (2005), que nos permite describir los procesos y características recurrentes de creación musical de los teclistas de música pentecostal.

- Análisis de documentación fonográfica.
- Análisis estructural - formal.
- Descripción de procesos y características de creación musical.

## - **Instrumentos**

### **Recolección de datos o recopilación documental**

La mayor parte de los datos recopilados en esta investigación provienen de las fuentes de información documental, tales como fuentes bibliográficas, fonográficas (CDs, VCDs) y fuentes de información de internet.



### **a. Instrumentos auxiliares**

Partituras, Material fonográfico CDs, DVDs y archivos multimedia, Web; que permitió el acceso de forma fidedigna a la documentación, y todo el acto denominado “música pentecostal”

### **b. Instrumentos principales**

- Guía de análisis musical y documentación fonográfica
- Se clasifican e identifica los estilos extra-contextuales que asimilan con más recurrencia los teclistas al contexto de la música pentecostal; para ello, se categorizan los patrones rítmicos de las muestras visuales del formato MIDI; extraído de la base de datos del teclado electrónico Yamaha PSR- 340 y visualizado en el programa sibelius 8.0, que nos permite identificar los estilos rítmicos que los teclistas asimilan con más recurrencia al contexto pentecostal.
- Sobre las partituras transcritas de la muestra seleccionada, se describe la estructura musical y rítmico de la música pentecostal de forma sistemática y ordenada.
- Previo a un análisis de la estructura musical y rítmico de la muestra; utilizando el modelo de análisis de música intercultural de Chapman (2005), que nos permite determinar los procesos y características recurrentes de creación de música pentecostal.

### **3.1.2. Diseño de investigación**

#### **3.1.2.1. La recolección de información**

La información obtenida de la investigación documental y la aplicación de instrumentos fueron analizados, clasificados elaborando cuadros y gráficos para plasmar los resultados; permitiendo realizar el análisis concreto y detallado de las características recurrentes respecto al objeto de investigación.

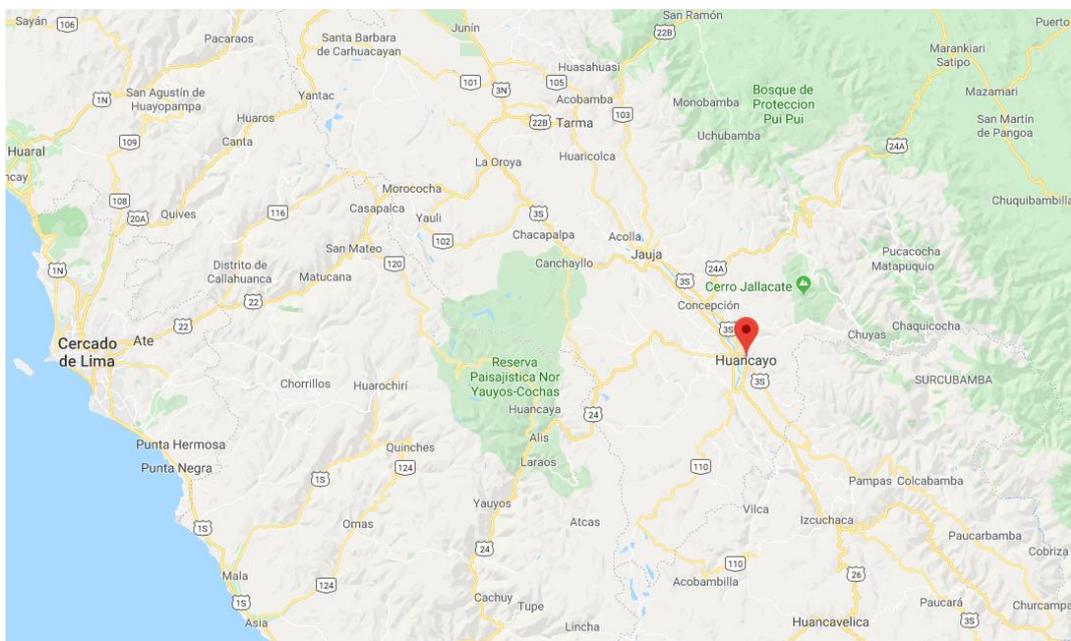
### 3.1.2.2. Población y muestra

- **Población**

Está constituido por la creación musical de los “teclistas de música pentecostal” 10 representativos del contexto de la ciudad de Huancayo.

- **Ubicación de la ciudad de Huancayo**

La ciudad de Huancayo está ubicada en el centro geopolítico del territorio peruano y situado al este de la capital de Perú.



*Figura 14* Ubicación de la ciudad de Huancayo

*Fuente:* Web. MPH

- **Muestra**

Para el análisis de la estructura musical, se ha tomado en cuenta el repertorio musical de tres “teclistas de música pentecostal” representativos de música pentecostal de la ciudad de Huancayo; elegidos bajo el criterio de mayor reputación, antigüedad y reconocidos en el extranjero, tales que se distinguen por:

- Teclistas de mayor antigüedad (15 años)

- Teclistas que tomaron mayor reconocimiento en los últimos 10 años. (Este criterio se considera según la fuente YouTube 2008, que fue el año en que se popularizó esta red social, y considerando el año en que se realizó la recolección de datos 2018; por cuanto del año 2008 a 2018 son diez años de reconocimiento de los teclistas en las sociedades pentecostales)

- Teclistas que difunden su producción en otros países; este criterio es porque son reconocidos por su producción en el extranjero: para el caso, nos basamos en el “Himnario el poder de alabanza” La Paz – Bolivia, 2008. Por lo que el reconocimiento en himnarios extranjeros amerita la importancia de los teclistas pentecostales.

Tabla 1 Criterios de exclusión e inclusión

<b>Nombre del “Ministerio de Alabanza”</b>	<b>Teclistas de 15 años de Antigüedad</b>	<b>Teclistas de 10 años de reconocimiento (YouTube, 2008 - 2018)</b>	<b>Teclistas reconocidos en el extranjero: Himnario “El Poder de alabanza”</b>
1. Elionay	SI	SI	SI
2. Apocalipsis	SI	SI	SI
3. Alas de Fuego	SI	SI	SI
4. Lirios	SI	SI	NO
5. Roca Fuerte	SI	SI	NO
6. Fuego de Dios	SI	SI	NO
7. Voz de León de Judá	SI	SI	NO
8. Reino poder y Gloria	NO	SI	NO
9. Linaje de Abraham	NO	SI	NO
10. Promesas de Dios	NO	SI	NO

*Fuente:* Elaborado en función de la fecha de publicación del material. fonográfico CDs e Himnarios de alabanza



La selección de la muestra se realizó estratégicamente, debido al extremado fanatismo exponencial de los teclistas de la ciudad de Huancayo que se da en los últimos años.

Por lo que según los criterios de inclusión obtenemos la siguiente muestra de conjuntos representativos.

*Tabla 2* Muestra de conjuntos representativos

<b>Nombre de los grupos pentecostales</b>	<b>Lugar de procedencia</b>
<b>Ministerio de alabanza “Alas de fuego”</b>	Huancayo
<b>Ministerio de alabanza “Elionay”</b>	Huancayo
<b>Ministerio de alabanza “Apocalipsis”</b>	Huancayo

*Fuente:* El autor de la investigación

## CAPITULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El presente capítulo se exponen y analizan las variables utilizadas; nos referimos a las siguientes dimensiones que son: clasificar e identificar los estilos rítmicos más recurrentes, análisis estructural, temática y características y procesos de creación musical.

#### 4.1. RESULTADOS DEL PRIMER OBJETIVO

Según los autores: Robert Gjerdingen & David Perrot (2008), un factor determinante en la identificación del género u estilo musical es; “la clasificación que realizamos previamente” en la propia frecuentación de un tipo de música. Es decir, relacionamos las categorizaciones que vamos haciendo de alguna característica musical en la audición presente con las categorizaciones globales que hemos construido anteriormente para ciertos géneros.

##### 4.1.1. Consideraciones para identificar un género u estilo

Para el logro de nuestro objetivo ejemplificamos la relación entre género y ritmo con los patrones de las secuencias rítmicas de la base de datos del teclado electrónico en formato MIDI visualizado en el programa Sibelius 8.0; por lo que nos permite clasificar e identificar muchos géneros musicales con sus propios patrones rítmicos característicos. En este caso, la preponderancia de algún patrón rítmico cobra una función identitaria, es decir, nos permite identificar la música con ese patrón y caracterizar rítmicamente el género (o la especie) musical.



Figura 15 Visualización de patrón rítmico de los estilos rítmicos asimilados

Fuente: Adaptado del instrumento de evaluación de: Soriano Aurea (2015)

- **Secuencia de patrón rítmico de percusión y acompañamiento instrumental del estilo “Folkrock”**

The image shows a musical score for a Folkrock style. It consists of six staves: Trumpeta en Bb, Bajo Electronico (E Bass), Sintetizador Sampler [Strings], Solo, sintetizador Piano (SOLO), and Bateria-percucion (DR). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The drum part (Bateria-percucion) is highlighted with a blue box, showing a syncopated pattern: a quarter note on the first beat, a quarter note on the second beat, and a quarter note on the third beat of the first measure.

Figura 16 Patrón rítmico de percusión y acompañamiento del estilo “Folkrock”

Fuente: Manual de Yamaha P. 17 y base de datos de teclado PSR – 340

- En la visualización se muestra un patrón rítmico de percusión a seguir; el cual es recurrente en la ejecución de todo el tema.
- El estilo “Folkrock” tiene secuencias de patrón rítmico de percusión de negra y corcheas.
- El ritmo básico en el bombo es sincopado por estar acentuado en el tiempo débil o entre los tiempos fuertes y que está orientado a la danza. La función principal de la percusión es marcar el ritmo.

- **Secuencia de patrón rítmico de percusión y acompañamiento instrumental del estilo “Piano ballad”**

Figura 17 Patrón rítmico de percusión y acompañamiento del estilo “Piano ballad”

Fuente: Manual de Yamaha P. 17 y base de datos de teclado PSR – 340

- La secuencia del estilo rítmico “Piano Ballad” tiene secuencias de patrón rítmico de percusión de negra y corcheas.
- La función principal de la percusión, marcar el ritmo.
- El ritmo básico en el bombo es sincopado por estar acentuado en el tiempo débil o entre los tiempos fuertes.
- **Secuencia de patrón rítmica de percusión y acompañamiento instrumental del estilo “16Beat Ballad 1”**

Figura 18 Secuencia rítmica de percusión y acompañamiento del estilo “16Beat Ballad”

Fuente: Base de datos del teclado PSR- 340 (manual de Yamaha PSR – 340. P. 17)



- En la visualización del estilo rítmico “16Beat Ballad 1”, tiene una rítmica más compleja; en su secuencia rítmica de percusión se muestra un patrón rítmico de negra, corcheas y semicorcheas, el cual se utiliza para la ejecución de todo el tema.
- La función principal de la percusión, marcar el ritmo
- El ritmo es sincopado por estar acentuado en el tiempo débil o entre los tiempos fuerte y semi fuerte.

Concluimos que los estilos rítmicos recurrentes de la música pentecostal, están vinculados a los patrones rítmicos de batería (instrumentos de percusión)

#### **4.1.2. Estilos extra-contextuales que asimilan con más recurrencia los teclistas de música pentecostal**

Reconocer un patrón rítmico implica procesos; por lo que la identificación de la recurrencia de un mismo patrón rítmico en diferentes obras es uno de los elementos que nos permite caracterizar el estilo rítmico musical.

Para identificar los estilos musicales extra-contextuales que asimilan con más recurrencia los teclistas de música pentecostal, nos fiamos de los CD's de los tres últimos volúmenes de grabación musical de la muestra seleccionada.

Ellos son: (Las citas se refieren a las grabaciones enumeradas en la discografía)

##### 1. M.A.A: Alas de Fuego

Vol. 08: <https://www.youtube.com/watch?v=NhxC7cJloFM&t=14s>

Vol. 07: <https://www.youtube.com/watch?v=sM7GH4prmKw>

Vol. 06: <https://www.youtube.com/watch?v=Gh6FaqIDDxs>

##### 2. M.A.A: Elionay

Vol. 11: <https://www.youtube.com/watch?v=e8fpbF57egc>

Vol. 10: <https://www.youtube.com/watch?v=nPLpnZ54PKY>

Vol. 09: <https://www.youtube.com/watch?v=XS8NAmIGsgQ>

### 3. M.A.A: Apocalipsis

Vol. 11: <https://www.youtube.com/watch?v=bE5uZD-QXiA&t=2828s>

Vol. 10: [https://www.youtube.com/watch?v=Y4ss\\_BDpIYE](https://www.youtube.com/watch?v=Y4ss_BDpIYE)

Vol. 09: <https://www.youtube.com/watch?v=8rpAGAX4nHE>

A partir de la audición de la (Muestra seleccionada 1, 2 y 3.), se obtienen los siguientes resultados:

- **Conteo N° 1 De la creación musical de los “Ministerios de alabanza” de la muestra seleccionada**

Tabla 3 Estilos extra-contextuales asimilados (Ultimo volumen)

Ministerio de Alabanza	N° de Volumen de CD	Estilos asimilados (ULTIMO VOLUMEN)				N° Total
		Folk-rock	Piano Ballad	16Beat Ballad 1	Otros	
<b>Alas de Fuego</b>	8 <sup>vo</sup>	10	--	--	--	10
<b>Elionay</b>	11 <sup>vo</sup>	08	01	--	--	09
<b>Apocalipsis</b>	11 <sup>vo</sup>	07	--	01	01	09

*Fuente:* Conteo realizado por el autor de la investigación

De los resultados obtenidos se aprecia que: diez, ocho y siete; de cada diez, nueve y nueve respectivamente (en ese orden) se asimila el estilo “Folk rock”; Así también: Cero, uno y cero; de cada diez, nueve y nueve respectivamente se asimila el estilo “Piano Ballad”; asimismo: cero, cero y uno; de cada diez, nueve y nueve respectivamente se asimila el estilo “16Beat Ballad 1” y eventualmente uno de otros estilos son asimilados por los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo.

- **Conteo N° 2 de la creación musical de los “Ministerios de alabanza” de la muestra**

Tabla 4 Estilos extra-contextuales asimilados (Penúltimo volumen)

Ministerio de Alabanza	N° de Volumen de CD	Estilos asimilados (PENULTIMO VOLUMEN)				N° Total
		Folk-rock	Piano Ballad	16Beat Ballad 1	Otros	
<b>Alas de Fuego</b>	7 <sup>mo</sup>	09	--	--	--	09
<b>Elionay</b>	10 <sup>mo</sup>	09	--	--	01	10
<b>Apocalipsis</b>	10 <sup>mo</sup>	07	01	01	--	09

*Fuente:* Conteo realizado por el autor de la investigación

De los resultados obtenidos se aprecia que: Nueve, nueve y siete; de cada nueve, diez y nueve respectivamente (conservando el orden) se asimila el estilo “Folk rock”; Así también: cero, cero y uno; de cada nueve, diez y nueve respectivamente se asimila el estilo “Piano Ballad”; asimismo: cero, cero y uno; de cada nueve, diez y nueve respectivamente se asimila el estilo “16Beat Ballad 1” y eventualmente uno de otros estilos son asimilados por los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo.

- **Conteo N° 3 de la creación musical de los “Ministerios de alabanza” de la muestra seleccionada**

Tabla 5 Estilos extra-contextuales asimilados (Antepenúltimo volumen)

Ministerio de Alabanza	N° de Volumen de CD	Estilos asimilados (ANTEPENULTIMO VOLUMEN)				N° Total
		Folk-rock	Piano Ballad	16Beat Ballad 1	Otros	
<b>Alas de Fuego</b>	6 <sup>to</sup>	09	01	--	--	10
<b>Elionay</b>	9 <sup>no</sup>	08	--	01	--	09
<b>Apocalipsis</b>	9 <sup>no</sup>	08	--	01	--	09

Fuente: Conteo realizado por el autor de la investigación

De los resultados obtenidos se aprecia que: Nueve, ocho y ocho; de cada diez, nueve y nueve respectivamente (en el orden indicado) se asimila el estilo “Folk rock”; Así también: Uno, cero y cero; de cada diez, nueve y nueve respectivamente se asimila el estilo “Piano Ballad”; asimismo: cero, uno y uno; de cada diez, nueve y nueve respectivamente se asimila el estilo “16Beat Ballad 1” y cero de otros estilos son asimilados por los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo.

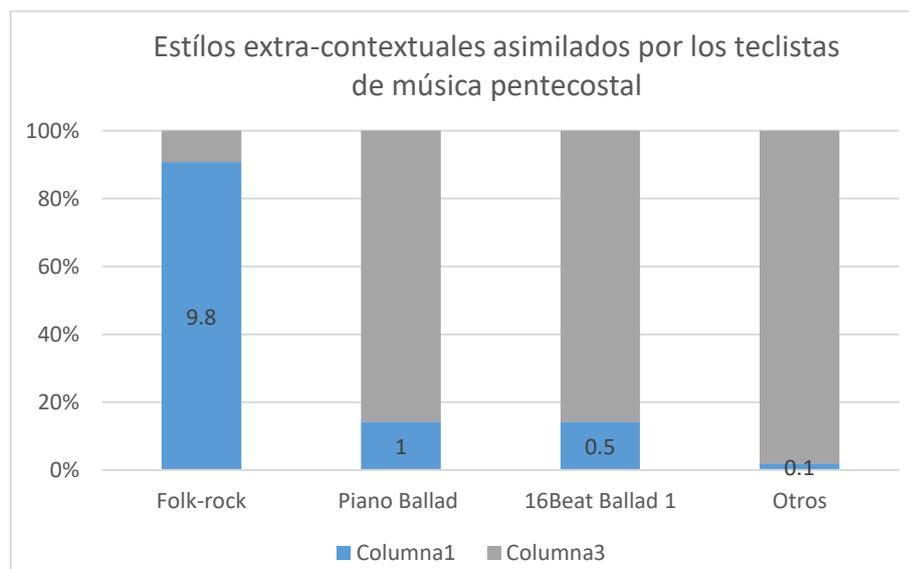


Figura 19 Resultados obtenidos de la categorización de estilos asimilados

Fuente: Elaborado en base a los resultados; por el autor de la investigación



De la muestra seleccionada se identifica al estilo “Folk-rock” como el estilo más recurrente que asimilan los teclistas de música pentecostal a su contexto; posiblemente esto se debe a su rítmica sincopada orientado a la danza y también por su flexibilidad de interpretación ambivalente Folk y Rock que “expresa el sentir pentecostal de júbilo y gratitud a su creador”; resaltando que a tiempos de 185 a 189 por negra los teclistas jóvenes interpretan al estilo Rock, mientras que a tiempos de 175 a 184 por negra los teclistas adultos interpretan al estilo Folclórico que ocasionalmente se confunde como huayno; asimismo el estilo rítmico “Piano Ballad”, siendo una balada secular al ser asimilado al contexto pentecostal se cristianiza o traduce en “adoración”; así también “16Beat Ballad 1” y en poca consideración de “otros estilos seculares”; cabe destacar que estos tres estilos son favoritos por:

- Ser estilos originales que la empresa Yamaha incluye en la base de datos del teclado, (obviamente creados por Ingenieros de sonido)
- Otra cualidad singular de los estilos extra-contextuales es que carecen de significado como lo son los estilos de música popular que incitan a la vida pecaminosa.

Por lo que los estilos extra - contextuales marcan una recurrente asimilación en las sociedades pentecostales debido a sus cualidades singulares de expresión sonora.

#### **4.2. RESULTADOS DEL SEGUNDO OBJETIVO**

Para determinar la estructura musical de los temas principales que ejecutan los teclistas de música pentecostal, consideramos las referencias de:

Según Borthwick (1995), “el análisis estructural es el mejor enfoque a utilizar en una composición mezcla de estilos” (p. 42), que se traduce en el proceso de mezcla de diferentes estilos para crear un efecto particular, por tanto; para nuestra investigación se



aplicará el análisis estructural y rítmico, debido a que el caso así lo requiere para el logro de nuestros objetivos.

La estructura musical de una melodía contiene información de ritmo, estructura y referencias de notas sobre el pentagrama, es decir, datos acerca del estilo propio de una canción; con el fin de imitar (crear música pentecostal en base a) este estilo común (traducido a un nuevo contexto), por cuanto el “compositor” copia esa información.

La nomenclatura empleada para el análisis es según: Tonussi, Italo B. (2000).

#### **4.2.1. Estructura del tema “Derriband a goliat”**

Está compuesto de una introducción: I + A + I<sup>m</sup> + A + B + Coda; consecuentemente de una fuga. Está escrito en compás de 2/4 en la tonalidad Re mayor, según la escala mayor melódica.

## Derribando a Goliat

Alabanza del "Himnario El Poder de la Alabanza 2" Pág. 316

**Prestissimo**  
Redoble de tambor

Trumpeta en Bb

9

Tpt.

18

Tpt.

27

Tpt.

36

Tpt.

45

Tpt.

53

Tpt. Redoble de tambor

62

Tpt.

70

Tpt.

78

Tpt.

86

Tpt.

94

Tpt.

102

Tpt.

2

110 Tpt.

118 Tpt.

127 Tpt.

136 Tpt.

143 Tpt.

153 Tpt. *Redoble de tambor*

161 Tpt.

170 Tpt.

178 Tpt.

186 Tpt.

194 Tpt. *Redoble de tambor*

201 Tpt.

209 Tpt.

217 Tpt.

Detailed description: This image shows a page of a musical score for ten trumpet (Tpt.) parts. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The parts are numbered 110, 118, 127, 136, 143, 153, 161, 170, 178, 186, 194, 201, 209, and 217. The music consists of rhythmic patterns with various note values and rests. Two parts, 153 and 194, are marked with the instruction 'Redoble de tambor' (drum roll). The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings. The page number '2' is located at the top left.

Figura 20 Análisis estructural del tema 1

Fuente: El autor de la investigación

- **Descripción del tema: “Derribando a Goliath”**

La estructura formal del tema “Derribando a Goliath” es: Introducción+T(A)+Intermezzo+T(A)+T(B)+Coda. Se clasifica como género Folk-rock está escrita en la tonalidad de Re mayor, emplea una secuencia de acordes: ReM- LaM- SolM; La melodía está formada principalmente con notas reales del acorde (constituido por tres acordes) y algunas notas de paso; la melodía es lo que hace sentir las emociones a los que gustan de esta forma de expresión, tiene un movimiento Prestissimo, posee una velocidad de 179 de negra, en un compás de 2/4, por lo que tiene una rítmica binaria, tiene una duración de 5’ a 6’ minutos aproximadamente y el autor (teclista) de este tema es: Jorge Fernando Quispe Taipe.

Por otra parte, el análisis formal describe la manera en que el compositor organizó las partes que componen la obra. Lejos de esquemas tradicionales, del análisis muestran estructuras que responden mayormente a consideraciones de tipo rítmico.

*Tabla 6 Estructura musical del tema 1: “Derribando a Goliath”*

<b>OBSERVACIONES DE LA ESTRUCTURA MUSICAL DE: “Derribando a Goliath”</b>		
<b>Derribando a Goliath: Estructura de la Forma I+A+I<sup>m</sup>+A+B+Coda. (Estructura ternaria A-A-B)</b>		
<b>Movimiento:</b> Poseen una velocidad de 179 = negra		
<b>Forma</b>	<b>Estructura</b>	<b>N° - de compases</b>
	<b>a</b>	
	<b>Periodo</b>	<b>Introducción de forma: ternario negativo a-b-a’ (1-57)</b>
		
<b>Introducción</b>	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario afirmativa a-a’ (3-18), 2 Frase binario afirmativa a-a’ (19-36), 3 Frase binaria afirmativa a-a (38-57)</b>
<b>n</b>		
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase binario negativa a-b (3-10), 2 Semifrase binario negativa a-b (11-18), 3 Semifrase binario negativo a-b (19-27), 4 Semifrase binario negativo a-b (28-36), 5 Semifrase afirmativa a-a’ (38-45), 6 Semifrase afirmativa a-a’ (46-53)</b>
		



	<b>Grupos</b>	<p><b>1 Grupo ternario negativo a-a-b (3-5), 2 Grupo quinario negativo a-a-a'-b (6-10), 3 Grupo ternario negativo a-a-b (11-13), 4 Grupo quinario negativo (14-18), 5 Grupo ternario negativo a-b-c (19-22), 6 Grupo quinario negativo a-a-a'-b (23-27), 7 Grupo ternario negativo a-b-c (28-30), 8 Grupo quinario negativo a-a-a'-b (31-35), 9 Grupo binario negativo (38-41), 10 Grupo binario negativo (42-45), 11 Grupo binario negativo (46-49), 12 Grupo binario negativo (50-53),</b></p> <p><b>1(3), 2(4), 3(5), 4(6), 5(7), 6(8), 7(9), 8(10), 9(11), 10(12), 11(13), 12(14), 13(15), 14(16), 15(17), 16(18), 17(19-20), 18(21), 19(22), 20(23), 21(24), 22(25), 23(26), 24(27), 25(29), 26(29), 27(30), 28(31), 29(32), 30(33), 31(34), 32(35), 33(36), 34(37), 35(38), 36(39), 38(41), 39(42), 40(43), 41(44), 42(45), 43(46), 44(47), 45(48), 46(49), 47(50), 48(51), 49(52), 50(53)</b></p>
	<b>Motivos</b>	
	<b>Periodo</b>	<b>T(A) de forma: binaria negativo a-b' (58-98)</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario afirmativo a-a (58-80), 2 Frase binario afirmativo a-a' (81-96)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase binario negativa a-b (58-67), 2 Semifrase binario negativo a-b (68-76), 3 Semifrase binario negativo a-b (82-88), 4 Semifrase binario negativo a-b (89-95)</b>
<b>T(A)</b>	<b>Grupo</b>	<p><b>1 Grupo quinario negativo a-b-a-c-d (58-62), 2 Grupo quinario negativo a-b-a'-b'-c (63-67), 3 Grupo quinario negativo a-b-a'-c-d (68-72), 4 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-c (73-76), 5 Grupo cuaternario negativo a-b-c-d (77-80), 6 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-b' (82-85), 7 Grupo ternario negativo a-b-c (86-88) 8 Grupo binario afirmativo a-b-a'-b' (89-92) 9 Grupo ternario negativo a-b-b' (93-95), 10 Grupo ternario negativo a-a-b (96-98)</b></p> <p><b>1(58), 2(59), 3(60), 4(61), 5(62), 6(63-64), 7(65-66), 8(67), 9(68), 10(69), 11(70), 12(71), 13(72), 14(73), 15(74), 16(75), 17(76), 18(77), 19(78), 20(79), 21(80), 22(81), 23(82-83), 24(84-85), 25(86-87), 26(88), 27(89-90), 28(91-92), 29(93), 30(94), 31(95), 32(96) 33(97), 34(98).</b></p>
	<b>Motivos</b>	
	<b>Periodo</b>	<b>Intermeso de forma: ternario negativo a-b-a' (101-152)</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario afirmativo a-a (101-116), 2 Frase binario afirmativo a-a' (1-135), 3 Frase binaria afirmativo a-a' (136-152)</b>
<b>I<sup>m</sup></b>	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase binario negativa a-b (101-108), 2 Semifrase binario afirmativo a-a (109-116), 3 Semifrase binario negativo a-b (117-125), 4 Semifrase binario negativo a-b</b>



	(126-134), <b>5 Semifrase afirmativa a-a'</b> (136-143), <b>6 Semifrase afirmativa a-a'</b> (144-151)
<b>Grupo</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-a-b (101-103), 2 Grupo quinario negativo a-a-a-b-c (104-108), 3 Grupo ternario negativo a-a'-b (109-111), 4 Grupo quinario negativo a-a-a'-b (112-116), 5 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b' (117-120), 6 Grupo quinario negativo a-a-a'-b (121-125), 7 Grupo ternario negativo a-b-a' (126-128), 8 Grupo quinario negativo a-a-a'-b (129-133), 9 Grupo cuaternario negativo a-a-a'-b (136-139), 10 Grupo cuaternario negativo a-a-a'-b (140-143), 11 Grupo binario negativo a-a-a'-b (144-147), 12 Grupo binario negativo a-a-a'-b (148-151),</b>
<b>Motivos</b>	<b>1(101), 2(102), 3(103), 4(104), 5(105), 6(106), 7(107), 8(108), 9(109), 10(110), 11(111), 12(112), 13(113), 14(114), 15(115), 16(116), 17(117), 18(118), 19(119), 20(120), 21(121), 22(122), 23(123), 24(124), 25(125), 26(126), 27(127), 28(128), 29(129), 30(130), 31(131), 32(132), 33(133), 34(134), 35(135), 36(136), 37(137), 38(138), 39(139), 40(140), 41(141), 42(142), 43(143), 44(144), 45(145), 46(146), 47(147), 48(148), 49(149), 50(150), 51(151), 52(152)</b>
<b>Periodo</b>	<b>T(A) de forma: binaria negativa a-b' (156-194)</b>
<b>Frases</b>	<b>1 frase binario afirmativo a-a' (156-178), 2 Frase binario afirmativo a-a' (181-195)</b>
<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase binario afirmativo a-a' (156-165), 2 Semifrase binario negativo a-a' (166-174), 3 Semifrase binario negativo a-b (181-187), 4 Semifrase binario negativo a-b (188-194)</b>
<b>T(A)+</b>	<b>1 Grupo quinario negativo a-b-a-c-d (156-160), 2 Grupo quinario negativo a-b-a'-c-d (161-165), 3 Grupo quinario negativo a-b-a'-c-d (166-170), 4 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-c (171-174), 5 Grupo cuaternario negativo a-b-c-d (175-178), 6 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-b' (181-184), 7 Grupo ternario negativo a-b-c (185-187) 8 Grupo binario afirmativo a-b-a'-b' (188-191), 9 Grupo ternario negativo a-b-b' (192-194).</b>
<b>Grupo</b>	<b>1(156), 2(157), 3(158), 4(159), 5(160), 6(161), 7(162), 8(163), 9(164), 10(165), 11(166), 12(167), 13(168), 14(169), 15(170), 16(171), 17(172), 18(173), 19(174), 20(175), 21(176), 22(177), 23(178), 24(179), 25(180), 26(181-182),</b>
<b>Motivos</b>	



		27(183-184), 28(185-186 ), 29(187 ), 30(188), 31(189), 32 (190), 33(191), 34(192), 35(193), 36(194), 37(195), 38(196)
	<b>Periodo</b>	<b>T(B) de forma: ternaria negativa a-a-a (200-253)</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario afirmativo a-a' (200-217), 2 Frase binario afirmativo a-a' (218-235), 2 Frase binario afirmativo a-a' (236-253)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase binario afirmativo a-a' (200-207), 2 Semifrase binario negativo a-b (208-215), 3 Semifrase binario negativo a-b (118-225), 4 Semifrase binario negativo a-b (226-235), 5 Semifrase binario negativo a-b (236-253)</b>
<b>T(B)</b>	<b>Grupo</b>	<b>1 Grupo cuaternario negativo a-b-c-d (200-203), 2 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-c (204-207), 3 Grupo cuaternario negativo a-b-c-d (208-211), 4 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-c (212-215), 5 Grupo cuaternario negativo a-b-c-d (218-221), 6 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-c (222-225), 7 Grupo cuaternario negativo a-b-c-d (226-229) 8 Grupo ternario afirmativo a-b-a' (230-232), 9 Grupo ternario negativo a-a'-b (233-335), 10 grupo cuaternario a-b-c-d (236-239), 11 Grupo cuaternario a-b-a'-c (240-243), 12 Grupo cuaternario a-b-c-d (244-247) a-b-a'-c (248-251)</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(200), 2(201), 3(202), 4(203), 5(204), 6(205), 7(206), 8(207), 9(208), 10(209), 11(210), 12(211), 13(212 ), 14(213), 15(214), 16(215), 17(216), 18(217), 19(218), 20(219), 21(220), 22(221), 23(222), 24(223), 25(224), 26(225), 27(226), 28(227 ), 29(228), 30(229), 31(230), 32(231), 33(232), 34(233), 35(234), 36(235), 37(236), 38(237), 39(238), 40(239), 41(240), 42(241), 43(242), 44(243), 45(244), 46(245), 47(246), 48(247), 49(248), 50(249), 51(250), 52(251), 53(252), 54(253).</b>
	<b>Periodo</b>	<b>Introducción de forma: ternario negativo a-b-a' (254-305)</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario afirmativa a-a' (254-269), 2 Frase binario afirmativa a-a' (270-287), 3 Frase binaria afirmativa a-a (289-305)</b>
<b>Coda</b>	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase binario negativa a-b (254-261), 2 Semifrase binario negativo a-b (262-269), 3 Semifrase binario negativo a-b (270-278), 4 Semifrase binario negativo a-b (279-286), 5 Semifrase afirmativa a-a' (289-296), 6 Semifrase afirmativa a-a' (297-305)</b>
	<b>Grupo</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-a-b (254-256), 2 Grupo quinario negativo a-a-a-a'-b (257-261), 3 Grupo ternario</b>




---

<b>Motivos</b>	<p><b>negativo a-a-b</b> (262-264), <b>4 Grupo quinario negativo</b> (265-269), <b>5 Grupo ternario negativo a-b-c</b> (270-273), <b>6 Grupo quinario negativo a-a-a'-b</b> (274-378), <b>7 Grupo ternario negativo a-b-c</b> (279-281), <b>8 Grupo quinario negativo a-a-a'-b</b> (282-286), compas solitario 287</p> <p><b>9 Grupo binario negativo</b> (289-292), <b>10 Grupo binario negativo</b> (293-296), <b>11 Grupo binario negativo</b> (297-300), <b>12 Grupo binario negativo</b> (301-305).</p> <p>1(254), 2(255), 3(256), 4(257), 5(258), 6(259), 7(260), 8(261), 9(262), 10(263), 11(264), 12(265), 13(266), 14(267), 15(268), 16(269), 17(270), 18(781), 19(172), 20(173), 21(174), 22(175), 23(176), 24(277), 25(278), 26(279), 27(280), 28(281), 29(283), 30(284), 31(285), 32(286), 33(287), 34(289), 35(290), 36(291), 38(292), 39(293), 40(294), 41(296), 41(297), 41(298), 41(299), 41(300), 41(301), 41(302), 41(303), 41(304), 41(305).</p>
----------------	---

---

*Fuente:* Adaptado del instrumento elaborado por J. Nuñez, 2014

El presente cuadro detalla el tiempo que abarca la estructura musical del tema 1 de forma independiente en cada melodía, hasta la longitud horizontal del periodo, los números entre paréntesis muestran el compás que ocupan los motivos, los grupos, las semi-frases, frases y periodos respectivos.

Asimismo, lo que indagamos en el proceso de análisis de partitura, es que, el Himnario tiene su trascendencia desde tiempos inmemorables; por lo que, en las sociedades de corte pentecostal se la adecua a los estilos rítmicos globales. Lo que evidencia claramente la asimilación de estilos extra-contextuales al contexto de las sociedades pentecostales.

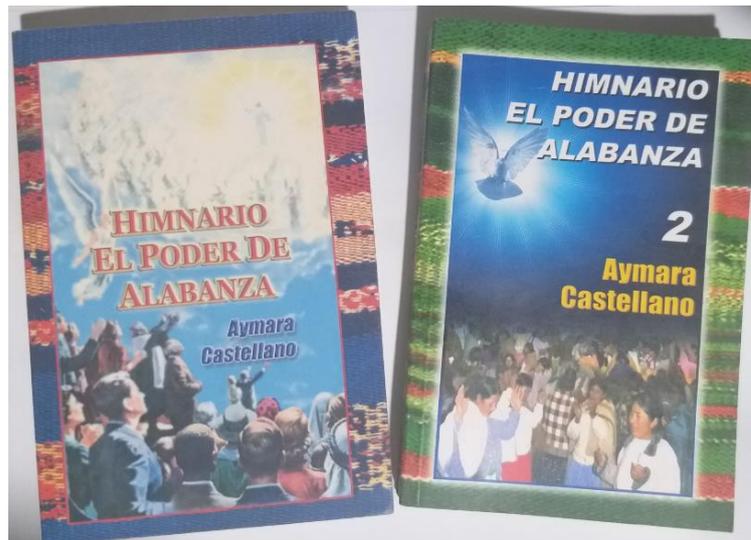


Figura 21 Himnario “El poder de alabanza”

Fuente. Tomada por el autor de la investigación

#### 4.2.2. Análisis rítmico del tema “Derribando a Goliat”

Tiene una acentuación métrica binaria y acentuación rítmica: Binaria

Asimismo, existe una concordancia entre el acento rítmico y métrico; ya que las células o motivos más frecuentes son:



Por lo que tiene un pie rítmico anapesto, y síncopas que generan acentuación cada 2 tiempos:

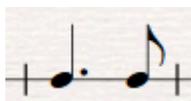




Tabla 7 Análisis rítmico del tema 1

**Análisis Rítmico de “Derribando a Goliat”**

<b>Acentuación métrica</b>	: Binaria
<b>Acentuación rítmica</b>	: Binaria
<b>Concordancia entre el acento rítmico y métrico</b>	: Sí
<b>Síncopa</b>	: Compás 72
<b>Contratiempo</b> fuerte y corchea débil)	: Compás 78 (Silencio en corchea)
<b>Ritmo según su comienzo:</b>	
<b>Comienzo Tético</b>	: Compás 3, 82 y 101
<b>Comienzo Anacrúsico</b> hacia compás 58 y Compás 81, para continuar. 195 para retomar en 181	: Compás 80, para repetición
<b>Ritmo según su final</b>	: Final masculino (Tiempo fuerte)

*Fuente:* El autor de la investigación

Desde el punto de vista rítmico los fragmentos rítmicos son más heterogéneos porque combina corcheas, negras y negras con puntillo de manera diversa y rica; también se verifica patrones rítmicos estables de corcheas y negras.

**- Temática del tema 1: “Derribando a Goliat”**

Poderoso poderoso  
Jehová es poderoso  
varón de guerra invencible  
Jehová es en batalla (Bis)  
Espada de Dios, espada de Dios  
ya se mueve  
se cae Goliath, se cae Goliath  
derrotado(Bis)  
Caen, caen las murallas  
en el nombre de Jesús



caen, caen las cadenas  
en el nombre de Jesús(Bis)  
Huyen, huyen los demonios  
en el nombre de Jesús  
Salen, salen los demonios  
en el nombre de Jesús  
Sanan, sanan los enfermos  
en el nombre de Jesús  
Libre, libre ya soy yo  
en el nombre de Jesús.

- **Temática del texto de la canción del tema 1. “Derribando a Goliath”**

El texto de la temática muestra el rol central que desempeñan los canticos, siendo esta el evangelismo; su papel como medio de avivamiento congregacional a través del que se produce la manifestación del Espíritu Santo. Su lenguaje se pone al servicio de la dirección de las emociones en lo que los pentecostales denominan las manifestaciones de 'júbilo' y 'gozo espiritual', al tiempo que es el medio de activación y el contexto en el que se desarrolla la danza extática o 'espiritual'; el canto se entona con sentimiento, pero también en forma reflexiva, y los contenidos líricos de sus temas son uno de los principales medios para la evangelización y la formación axiológica de los creyentes. así también los pentecostales disponen de un extenso y variado repertorio, con piezas propias tanto como heredadas de la rica tradición coral evangélica en este caso “El himnario”.

- **Resumen del tema 1: “Derribando a Goliath”**

El tema 1, muestra una estructura formal Introducción+T(A)+Intermezzo+T(A)+T(B)+Coda. Se clasifica como género Folk-rock está escrita en la tonalidad de Re mayor, emplea una secuencia de acordes: D- A- G- B; que propicia un manifestar de danza y expresiones corporales, debido a su movimiento prestissimo y rítmica de estilo sincopado. Asimismo, la temática es enfatizada por la melodía, que

obedecen coherencia armónica a los acordes antes mencionados, Asimismo, la recurrente asimilación del estilo “Folkrock” por parte de los teclistas de música pentecostal probablemente sea debido a que es un estilo extranjero y que carezca de significado, a diferencia de los estilos populares; ya que estos se les atribuye un significado pecaminoso.

#### 4.2.3. Estructura del tema “Perdona mis pecados”

Del análisis estructural del tema 2 está compuesto de: I+A + B+ I<sup>m</sup>+ A +B + I<sup>m</sup> +B', escrita en compás de 2/4, en la tonalidad de Sib, según la escala menor melódica.

1

**Perdona mis pecados**

Ministerio de Alabanza: Elionay

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of eight staves of music. The first staff is marked 'Solo de piano' and contains measures 1-10. The second staff contains measures 11-20. The third staff contains measures 21-30. The fourth staff contains measures 31-40. The fifth staff contains measures 41-50. The sixth staff contains measures 51-60. The seventh staff contains measures 61-70. The eighth staff contains measures 71-80. Annotations include 'Solo de piano' (measures 1-10), 'Secuencia rítmica de estilo: A' (measures 11-20, 31-40, 51-60), and 'Secuencia rítmica de estilo: B' (measures 21-30, 61-70, 71-80).



78 Redoble de tambor

88

98

106

111 Secuencia rítmica de estilo: A

117

124

131

139 Secuencia rítmica de estilo: B

The image displays a musical score in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music, numbered 78 through 139. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accidentals. Several sections are highlighted with colored brackets and lines: red for 'Redoble de tambor' (measures 78-87), blue for 'Secuencia rítmica de estilo: A' (measures 111-116), and green for 'Secuencia rítmica de estilo: B' (measures 139-144). The score is presented on a white background with a blue header at the top.

The image displays a musical score for the piece "Perdona mis pecados". It consists of eight staves of music, numbered 147, 155, 164, 175, 185, 195, 205, and 216. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. Above the staves, there are several horizontal lines in red and green, which serve as structural markers. Annotations in Spanish are placed above the staves: "Redoble de tambor" (Drum roll) is written above measures 155, 175, and 185. "Secuencia de batería" (Drum sequence) is written above measure 216. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 22 Estructura musical del tema 2

Fuente: El autor de la investigación

- **Descripción del tema: “Perdona mis pecados”**

La estructura formal del tema “Perdona mis pecados” es: Introducción +T(A)+T(B)+ Intermezzo +T(A) +T(B)+ I<sup>m</sup> + T(B´). Se clasifica como género “Balada de Piano” está escrita en la tonalidad de Sib menor, con una secuencia rítmica de: Sibm-Rebm -Fam; La melodía está formada principalmente con notas reales del acorde

(constituido por tres acordes) y algunas notas de paso, la melodía es lo que hace sentir las emociones a los que gustan de esta forma de expresión, tiene un movimiento moderato, posee una velocidad de 68 de negra, en un compás de 2/4, posee una rítmica binaria, con una duración de 7' a 8' minutos aproximadamente y el autor (teclista) de este tema es: Miguel López.

Asimismo, del análisis se verifica una inestabilidad en los inicios de los temas A, B, B' y en los intermezzos que eventualmente inician en un tiempo fuerte, débil o semi-fuerte, indistintamente; lo que causa una inestabilidad tonal en la estructura musical.

Por otra parte, el análisis formal describe la manera en que el compositor organizó las partes que componen la obra. Lejos de esquemas tradicionales, los análisis muestran estructuras que responden mayormente a consideraciones de tipo rítmico.

Tabla 8 Estructura musical del tema 2: "Perdona mis pecados"

<b>OBSERVACIONES DE LA ESTRUCTURA MUSICAL DE: "Perdona mis pecados"</b>		
<b>Como en los días de pentecostés: de la Forma I+A + B+ I<sup>m</sup>+ A +B + I<sup>m</sup> +B'</b> <b>(Estructura ternaria A-A-B)</b>		
<b>Movimiento:</b> Poseen una velocidad de 68=negra		
<b>Forma</b>	<b>Estructura</b>	<b>N°- de compases</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase ternario afirmativa a-a'-a (8-33)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternaria negativa a-b-c (8-16), 2 Semifrase binario negativa a-b-c (17-25), 3 Semifrase ternario negativo a-b-c (25-33).</b>
<b>Introducción (I)</b>	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-b-c (8-11), 2 Grupo binario negativo a-b (11-13), 3 Grupo binario negativo a-b (14-16), 4 Grupo ternario negativo (17-20), 5 Grupo ternario negativo a-b-c (20-23), 6 Grupo binario negativo a-b (23-25), 7 Grupo ternario negativo a-b-c (25-28), 8 Grupo binario negativo a-b (28-30), Grupo cuaternario negativo a-b-c-b (30-33).</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(8-9), 2(9-10), 3(10-11), 4(11-12), 5(12-13), 6(14-15), 7(15-16), 8(17), 9(17), 10(19-20), 11(20-21), 12(21-22),</b>



		13(22-23), 14(23-24), 15(24-25), 16(25-26), 17(26-27), 18(27-28), 19(29-30), 20(30-31), 21(31-32), 22(32), 23(33).
	<b>Frases</b>	<b>1 Frase binaria afirmativa a-a' (36-64)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternario negativa a-b-c (36-50), 2 Semifrase binario negativo a-b (51-64)</b>
<b>T(A)</b>	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b (36-39), 2 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b (41-45), 3 Grupo cuaternario negativo a-b-c-d (46-50), 4 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-b (51-55), 5 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b' (56-60), 6 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b' (61-64)</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(36), 2(37), 3(38), 4(39), 5(41), 6(42), 7(43-44), 8(45-46), 9(47), 10(48), 11(48-49), 12(49-50), 13(51-52), 14(52-53), 15(54), 16(55), 17(56), 18(57), 19(58-59), 20(59-60), 21(61), 22(62), 23(63), 24(64).</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario negativo a-b (66-82)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternario negativo a-b (66-75), 2 Semifrase binario negativo a-a (76-82)</b>
<b>T(B)</b>	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-b-b' (66-69), 2 Grupo binario negativo a-b (70-72), 3 Grupo binario afirmativo a-a' (73-75), 4 Grupo binario afirmativo a-a' (76-78), 5 Grupo ternario negativo a-b-c (79-82).</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(66-67), 2(67-68), 3(68-69), 4(70), 5(71-72), 6(73-74), 7(74-75), 8(76-77), 9(77-78), 10(79), 11(80), 12(81-82)</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase ternario afirmativa a-a'-a (86-112)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternaria negativa a-b-c (86-93), 2 Semifrase binario negativa a-b-c (95-103), 3 Semifrase ternario negativo a-b-c (103-112)</b>
<b>I<sup>m</sup></b>	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-b-c (86-88), 2 Grupo binario negativo a-b (89-91), 3 Grupo binario negativo a-b (91-93), 4 Grupo ternario negativo (95-97), 5 Grupo ternario negativo a-b-c (98-100), 6 Grupo binario negativo a-b (100-103), 7 Grupo ternario negativo a-b-c (103-106), 8 Grupo binario negativo a-b (107-108), Grupo cuaternario negativo a-b-c-b (109-112).</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(86), 2(87), 3(88), 4(89), 5(90-91), 6(91-92), 7(92-93), 8(95), 9(96), 10(97), 11(98), 12(99), 13(100), 14(100),</b>

---

		<b>15(101), 16(102), 17(102-103), 18(103-104), 19(104-105), 20(105-106), 21(107), 22(108), 23(109), 24(110), 25 (111), 26 (111-112).</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 Frase binaria afirmativa a-a' (114-141)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternario negativa a-b-c (114-127), 2 Semifrase binario negativo a-b (129-141)</b>
<b>T(A)</b>	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b (114-118), 2 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b (119-122), 3 Grupo cuaternario negativo a-b-c-d (123-127), 4 Grupo cuaternario negativo a-b-a'-b (129-132), 5 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b' (134-137), 6 Grupo cuaternario negativo a-b-c-b' (138-141)</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(114), 2(115), 3(116-117), 4(117-118), 5(119), 6(119-120), 7(121), 8(122), 9(123-124), 10(124-125), 11(126), 12(127), 13(129), 14(130 ), 15(131), 16(132), 17(134), 18(134-135), 19(135-136), 20(136-137), 21(138), 22(139), 23(140), 24(141).</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario negativo a-b (143-159)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternario negativo a-b (143-), 2 Semifrase binario negativo a-a (76-82)</b>
<b>T(B)</b>	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-b-b' (143-146), 2 Grupo binario negativo a-b (147-149), 3 Grupo binario afirmativo a-a' (150-152), 4 Grupo binario afirmativo a-a' (153-155), 5 Grupo ternario negativo a-b-c (156-159).</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(143-144), 2(144-145), 3(145-146), 4(147), 5(148-149), 6(150-151), 7(151-152), 8(153-154), 9(154-155), 10(156), 11(157), 12(158-159).</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase ternario afirmativa a-b-c (180-188)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternaria negativa a-b-c (180-188)</b>
<b>I<sup>m</sup></b>	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-b-c (180-182), 2 Grupo binario negativo a-b (183-185), 3 Grupo binario negativo a-b (185-188).</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(180), 2(181), 3(182), 4(183), 5(184-185), 6(185-186), 7(187), 8(188).</b>
<b>T(B)</b>	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario negativo a-b (208-224)</b>

---

---

	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternario negativo a-b (208-216), 2 Semifrase binario negativo a-a (218-224)</b>
	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-b-b' (208-210), 2 Grupo binario negativo a-b (211-213), 3 Grupo binario afirmativo a-a' (214-216), 4 Grupo binario afirmativo a-a' (218-219), 5 Grupo ternario negativo a-b-c (220-224).</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(208), 2(209), 3(210), 4(211-212), 5(212-213), 6(214-215), 7(216), 8(218), 9(219), 10(220-221), 11(221-222), 12(223-224).</b>

---

*Fuente:* Adaptado del instrumento elaborado por J. Nuñez, 2014

El presente cuadro detalla el tiempo que abarca la estructura musical del tema 2 de forma independiente en cada melodía, hasta la longitud horizontal del periodo, los números entre paréntesis muestran el compás que ocupan los motivos, los grupos, las semi-frases, frases y periodos respectivos.

#### 4.2.4. Análisis rítmico del tema “Perdona mis pecados”

Tiene una acentuación métrica binaria y acentuación rítmica binaria; asimismo, existe una concordancia entre el acento rítmico y métrico, ya que las células o motivos más frecuentes son:



Por lo que tiene un pie rítmico anapesto así también



que es

repetitivo en sus inicios tético, anacrúsico y acéfalo; asimismo posee irregularidades en los ritmos según su comienzo y lo mismo en el ritmo según su final que restan calidad en la métrica musical; rasgos propios de músicos intuitivos. Se percibe síncopas en los

instrumentos de percusión que generan acentuación cada 2 tiempos:





Tabla 9 Análisis rítmico del tema 2

<b>Análisis Rítmico de “Perdona mis pecados”</b>	
<b>Acentuación métrica</b>	: Binaria
<b>Acentuación rítmica</b>	: Binaria
<b>Concordancia entre el acento rítmico y métrico</b>	: Sí
<b>Síncopa</b>	: Si, es recurrente en los instrumentos de percusión
<b>Contratiempo</b>	: (Silencio en corchea fuerte y suena corchea débil)
<b>Ritmo según su comienzo</b>	: Existe una variación inestable de la rítmica según su comienzo y final
<b>Comienzo Tético</b>	: Compás 36 y 114
<b>Comienzo Acéfalo</b>	: Compás: 86, 161, 180 y 208.
<b>Comienzo Anacrúsico</b>	: Compás 8, 25, 41, 51, 66, 143, y 189.
<b>Ritmo según su final</b>	: Final masculino (Tiempo fuerte)

*Fuente:* El autor de la investigación.

Desde el punto de vista rítmico los fragmentos rítmicos son más heterogéneo porque combina semicorcheas, corcheas, negras y negras con puntillo de manera diversa y rica; así también patrones rítmicos estables de corcheas y negras.

- **Temática del tema: 2. “Perdona mis pecados”**

// Muchas veces e pecado, contra ti  
perdóname, te pido, de rodillas (Bis)

    Espíritu Santo, te necesito  
    quiero abrasarte, y decirte  
Que te amo, que te amo (Bis)//

    Espíritu Santo, te necesito  
    quiero abrasarte, y decirte  
que te amo, que te amo (Bis)



El texto de la temática muestra su papel como una forma de sensibilizar a los congregantes, medio por el que se produce la manifestación del Espíritu Santo. Su lenguaje se pone al servicio de la dirección de las emociones en lo que los pentecostales denominan las manifestaciones de 'adoración', al tiempo que es el medio de activación y el contexto en el que expresa el arrepentimiento el dolor y la reconciliación 'espiritual', el canto entona con sentimiento, pero también en forma reflexiva, y los contenidos líricos de sus temas son uno de los principales medios para la evangelización y la formación axiológica.

Además, se observa en los videoclips que cuando algunos cantan o escuchan estas canciones sienten una fuerza espiritual que les mueve a manifestar, por medio de penitencias e incluso lágrimas, el dolor de haber fallado a Dios y la necesidad de acercarse nuevamente a su amor.

#### - **Resumen del tema 2 “Perdona mis pecados”**

El estilo “Piano Ballad”, es un estilo que asimilan los teclistas de la ciudad de Huancayo al contexto pentecostal, de modo que, siendo un estilo de música occidental al ser un estilo asimilado de fuera del contexto pentecostal, se clasifica como estilo extra-contextual, que a su vez se traduce al nuevo contexto (pentecostal) como adoración o devoción; debido a su movimiento moderatto y rítmica de estilo que propicia un ambiente solemne y de adoración.

La recurrente asimilación del estilo “Piano Ballad” al contexto pentecostal, probablemente sea debido a que es un estilo extranjero y que carezca de significado; a diferencia de los estilos populares ya que estos se les atribuye un significado pecaminoso (que incitan a la vida pecaminosa)

#### 4.2.5. Estructura del tema 3 “Como el día de pentecostes”

Está compuesto de una introducción I+A + I<sup>m</sup>+ A'+ I<sup>m</sup> +B+ Coda.; Está escrito en compás de 2/4, en la tonalidad de Do menor.

**COMO EN EL DÍA DE PENTECOSTÉS**

Maestoso Ministerio de alabanza: Apocalipsis

The image displays a musical score for the hymn 'Como en el día de Pentecostés'. The score is written in 2/4 time and the key of D minor. It consists of ten staves of music, with measure numbers 10, 20, 32, 43, 54, 65, 75, 85, 95, and 104 marked at the beginning of their respective staves. The score is annotated with various colored brackets and lines: red brackets above the staves, blue brackets below the staves, and yellow and green brackets below the staves. These annotations likely represent different structural elements or phrases within the music. The tempo is marked 'Maestoso' and the ministry is identified as 'Ministerio de alabanza: Apocalipsis'.

Figura 23 Estructural musical del tema 3

Fuente: El autor de la investigación

- **Descripción del tema: “Como el día de pentecostés”**

La estructura formal del tema “Como el día de pentecostés” es: I+A + I<sup>m</sup>+ A’+ I<sup>m</sup> +B+ Coda. Se clasifica como género Folklore, está escrita en la tonalidad de Do menor y emplea una secuencia de acordes de: Fam- Mim- Sibm –Dom. La melodía está formada principalmente con notas reales del acorde (constituido por cuatro acordes) y algunas notas de paso, la melodía es lo que hace sentir las emociones a los que gustan de esta forma de expresión; tiene un movimiento Maestuosso, posee una velocidad de 70 de negra, en un compás de 2/4, por lo que tiene una rítmica binario, tiene una duración de 6’ a 7’ minutos aproximadamente y el autor (teclista) de este tema es: Jhony Macha Cueva.

Asimismo, del análisis estructural se verifica una inestabilidad en los inicios de los temas A, A’, B y en los intermezzos que eventualmente arreglan en un tiempo fuerte, débil o semi-fuerte; lo que causa una inestabilidad en la estructura musical.

Por otra parte, el análisis formal describe la manera en que el compositor organizó las partes que componen la obra. Lejos de esquemas tradicionales, los análisis muestran estructuras que responden mayormente a consideraciones de tipo rítmico.

*Tabla 10 Estructura musical del tema 3: “Como en pentecostés”*

<b>OBSERVACIONES DE LA ESTRUCTURA MUSICAL DE: “Como en los días de pentecostés”</b>		
<b>Como en los días de pentecostés:</b> de la Forma I+A + I <sup>m</sup> + A’+ I <sup>m</sup> +B+ Coda. (Estructura ternaria A-A’-B)		
<b>Movimiento:</b> Poseen una velocidad de 70 = negra		
<b>Forma</b>	<b>Estructura</b>	<b>Nº- de compases</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 frase binario afirmativo a-a’ (1- 16).</b>
<b>Introducción (I)</b>	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase cuaternaria negativa a-b-b-b’ (1- 8), 2 Semifrase cuaternario negativo a-a-a’-b (9- 16).</b>
	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo binario negativo a-b (1-2), 2 Grupo binario negativo a-b (3-4), 3 Grupo binario negativo a-b (5-6), 4 Grupo binario negativo a-b (7-8), 5 Grupo binario negativo a-b (9-10), 6 Grupo binario negativo a-b (11-12),</b>



		<b>7 Grupo binario negativo a-b (13-14), 8 Grupo binario negativo a-b (15-16).</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(1-2), 2(2), 3(3), 4(4), 5(5), 6(6), 7(7), 8(8), 9(9), 10(10), 11(11), 12(12), 13(13), 14(14), 15(15), 16(16).</b>
	<b>Periodo</b>	<b>1 Periodo ternario negativo a-b-c (16-37)</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 Frase binario afirmativo a-a' (16-37), 2 Frase binario afirmativo a-a' (38- 63), 3 Frase binario afirmativo (66-86)</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternario negativo a-b-c (16-25), 2 Semifrase ternario negativo a-b-c (27-37), 3 Semifrase quinario negativo a-b-c-d-e (38-50), 4 Semifrase quinario negativo a-b-c-d-e (52-63), 5 Semifrase cuaternario negativo a-b-c-d (66-75 ), 6 Semifrase cuaternario negativo (77-86),</b> <b>1 Grupo ternario negativo a-b-c (16-20), 2 Grupo Binario negativo a-b (21-22), 3 Grupo ternario negativo a-b-c (23-25), 4 Grupo ternario negativo a-b-c (27-30), 5 Grupo binario negativo a-b (32-34), 6 Grupo ternario negativo a-b-c (34-37), 7 Grupo ternario negativo a-b-c 8 Grupo ternario negativo a-b-c (40-43), 9 Grupo binario negativo a-b (44-46), 10 Grupo binario negativo a- b (46-48), 11 Grupo binario negativo a-b (48-50), 12 Grupo binario negativo a-b (52-53), 13 Grupo binario negativo a- b (54-56), 14 Grupo binario negativo a-b (57-59), 15 Grupo binario negativo a-b (59-61), 16 Grupo binario negativo a-b (62-63), 17 Grupo binario negativo (66-67), 18 Grupo binario negativo a-b (68-70), 19 Grupo binario negativo a- b (71-73), 20 Grupo ternario negativo a-b-c (73-75), 21 Grupo binario negativo a-b (77-78), 22 Grupo binario negativo a-b (79- 80), 23 Grupo binario negativo a- b (82-83), 24 Grupo ternario negativo a-b-c (84- 86).</b>
<b>T(A)</b>	<b>Grupos</b>	<b>1(16-17), 2(17-18), 3(18-20), 4(21), 5(22), 6(23), 7(24), 8(25), 9(27), 10(28), 11(29-30), 12(32), 13(33-34), 14(34-35 ), 15(35-36), 16(36-37), 17(38-39), 18(39-40), 19(40-41), 20(42), 21(43), 22(44), 23(44-46), 24(46), 25(47-48), 26(48-49), 27(49-50), 28(52), 29(53), 30(54-55), 31(55-56), 32(57-58), 33(58-59), 34(59-60), 35(60-61), 36(62), 37(63), 38(66), 39(67), 40(68-68), 41(69-70), 42(71-72), 43(72-73), 44(73-74), 45(74), 46(75), 47(77), 48(78), 49(79),50(80),51(82), 52(83), 53(84), 54(85), 55(86).</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(16-17), 2(17-18), 3(18-20), 4(21), 5(22), 6(23), 7(24), 8(25), 9(27), 10(28), 11(29-30), 12(32), 13(33-34), 14(34-35 ), 15(35-36), 16(36-37), 17(38-39), 18(39-40), 19(40-41), 20(42), 21(43), 22(44), 23(44-46), 24(46), 25(47-48), 26(48-49), 27(49-50), 28(52), 29(53), 30(54-55), 31(55-56), 32(57-58), 33(58-59), 34(59-60), 35(60-61), 36(62), 37(63), 38(66), 39(67), 40(68-68), 41(69-70), 42(71-72), 43(72-73), 44(73-74), 45(74), 46(75), 47(77), 48(78), 49(79),50(80),51(82), 52(83), 53(84), 54(85), 55(86).</b>
<b>I<sup>m</sup></b>	<b>Frases</b>	<b>1 Frase binario afirmativa a-a' (89-102)</b>



---

	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase cuaternario afirmativo a-a-a'-a' (89-95), 2 Semifrase ternario negativa a-a'-b (96-102).</b>
	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo binario negativo a-b (98-90), 2 Grupo binario negativo a-b (91-92), 3 Grupo binario negativo a-b (93-94), 4 Grupo binario negativo a-b (95-96), 5 Grupo binario negativo a-b (97-98), 6 Grupo binario negativo a-b (99-100), 7 Grupo binario negativo a-b (101-102),</b>
	<b>Motivos</b>	<b>1(89), 2(90), 3(91), 4(92), 5(93), 6(94), 7(95), 8(96), 9(97), 10(98), 11(99), 12(100), 13(101), 14(102).</b>
	<b>Periodo</b>	<b>1 Periodo ternario negativo a-b-c (106-176)</b>
	<b>Frases</b>	<b>1 Frase ternaria negativo a-b-c (106-115), 2 Frase ternaria negativo a-b-c (117-142), 3 Frase ternaria negativo a-b-c (144-176),</b>
	<b>Semifrases</b>	<b>1 Semifrase ternario negativa a-b-c (106 - 115), 2 Semifrase quinario negativo a-b-c-c'-d (117-128), 3 Semifrase quinario a-b-c-c'-d (130- 142), 4 Semifrase cuaternario a-b-c-d (144- 154), 5 Semifrase cuaternario a-b-c-d (156- 165) 6 Semifrase cuaternario negativo (167-176).</b>
<b>T(A)</b>	<b>Grupos</b>	<b>1 Grupo ternario negativo a-b-c (106-110), 2 Grupo Binario negativo a-b (111-112), 3 Grupo ternario negativo a-b-c (113-115), 4 Grupo ternario negativo a-b-c (117-120), 5 Grupo binario negativo a-b (122-124), 6 Grupo ternario negativo a-b-c (124-127), 7 Grupo ternario negativo a-b-c 8 Grupo ternario negativo a-b-c (130-133), 9 Grupo binario negativo a-b (134-136), 10 Grupo binario negativo a- b (136-138), 11 Grupo binario negativo a-b (138-140), 12 Grupo binario negativo a-b (142-143), 13 Grupo binario negativo a- b (144-146), 14 Grupo binario negativo a-b (147-149), 15 Grupo binario negativo a-b (149-151), 16 Grupo binario negativo a-b (152-153), 17 Grupo binario negativo (156-157), 18 Grupo binario negativo a-b (158-160), 19 Grupo binario negativo a- b (171-173), 20 Grupo ternario negativo a-b-c (163-165), 21 Grupo binario negativo a-b (167-168), 22 Grupo binario negativo a-b (169- 170), 23 Grupo binario negativo a- b (182-183), 24 Grupo ternario negativo a-b-c (174- 176).</b>

---



		1(106-107), 2(107-108), 3(108-110), 4(111), 5(112), 6(113), 7(114), 8(115), 9(117), 10(118), 11(119-120), 12(122), 13(123-124), 14(124-125), 15(125-126), 16(126-127), 17(128-129), 18(129-130), 19(130-131), 20(132), 21(133), 22(134), 23(134-136), 24(136), 25(137-138), 26(138-139), 27(139-140), 28(142), 29(143), 30(144-145), 31(145-146), 32(147-148), 33(148-149), 34(149-150), 35(150-151), 36(152), 37(153), 38(156), 39(157), 40(158-159), 41(159-160), 42(161-162), 43(162-163), 44(163-164), 45(164), 46(165), 47(167), 48(168), 49(169), 50(170), 51(172), 52(173), 53(174), 54(175), 55(176).
	<b>Motivos</b>	
	<b>Frases</b>	1 Frase binario afirmativa a-a' (89-102)
	<b>Semifrases</b>	1 Semifrase cuaternario afirmativo a-a-a'-a' (89-95), 2 Semifrase ternario negativa a-a'-b (96-102).
I <sup>m</sup>	<b>Grupos</b>	1 Grupo binario negativo a-b (177-178), 2 Grupo binario negativo a-b (179-180), 3 Grupo binario negativo a-b (181-182), 4 Grupo binario negativo a-b (183-184), 5 Grupo binario negativo a-b (185-186), 6 Grupo binario negativo a-b (187-188), 7 Grupo binario negativo a-b (189-190).
	<b>Motivos</b>	1(177), 2(178), 3(179), 4(180), 5(181), 6(182), 7(183), 8(184), 9(185), 10(186), 11(187), 12(188), 13(189), 14(190).
	<b>Periodo</b>	1 Periodo binario negativo a-b (190-232)
	<b>Frases</b>	1 frase binario negativo a-b (190-211), 2 frase binaria afirmativa a-a' (212-232).
T(B)	<b>Semifrases</b>	1 Semifrase cuaternario negativo a-b-c-d (190-200), 2 Semifrase cuaternario negativo a-a-c-d (202-211). 3 Semifrase cuaternario negativo a-b-a-b (212-225), 4 Semifrase binaria negativa a-b (226-232)
	<b>Grupos</b>	1 Grupo binario negativo a-b (190-192), 2 Grupo binario negativo a-b (193-195), 3 Grupo binario negativo a-a' (196-197), 4 Grupo binario negativo a-b (198-200), 5 Grupo binario negativo a-b (202-203), 6 grupo binario negativo (204-205).

---

	<b>Motivos</b>	1(190-191), 2(191-192), 3(193), 4(194), 5(195), 6(196), 7(197), 8(198), 9(199-200), 10(202), 11(203), 12(204), 13(205-206), 14(207), 15(208), 16(209), 17(210-211), 18(2012-213), 19(214-215), 20(216-217), 21(218-219), 22(220-221), 23(222-223), 24(224-225), 25(226-227), 26(228-229), 27(230-231), 28(231-232).
	<b>Frases</b>	1 Frase binario afirmativa a-a' (134-145)
	<b>Semifrases</b>	1 Semifrase ternario afirmativo a-a'-a (134-139), 2 Semifrase ternario negativa a-a'-b (140-145).
Coda	<b>Grupos</b>	1 Grupo binario negativo a-b (134-135), 2 Grupo binario negativo a-b (136-137), 3 Grupo binario negativo a-b (138-139), 4 Grupo binario negativo a-b (140-141), 5 Grupo binario negativo a-b (142-143), 6 Grupo binario negativo a-b (144-145).
	<b>Motivos</b>	1(134), 2(135), 3(136), 4(137), 5(138), 6(139), 7(140), 8(141), 9(142), 10(143), 11(144), 12(145).

---

*Fuente:* Adaptado del instrumento elaborado por J. Nuñez, 2014

El presente cuadro detalla el tiempo que abarca la estructura musical del tema 3 de forma independiente en cada melodía hasta la longitud horizontal del periodo; los números entre paréntesis muestran el compás que ocupan los motivos, los grupos, las semi-frases, frases y periodos respectivos.

#### 4.2.6. Análisis rítmico del tema “Como en el día de pentecostés”

- Tiene una acentuación métrica binaria y acentuación rítmica binaria, asimismo; existe una concordancia entre el acento rítmico y métrico, las células o motivos rítmicos característicos son: , así también  que es repetitivo en sus inicios tético, anacrúsico y acéfalo; por lo que se nota una irregularidades en los ritmos según su comienzo y lo mismo en el ritmo según su final que restan calidad en la métrica musical; rasgos propios de la interpretación empírica.

- Se percibe síncopas en los instrumentos de percusión que generan acentuación cada 2 tiempos; el patrón rítmico predominante en este estilo es sincopado, de ictus inicial tético que está claramente orientado a la danza.

Tabla 11 Análisis rítmico del tema 3

### Análisis Rítmico de “Como el día de pentecostés”

<b>Acentuación métrica</b>	: Binaria
<b>Acentuación rítmica</b>	: Binaria
<b>Concordancia entre el acento rítmico y métrico</b>	: Sí
<b>Síncopa</b> de percusión.	: Si, es recurrente en instrumentos
<b>Ritmo según su comienzo</b>	: Existe una variación inestable en la rítmica según su comienzo y final.
<b>Comienzo Tético</b>	: Compás 66, 89, 177, y 234.
<b>Comienzo Acéfalo</b>	: Compás: 52 117.
<b>Comienzo Anacrúsico</b>	: Compás 1, 38, 106, 144, 190 y 212.
<b>Ritmo según su final.</b>	: Final masculino (Tiempo fuerte)

Fuente: El autor de la investigación

Desde el punto de vista rítmico; los fragmentos rítmicos son más heterogéneos porque combina semicorcheas, corcheas, negras y negras con puntillo de manera diversa y rica; así también patrones rítmicos estables de corcheas y negras.

- **Temática del tema 3: “Como el día de pentecostés”**

// Una vez más quiero sentir tu gloria  
fluyendo en mi interior, quiero sentir tu unción (Bis)  
Si hay algo que anda mal quebranta mi vasija  
por qué no puedo estar por un segundo más si no estás en mi vida (Bis)  
Que me muestres tu gloria santo espíritu divino



que reboses mi copa, es todo lo que te pido (Bis)//

////Que me muestres tu gloria santo espíritu divino

Que reboses mi copa, es todo lo que te pido (Bis)////

//Muéstrame tu gloria, Señor te lo pido//

De la descripción de los videoclips se observa que cuando algunos cantan o escuchan estas canciones sienten manifestar por medio de confesiones e incluso lágrimas, el dolor de haber fallado a Dios y una fuerza espiritual que les mueve a la necesidad de acercarse nuevamente a su amor.

El texto de la temática del canto es entonado con sentimiento, pero también en forma reflexiva, y los contenidos líricos de sus temas son uno de los principales medios para la evangelización y la formación axiológica; es característico su papel como medio para sensibilizar a la congregación y un medio por el que se produce la manifestación del Espíritu Santo. Su lenguaje se pone al servicio de la dirección de las emociones en lo que los pentecostales denominan las manifestaciones de 'adoración'; al tiempo que es el medio de activación para expresar el arrepentimiento el dolor y la reconciliación 'espiritual'.

- **Resumen del tema 3 “Como el día de pentecostés”**

El estilo “Folklórico de contexto local” es un estilo que asimilan los teclistas al contexto pentecostal y se traduce como adoración, es un estilo extra-contextual (de fuera del contexto pentecostal) que asimilan los teclistas de la ciudad de Huancayo al contexto pentecostal; que se le traduce al nuevo contexto (pentecostal) como adoración y como un medio de expresión de alabanza; esto debido a su movimiento maestuosso y rítmica de estilo sincopado, además de la estructura formal, que propicia un ambiente solemne y de adoración.



La recurrente asimilación del estilo “folclórico” por parte de los teclistas de música pentecostal probablemente sea debido a que es un estilo traducido al nuevo contexto y que carezca de significado a diferencia de los estilos populares; debido a que a estos se les atribuye un significado pecaminoso (que incitan a la vida pecaminosa)

- **Resumen general del segundo objetivo**

Del análisis estructural, resumimos que: El “Folk rock” es un estilo que se le traduce comoailable; asimismo el estilo de “Balada” y los estilos populares “folklóricos” son estilos que se asimilan fortuitamente (eventualmente) al contexto pentecostal, debido a que se le atribuye un significado vinculado a la vida pecaminosa, además de ser de poca calidad sonora a diferencia de los estilos que vienen en la base de datos del teclado electrónico, siendo un estilo que se traduce al contexto pentecostal como adoración.

La música, tanto en el acompañamiento instrumental y la connotación temática de la letra busca hacer participar activamente a los participantes en el servicio congregacional, Ya sea por apropiación, las canciones populares en el pentecostalismo son temas de estructura melódica simple y repetitiva que estimula la participación y asistentes, quienes tras escuchar la primera estrofa de los himnos pueden prever su desarrollo entusiasta, así mismo; apreciamos la relación estrecha con la música y el canto; por cuanto la melodía instrumental y la temática confluyen al unísono melódico, especialmente dentro de las celebraciones rituales. Así pues, la música es una parte importante en las sociedades pentecostales.

### **4.3. RESULTADOS DEL TERCER OBJETIVO**

#### **4.3.1. Procesos y caracterices recurrentes de creación musical que emplean los teclistas de música pentecostal**

Considerando los resultados de las dimensiones analizadas en los objetivos 1 y 2, verificamos los procesos y características recurrentes de creación musical que emplean los teclistas pentecostales.

- **Procesos de creación musical de los teclistas pentecostales**

Se muestra un proceso recurrente de asimilación de estilos extra-contextuales (que son de fuera del contexto pentecostal) tales que se verifican por los siguientes procesos; según Chapman (2007).

- Componer “en el estilo de”: El uso de estilos rítmico extra-contextuales (de fuera del contexto pentecostal) que se han traducido al nuevo contexto; al contexto pentecostal.
- “El uso de elementos fundamentales” tales como patrones rítmicos.
- “El uso de patrones de armonía” los patrones de acordes de: tercera, quinta-justa, relativo menor y concluyendo en tónica.
- “El uso de estructuras” formales: las formas estructurales de música popular.
- “El uso de estructuras” de connotación de la temática de las canciones.

Por lo que los procesos recurrentes de asimilación son particularidades que se valen para la creación musical los teclistas de música pentecostal.

- **Características de creación musical de los teclistas pentecostales**

De los resultados previamente obtenidos y empleando los criterios de evaluación: “Tipos de apropiación” de Chapman (2007). definimos las características recurrentes de creación musical que emplean los teclistas de música pentecostal.

Tabla 12 Características recurrentes de creación musical de los teclistas pentecostales

<b>Título de la canción</b>	<b>Tipo de apropiación</b>	<b>Características musicales</b>
<b>Derribando a Goliat.</b> (Tema 1)	Asimilación	Asimilación de estilo rítmico conjunto de tambor de música occidental y acompañamiento instrumental “Folkrock”. (Manual de Yamaha PSR – 340 Pág. 17)
<b>Perdona mis pecados</b> (Tema 2)	Asimilación	Asimilación de estilo rítmico conjunto de tambor de música occidental y acompañamiento instrumental “Piano Ballad”. (Manual de Yamaha PSR - 340 Pág. 17)
<b>Como en los días de pentecostés.</b> (Tema 3)	Asimilación	Esta composición asimila un estilo rítmico de percusión y acompañamiento instrumental del contexto local “Folklore”.

*Fuente:* Adaptado del instrumento de evaluación de Jim Chapman (2007)

De la muestra especificada y numerada se verifica que el tema: 1 y 2 asimilan un estilo de música occidental; asimismo el tema: 3 asimila un estilo de música local; Por lo que determinamos que los teclistas de música pentecostal asimilan estilos extra-contextuales.

Lo que demuestra que los teclistas pentecostales han albergado las tendencias musicales populares de masas en un proceso que acompaña a la globalización, la diversidad y la pluralidad existente en la actualidad. Por lo que uno de los principios que aplican en la creación de música pentecostal se encuentra en la adopción de casi todo tipo de género musical: desde baladas lentas, hasta el folck y el rock, y otros estilos. Concluimos que los teclistas pentecostales se caracterizan por la asimilación de estilos de música extra-contextual.



## CONCLUSIONES

**PRIMERA:** En la actualidad, la música pentecostal se da como producto de la práctica de la interculturalidad musical y tiene como medio la globalización; es producida como mercancía para incidir en la formación axiológica y moral de las sociedades pentecostales; sin embargo, los teclistas de música pentecostal, músicos intuitivos, manifiestan en sus creaciones un recurrente patrón estructural compositivo (asimilación de estilos extra-contextuales).

**SEGUNDA:** Los estilos extra-contextuales que asimilan con más recurrencia los teclistas de música pentecostal son: El folk-rock, Piano Ballade1, 16Beat-Ballade1 y fortuitamente otros estilos.

**TERCERA:** La estructura musical de los temas representativos que ejecutan los teclistas de música pentecostal son. Tema 1: I + A + I<sup>m</sup> + A + B + Coda, tiene una célula o motivo rítmico de dos corcheas y una negra; del tema 2: I+A + B+ I<sup>m</sup>+ A +B + I<sup>m</sup>+B', tiene una célula rítmica de tres corcheas y del tema 3: I+A + I<sup>m</sup>+ A'+ I<sup>m</sup>+B+ Coda, tiene una célula rítmica de semicorchea, corchea y semicorchea. Destacan los estilos a contratiempo o sincopados. (por no estar exactamente sobre el pulso, sino en la mitad entre dos pulsos o tiempos fuertes) además, existe una inestabilidad de los ritmos según su comienzo y final que restan calidad en la métrica musical; asimismo, la melodía está formada principalmente con notas reales del acorde (constituido por tres, cuatro acordes) y algunas notas de paso, la melodía es lo que hace sentir las emociones a los que gustan de esta forma de expresión; así también, la temática de la música pentecostal está enfocada a la formación axiológica de los creyentes y expresa la vivencia pentecostal.

**CUARTA:** Los procesos recurrentes de creación musical de los teclistas de música pentecostal son: El uso de estilos de fuera del contexto pentecostal, uso de elementos fundamentales y el uso de estructuras formales de música popular, así también de la



estructura temática respecto a la letra; por cuanto las características recurrentes de creación musical son: la asimilación de estilos extra-contextuales (de fuera del contexto pentecostal) traducidos al nuevo contexto; el pentecostal.



## RECOMENDACIONES

- Queda por investigar; además de profundizar la asimilación creativa, “La re-significación musical”, ya que es una práctica propia del contexto de la globalización.
- En el aspecto técnico de interpretación de teclado electrónico: ya que la precisión en la digitación es indispensable en la ejecución de este tipo de instrumentos por lo que una minúscula variación causaría distorsión sonora, rasgos propios de la interpretación con teclado electrónico.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bergstrom, T.; Karahalions, K.; Hart, J. C. *Isochords: visualizing structure in music*. In: Proceedings of graphics Interface 2007.
- Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Colección Música Hispana Textos.
- Cámara de Landa, E. (2010). *El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural*.
- Chapman, J. (2006). *The creative practice of composition in a cross-cultural musical setting. Speculation and Innovation: applying practice led research in the Creative Industries*. Queensland, Australia. Queensland University of Technology. Retrieved 2018, from [www.speculation2005.qut.edu.au/papers/ChapmanJ.pdf](http://www.speculation2005.qut.edu.au/papers/ChapmanJ.pdf). Retrieved 2018, from <https://www.newcastle.edu.au/profile/jim-chapman#publications>.
- Chapman, J. (2007). *Composing syncretic African/Western music: eleven compositions and the frameworks for their systematic analysis*. Queensland, Australia. Queensland University of Technology. Retrieved 2018, from <https://www.newcastle.edu.au/profile/jim-chapman#publications>.
- Concilio Nacional Evangélico del Perú: CONEP, 2012. <http://www.concilionacionalevangélico.org> (Último acceso 6 de marzo, 2018). <https://www.minjus.gob.pe/registro-nacional-de-confesiones-y-entidades-religiosas/>
- Dorneles, V. (2002). *Cristãos em busca de êxtase. Engenheiro Coelho, São Paulo, Brasil*. Martins Fontes. Retrieved 2018, from
- Diccionario de la Real Academia Española, (2019)
- Headland, T. (1990). *Emics and etics: The Insider/Outsider Debate*, Londres.



- Hepging, Zhao. (1992). *Textual, Contextual and Extra-contextual knowledge in ESL composition*. California State University.
- Huamán, S. (1982). *Historia del Movimiento Pentecostal en el Perú*. Lima, Perú: Ed. El Gallo de Oro.
- Llorens, J. (1999). *El sitio de los indígenas en el siglo XXI: tensiones transculturales de la globalización*. Lima Perú. Eds. Cultura y globalización.
- Petrozzi, C. (2009). Tesis. *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad*. Finlandia. UHF.
- Geertz, C. (1989). *Interpretación de las culturas*. Río de Janeiro: Guanabara / Koogan.
- Gutierrez, T. (1997). *Los evangélicos en Perú y América Latina*. Lima, Perú: Ediciones Archivo Histórico del Protestantismo Latino Americano.
- Mahugo, Y. (2016). *Tratados históricos de teclado y su influencia en la obra musical: evolución hacia las técnicas propias del clave en España y Europa*. España, Madrid.
- Marius, F. (2009). *Análisis rítmico musical*. Didalutrón. Org.
- Marzal, M. (2006). *Un siglo de investigación de la religión en el Perú*. PUCP. Lima Perú.  
[www.Pucp.edu.pe/eculpub/reviistas/antrop/marzal.htm/](http://www.Pucp.edu.pe/eculpub/reviistas/antrop/marzal.htm/)
- Nattiez, J. (2004). *Modelos lingüísticos de análisis de estructuras musicales. Per Musi*.  
Revista Académica de Música. Belo Horizonte, v.9.
- López, C.R. (2018). *Música dispersa*. Barcelona. Edit. Musikeon Books



- Queiroz, L. (2013). *Cultura, diversidad y la educación musical: el diálogo contemporáneo*. Medios Inter: Revista de la Educación Post-Grado, Campo Grande, MS, v. 19, No. 37.
- Robins, R. (2018). *Current Trajectories in Global Pentecostalism: Culture, Social Engagement, and Change*. Ed. Office. Basel, Switzerland.  
<http://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/101109.pdf>
- Sánchez, J. (2005). *El pentecostalismo en el Perú. Prácticas individuales y colectivas en la perspectiva de Max Weber*. Lima, Perú: Ed. PUCP. Web.
- Tubino, F. (2015). *La interculturalidad en cuestión*. Lima, Perú: Ed. PUCP.  
<http://cef.pucp.edu.pe/agenda/presentacion-de-la-interculturalidad-en-cuestion-de-fidel-tubino/>
- Tubino, F. (2017). *Pluralidades. Revista para el debate intercultural*. Puno, Perú. Ed. Altiplano E.I.R.Ltda.
- Tuna, M. (2007). Tesis. *Comunicación, secta y sociedad en la puna Ayacuchana. Caso de la comunidad de Occollo-Azabrán*. UNMSM. Lima, Perú.
- Velit, R. (2006). En el Artículo. *La adaptación del músico andino a los instrumentos de occidente: breve comparación con los músicos tradicionales costeños y realidad musical de ambos*. Lima, Perú: Web. <http://rodrigovelit.blogspot.com/2006/11/la-adaptacin-del-msico-andino-los.html>
- Oliveira, E. (2010). Tesis. *A música evangélica do movimento pentecostal e Goiânia como fenômeno contemporâneo*. Goiania, Brasil.



# ANEXOS

## ANEXO A: Matriz de consistencia

### “ASIMILACIÓN DE ESTILOS EXTRA - CONTEXTUALES DE LOS TECLISTAS DE MÚSICA PENTECOSTAL EN LA CIUDAD DE HUANCAYO, 2018”

PROBLEMAS	OBJETIVOS	HIPOTESIS GENERAL	EJES DE ANÁLISIS	SUB -EJES DE ANÁLISIS	INDICADORES	INSTRUMENTOS
-¿Cómo se da la asimilación de estilos extra-contextuales de los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo, 2018?	- Mostrar la asimilación de estilos extra-contextuales de los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo, 2018.	-La asimilación de estilos extra-contextuales de los teclistas de música pentecostal de la ciudad de Huancayo, 2018; se da como producto de la práctica de la interculturalidad musical y tiene como medio la globalización.	ASIMILACIÓN DE ESTILOS EXTRACONTEXUALES DE LOS TECLISTAS	- Interculturalidad  - Globalización.	- Asimilación  - Tecnología	
<b>PROBLEMAS ESPECÍFICOS</b>	<b>OBJETIVO ESPECÍFICO</b>	<b>HIPÓTESIS ESPECÍFICO</b>				
-¿Cuáles son los estilos extra-contextuales que asimilan con más frecuencia los teclistas de música pentecostal?	- Clasificar e identificar los estilos extra-contextuales que asimilan con más frecuencia los teclistas de música pentecostal.	-Los estilos extra-contextuales que asimilan con más frecuencia los teclistas de música pentecostal se clasifican en: Folk-rock, Piano Ballad, 16Beat-Ballad 1.  - La estructura del tema 1 es: I + A + I <sup>m</sup> + A + B + Coda; la estructura del estilo del tema 2 es: I+A + B+ I <sup>m</sup> + A +B + I <sup>m</sup> +B'; La estructura del estilo del tema3 es: I+A + I <sup>m</sup> + A'+ I <sup>m</sup> +B+ Coda.	MÚSICA PENTECOSTAL	-Estilos rítmicos.	-Folk-rock -Piano Ballad -16Beat-Ballad 1 - Folklore - Otros.	-Ficha de categorización. -Formato MIDI
-¿Cuál es la estructura musical de los temas representativos que ejecutan los teclistas de música pentecostal?	- Determinar la estructura musical de los temas representativos que ejecutan los teclistas de música pentecostal.			-Estructura de la música pentecostal	- Estructura -Forma - Movimiento - Melodía - Ritmo - Movimiento - Dinámica	-Ficha de análisis.



---

- ¿Cuáles son los procesos y características recurrentes de creación musical que emplean los teclistas de música pentecostal?	- Definir los procesos y características recurrentes de creación musical que emplean los teclistas de música pentecostal.	-Los métodos recurrentes de creación musical que emplean los teclistas de música pentecostal son: El uso de estilos extra contextuales traducidos al contexto pentecostal.	-Procesos de creación musical	- Apropiación musical.	-Ficha de evaluación.
---	---	--	-------------------------------	------------------------	-----------------------

---

## ANEXO B: Instrumentos de evaluación

- Ficha de categorización de: los estilos extra-contextuales recurrentemente que asimilan los teclistas de música pentecostal

Ministerio de Alabanza.	N° de Volumen de CD	Estilos asimilados por los teclistas				N° Total
		Folk-rock	Piano Ballad	16Beat Ballad	Otros	
<b>Alas de Fuego</b>						
<b>Elionay</b>						
<b>Apocalipsis</b>						

Fuente: Elaborado por el autor de la investigación.

- Visualización de “formato MIDI” en el programa Sibelius 8.0



Fuente: adaptado del instrumento de evaluación elaborado por: Ing. Soriano Vargas Aurea Rossy (2015). UCSP – Arequipa

- Tipos de consideraciones

Título de la canción	Tipo de apropiación	Procesos y características musicales

Fuente: Instrumento elaborado por Jim Chapman (2007); y adaptado por el autor para la investigación

## ANEXO C: Score de partitura

### Derribando a Goliat Alabanza del "Himnario El Poder de Alabanza 2" Pág. 316

Transcripción para teclado: Wilber S.T.

**Prestissimo**

Trumpeta en Bb

Bajo Electronico (E Bass)

Sentetizador Sampler [Strings]

sentetizador Piano (SOLO)

Bateria-percucion (DR)

9

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.

18

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.



2

27

Musical score for measures 27-35. The score is in 2/4 time and G major. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampled Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part has a melodic line with eighth and quarter notes. The E. Bass part has a steady eighth-note bass line. The Tape Smp. Str. part consists of sustained chords. The Solo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Dr. part has a simple drum pattern with snare and bass drum.

36

Musical score for measures 36-44. The score is in 2/4 time and G major. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampled Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part has a melodic line with eighth and quarter notes. The E. Bass part has a steady eighth-note bass line. The Tape Smp. Str. part consists of sustained chords. The Solo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Dr. part has a simple drum pattern with snare and bass drum.

45

Musical score for measures 45-53. The score is in 2/4 time and G major. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampled Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part has a melodic line with eighth and quarter notes. The E. Bass part has a steady eighth-note bass line. The Tape Smp. Str. part consists of sustained chords. The Solo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Dr. part has a simple drum pattern with snare and bass drum.



54 3

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.

63

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.

72 1.

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.



4

81

Musical score for measures 81-88. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampler/Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part starts with a first ending bracket over measures 81-82 and a second ending bracket over measures 83-88. The E. Bass part provides a steady bass line. The Tape Smp. Str. part consists of sustained chords. The Solo part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Dr. part has a consistent drum pattern with a second ending bracket over measures 83-88.

90

Musical score for measures 90-98. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampler/Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part starts with a first ending bracket over measures 90-91 and a second ending bracket over measures 92-98. The E. Bass part provides a steady bass line. The Tape Smp. Str. part consists of sustained chords. The Solo part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Dr. part has a consistent drum pattern with a first ending bracket over measures 92-98.

99

Musical score for measures 99-106. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampler/Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part starts with a second ending bracket over measures 99-106. The E. Bass part provides a steady bass line. The Tape Smp. Str. part consists of sustained chords. The Solo part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Dr. part has a consistent drum pattern with a second ending bracket over measures 99-106.



108

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.

117

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.

126

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.

6

136

Musical score for measures 136-144. The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampler/Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part features a melodic line with eighth and quarter notes. The E. Bass part provides a steady bass line. The Tape Smp. Str. part consists of sustained chords. The Solo part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Dr. part features a consistent drum pattern with snare and bass drum.

145

Musical score for measures 145-153. The score continues in 4/4 time and the key signature has three sharps. The instruments and parts remain the same as in the previous system. The Tpt. part continues its melodic line. The E. Bass part maintains the bass line. The Tape Smp. Str. part continues with sustained chords. The Solo part continues with the eighth-note rhythmic pattern. The Dr. part continues with the drum pattern.

154

Musical score for measures 154-162. The score continues in 4/4 time and the key signature has three sharps. The instruments and parts remain the same. The Tpt. part has a brief rest before re-entering with a melodic line. The E. Bass part continues the bass line. The Tape Smp. Str. part continues with sustained chords. The Solo part continues with the eighth-note rhythmic pattern. The Dr. part continues with the drum pattern.



163 7

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.

173

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.

182

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.



8

191

Musical score for measures 191-198. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampler/Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Solo part consists of a continuous eighth-note pattern. The Dr. part has a consistent eighth-note pattern with 'x' marks above the notes.

199

Musical score for measures 199-206. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampler/Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Solo part consists of a continuous eighth-note pattern. The Dr. part has a consistent eighth-note pattern with 'x' marks above the notes.

207

Musical score for measures 207-214. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampler/Strings), Solo (Soloist), and Dr. (Drum). The Tpt. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Solo part consists of a continuous eighth-note pattern. The Dr. part has a consistent eighth-note pattern with 'x' marks above the notes.



216 9

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.

225

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.

233

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str

Solo

Dr.

The image displays three systems of musical notation, each corresponding to a specific measure range: 216, 225, and 233. Each system includes five staves: Tpt. (Trumpet), E. Bass (Electric Bass), Tape Smp. Str. (Tape Sampled Strings), Solo (Solo instrument), and Dr. (Drum). The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The Tpt. part features melodic lines with various note values and rests. The E. Bass part provides a steady harmonic accompaniment. The Tape Smp. Str. part consists of complex, layered textures. The Solo part features dense, rhythmic patterns. The Dr. part includes a consistent drum pattern with 'x' marks indicating specific drum sounds.



10

241

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.

250

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.

259

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.



268

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.

278

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.

287

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.



12

296

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.

302

Tpt.

E. Bass

Tape Smp. Str.

Solo

Dr.