

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Arreglos de dos obras corales para un octeto a capela con los recursos musicales del género de la música Góspel**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Instrucción Musical

**Autora:**

Priscila Salomé Quezada Quito

**Director:**

Arleti María Molerio Rosa

ORCID:  0000-0001-6280-1717

**Cuenca, Ecuador**

2024-05-01

## Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo la realización de dos arreglos corales a capela del género de la música Góspel para un octeto: dos sopranos, dos mezzos, dos tenores y dos bajos. Para ello, se analizan los recursos musicales del género de la música Góspel como son la forma, melodía, armonía y ritmo. En el primer capítulo, se describen los antecedentes y desarrollo del Góspel en el proceso del siglo XX. Además, en el segundo capítulo se detallan las técnicas arreglísticas, características y símbolos de expresión vocal; y los recursos musicales, ya mencionados. Luego, se elaboran los dos arreglos corales, y se complementa con un breve análisis, demostrando de esta manera que dichos arreglos se mantienen dentro del género de la música Góspel. Finalmente, se anexan las partituras.

*Palabras clave:* música Góspel, coro Góspel, arreglos musicales



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

**Repositorio Institucional:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

### Abstract

The research objective of this project is the realization of two a cappella choral arrangements of the Gospel music genre for an octet: two sopranos, two mezzos, two tenors, and two bass. For this, the musical resources of the Gospel music genre, such as form, melody, harmony, and rhythm, are analyzed. The first chapter describes the background and development of the Gospel in the 20th century. The second chapter emphasizes the arrangement techniques, characteristics, symbols of vocal expression, and the musical resources already mentioned. Moreover, the two choral arrangements are complemented by a brief analysis, demonstrating that these arrangements remain within the Gospel music genre. Finally, the scores are attached.

*Keywords:* Gospel music, Gospel choir, musical arrangements



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Índice de contenido.....	4
Índice de figuras.....	9
Índice de tablas.....	12
Dedicatoria.....	13
Agradecimiento.....	14
Introducción.....	15
CAPÍTULO I Antecedentes y desarrollo del género de la música Góspel.....	18
1. Descripción general.....	18
1.1. El contexto de la esclavitud dentro del género de la música Góspel.....	18
1.2. El proceso de la cristianización y su influencia en el género de la música Góspel.....	19
1.3. La relación de los <i>Spirituals</i> en el género de la música Góspel.....	20
1.4. El género de la música Góspel y sus características.....	23
1.5. Compositores e intérpretes relevantes para la constitución del género de la música Góspel.....	24
1.5.1. Características del estilo compositivo de Charles Albert Tindley en el género de la música Góspel.....	25
1.5.2. Influencia del estilo compositivo de Thomas Dorsey en el género de la música Góspel.....	25
1.5.3. Cualidades del estilo interpretativo de Mahalia Jackson en el género de la música Góspel.....	26
1.5.4. Aspectos del estilo compositivo de Roberta Martín en el género de la músic Góspel.....	27
1.6. Caracterización del género de la música Góspel en el siglo XX.....	27

1.6.1. Elementos de la Era Congregacional en el género de la música Góspel.....	28
1.6.2. Distintivos de la Era Tradicional en el género de la música Góspel.....	29
1.6.3. Rasgos de la Era Contemporánea en el género de la música Góspel.....	30
1.6.4. Los subgéneros de la Era del Ministerio en el género de la música Góspel.....	31
1.6.5. Funciones de la Era <i>Urban Crossover</i> en el género de la música Góspel.....	32
CAPÍTULO II Recursos musicales, técnicas arreglísticas y símbolos vocales en el género de la música Góspel.....	33
2. Características del formato coral a capela en el género de la música Góspel, criterios de selección del octeto y contexto histórico de los arreglos.....	33
2.1. Conceptos generales del formato coral en el género de la música Góspel.....	33
2.2. Criterios de selección de las obras a realizarse los arreglos.....	34
2.3. Contexto histórico de los temas seleccionados <i>You'll always be</i> y <i>Look how he lifted me</i> .....	34
2.3.1. <i>You'll always be</i> de Kim Walker.....	34
2.3.2. <i>Look how he lifted me</i> de Elevation Worship.....	35
2.4. La utilización del canto a capela para los arreglos del género de la música Góspel.....	35
2.5. Clasificación general de las voces en el género de la música Góspel.....	36
2.6. Registro vocal en las voces del género de la música Góspel.....	36
2.7. Consideraciones técnicas para los arreglos en el género de la música Góspel.....	37
2.8. Descripción de los elementos musicales del género de la música Góspel.....	37
2.9. Técnicas arreglísticas a utilizarse en el género de la música Góspel.....	44
2.9.1. <i>Tutti</i> .....	44
2.9.2. <i>Soli</i> .....	45
2.9.3. Unísonos y Octavas .....	47
2.9.4. Contrapunto .....	48
2.9.5. <i>Background</i> .....	48

2.9.6. <i>Call and Response</i> .....	49
2.9.7. <i>Voicings</i> .....	50
2.9.8. <i>Four way close</i> .....	50
2.9.9. <i>Drops</i> .....	51
2.9.10. <i>Drops 2</i> .....	51
2.9.11. <i>Drops 3</i> .....	52
2.9.12. <i>Drops 2+4</i> .....	54
2.9.13. <i>Spread voicing</i> .....	55
2.9.14. <i>Voicing en cuartas</i> .....	56
2.10. Características y símbolos melódicos de expresión vocal en el género de la música Góspel.....	56
2.10.1. <i>Humming</i> .....	57
2.10.2. <i>Glissando</i> .....	57
2.10.3. <i>Bordadura</i> .....	57
2.10.4. <i>Melismas</i> .....	58
2.10.5. <i>Field Holler</i> .....	58
2.10.6. <i>Heavy gravel tone</i> .....	59
2.10.7. <i>Light gravel tone</i> .....	59
2.10.8. <i>Gravel tone duration</i> .....	59
2.10.9. <i>Increasing light to heavy gravel tone</i> .....	60
2.10.10. <i>Grunt</i> .....	60
2.10.11. <i>Scream shout</i> .....	61
2.10.12. <i>Full cry</i> .....	61
2.10.13. <i>Half cry</i> .....	61
2.10.14. <i>Falsetto/head voice</i> .....	62
2.10.15. <i>Upwards slide</i> .....	62
2.10.16. <i>Downwards slide</i> .....	63

# UCUENCA

7

2.10.17. <i>Glide</i> .....	63
2.10.18. <i>Wail</i> .....	64
2.10.19. <i>Flattened tone o blue note</i> .....	64
2.10.20. <i>Sharpened tone</i> .....	64
2.10.21. <i>Upwards bend</i> .....	65
2.10.22. <i>Downwards bend</i> .....	65
2.10.23. <i>Rapid, short downward bend</i> .....	66
2.10.24. <i>Rapid, short upward bend</i> .....	66
2.10.25. <i>Rapid lower neighbour</i> .....	67
2.10.26. <i>Rapid upper neighbour</i> .....	67
2.10.27. <i>Improvisación</i> .....	68
2.11. Características y símbolos rítmicos de expresión vocal en el género de la música	
Góspel.....	68
2.11.1. <i>Full duration tenuto</i> .....	68
2.11.2. <i>Shorter duration than written</i> .....	68
2.11.3. <i>Audible rhythmic breath</i> .....	69
2.11.4. <i>Light Dynamic stress</i> .....	69
2.11.5. <i>Heavy Dynamic stress</i> .....	69
2.11.6. <i>Spoken/rap</i> .....	70
2.11.7. <i>Truncated vowel – Elongated consonant</i> .....	70
2.11.8. <i>Vowel change</i> .....	71
CAPÍTULO III Análisis de los arreglos <i>You'll always be</i> y <i>Look how he lifted me</i> .....	72
3. Análisis de los arreglos realizados.....	72
3.1. Procedimiento Arreglístico del tema <i>You'll always be</i> .....	72
3.1.1. Descripción de la forma del arreglo <i>You'll always be</i> .....	72
3.1.2. Descripción de la melodía del arreglo <i>You'll always be</i> .....	74
3.1.3. Descripción de la armonía del arreglo <i>You'll always be</i> .....	75

# UCUENCA

8

3.1.4. Descripción del ritmo del arreglo <i>You'll always be</i> .....	76
3.2. Procedimiento Arreglístico del tema <i>Look how he lifted me</i> .....	79
3.2.1. Descripción de la forma del arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	79
3.2.2. Descripción de la melodía del arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	80
3.2.3. Descripción de la armonía del arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	83
3.2.4. Descripción del ritmo del arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	85
Conclusiones.....	88
Referencias.....	90
Anexos.....	94

## Índice de figuras

Figura 1. Resumen de los Antecedentes del género de la música Góspel.....	23
Figura 2. Los subgéneros de la Era del Ministerio (1980-1990) en el género de la música Góspel.....	31
Figura 3. Características de algunos estilos del género de la música Góspel.....	38
Figura 4. Estructura del <i>Ragtime</i> .....	39
Figura 5. Escala pentatónica mayor de C.....	40
Figura 6. Escala pentatónica menor de C.....	40
Figura 7. Escala <i>Blues</i> de C.....	40
Figura 8. Escala mixolidia de G/Escala mixolidia de C.....	40
Figura 9. Síncopa y contratiempo.....	42
Figura 10. Corcheas normales.....	42
Figura 11. Corcheas <i>swing</i> .....	42
Figura 12. <i>Gospel Waltz</i> .....	43
Figura 13. <i>Walking bass</i> .....	43
Figura 14. Ritmo armónico.....	44
Figura 15. <i>Tutti</i> .....	45
Figura 16. <i>Soli</i> .....	46
Figura 17. Unísonos y octavas.....	47
Figura 18. Contrapunto.....	48
Figura 19. <i>Background</i> .....	49
Figura 20. <i>Call and Response</i> .....	50
Figura 21. <i>Four way close</i> .....	51
Figura 22. <i>Drops 2</i> .....	52
Figura 23. <i>Drops 3</i> .....	53
Figura 24. <i>Drops 2 + 4</i> .....	54
Figura 25. <i>Spreads</i> .....	55
Figura 26. <i>Voicing</i> en cuartas.....	56
Figura 27. <i>Humming</i> .....	57
Figura 28. <i>Glissando</i> .....	57

Figura 29. Bordadura Inferior (B.I.) y Bordadura Superior (B.S.).....	58
Figura 30. Melisma.....	58
Figura 31. <i>Field Holler</i> .....	58
Figura 32. <i>Heavy gravel tone</i> .....	59
Figura 33. <i>Light gravel tone</i> .....	59
Figura 34. <i>Gravel tone duration</i> .....	60
Figura 35. <i>Increasing light to heavy gravel tone</i> .....	60
Figura 36. <i>Grunt</i> .....	60
Figura 37. <i>Scream shout</i> .....	61
Figura 38. <i>Full cry</i> .....	61
Figura 39. <i>Half cry</i> .....	62
Figura 40. <i>Falsetto/head voice</i> .....	62
Figura 41. <i>Upwards slide</i> .....	63
Figura 42. <i>Downwards slide</i> .....	63
Figura 43. <i>Glide</i> .....	63
Figura 44. <i>Wail</i> .....	64
Figura 45. <i>Flattened tone</i> .....	64
Figura 46. <i>Sharpened tone</i> .....	65
Figura 47. <i>Upwards bend</i> .....	65
Figura 48. <i>Downwards bend</i> .....	66
Figura 49. <i>Rapid, short downward bend</i> .....	66
Figura 50. <i>Rapid, short upward bend</i> .....	67
Figura 51. <i>Rapid lower neighbour</i> .....	67
Figura 52. <i>Rapid upper neighbour</i> .....	67
Figura 53. <i>Full duration tenuto</i> .....	68
Figura 54. <i>Shorter duration than written</i> .....	68
Figura 55. <i>Audible rhythmic breath</i> .....	69
Figura 56. <i>Light dynamic stress</i> .....	69
Figura 57. <i>Heavy dynamic stress</i> .....	70
Figura 58. <i>Spoken/rap</i> .....	70

Figura 59. <i>Truncated vowel</i> .....	70
Figura 60. <i>Vowel change</i> .....	71
Figura 61. Dominante secundaria en el arreglo <i>You'll always be</i> .....	76
Figura 62. Sustituto tritonal de la dominante en el arreglo <i>You'll always be</i> .....	76
Figura 63. Síncopa en el arreglo <i>You'll always be</i> .....	77
Figura 64. Contratiempo en el arreglo <i>You'll always be</i> .....	78
Figura 65. <i>Walking bass</i> en el arreglo <i>You'll always be</i> .....	78
Figura 66. Dominante secundaria en el arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	83
Figura 67. Sustituto tritonal en el arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	83
Figura 68. Sustituto tritonal de la dominante en el arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	84
Figura 69. Sustituto tritonal de la subdominante en el arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	84
Figura 70. Acorde disminuido en el arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	85
Figura 71. Síncopa en el arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	86
Figura 72. Contratiempo en el arreglo <i>Look how he lifted me</i> .....	86

## Índice de tablas

Tabla 1. Cambios de cadencias.....	27
Tabla 2. Era congregacional (1900 - 1920).....	28
Tabla 3. Era tradicional (1920 - 1960).....	29
Tabla 4. Era contemporánea (1960 - 1970).....	30
Tabla 5. Urban crossover (1990 – 2000).....	32
Tabla 6. Registro vocal en las voces del género de la música Góspel.....	36
Tabla 7. Esquema del arreglo You'll always be.....	73
Tabla 8. División de la melodía principal en el puente del arreglo You'll always be.....	75
Tabla 9. Esquema del arreglo Look how he lifted me.....	80
Tabla 10. División de la melodía principal en la introducción del arreglo Look how he lifted me.....	81
Tabla 11. División de la melodía principal en el puente del arreglo Look how he lifted me.....	82

## Dedicatoria

Dedico el presente trabajo de titulación primeramente a Dios, quién fue el objetivo principal al realizar este tema de tesis, la honra y gloria sea a su nombre, a pesar que bastante tiempo la depresión, ansiedad y dolor llegó a mi vida; por la obra perfecta de Cristo en la cruz soy renovada, su fidelidad ha sido palpable cada día. Por su gran bondad y misericordia he podido terminar este proyecto.

A mis padres Elizabeth Quito y Víctor Quezada, a mis hermanos Elías, Elizabeth y Josué quienes siempre me brindaron su apoyo incondicional para que pueda terminar con éxito mi carrera profesional. A esas personas tan únicas que estuvieron pendientes en este proceso. Gracias doy a Dios por sus vidas.

A todos aquellos que desean realizar arreglos corales para su congregación o incluso secularmente, que sea de mucha ayuda en cada de sus procesos a la hora de elaborar arreglos corales.

Priscila Salomé Quezada Quito

## Agradecimiento

Agradezco a Dios por cada proceso vivido, por cada descubrimiento nuevo, por cada uno de mis profesores que han sido esenciales en este proceso. Por concederme una hermosa familia que han sido fundamentales en este largo camino de la universidad.

A mi tutora PhD. Arleti Molerio, por su apoyo, paciencia y conocimiento brindado durante el proceso de elaboración de este proyecto. Que sea Dios brindándole lo mejor de la vida y un disfrutar de cada día.

Al Mgt. Nelson Ortega, por su apoyo, recomendaciones y sugerencias brindadas el tiempo que fue y no mi tutor. Gracias doy a Dios por su vida, que sea Él dotándole de más sabiduría y todo lo que haga sea fructífero.

Agradezco a todos mis amigos que estuvieron presentes al inicio, intermedio y final de esta etapa en mi carrera profesional. Un agradecimiento especial para Salito Jácome, Laurita Jácome, Santiago Arévalo y Pablito Cevallos, gracias doy a Dios por permitirme conocerlos en esta bella vida.

Priscila Salomé Quezada Quito

## Introducción

El presente trabajo de titulación consiste en la realización de dos arreglos corales para un octeto a capela en las obras *You'll always be* de Kim Walker y *Look how he lifted me* de *Elevation Worship* del género musical Góspel, con la estructura: dos sopranos, dos mezzos, dos tenores y dos bajos. Al ser la voz y el coro elementos importantes del género de la música Góspel, según lo explica Ardila (2019) “el corazón del góspel radica en el uso del coro como protagonista” (p.5), el trabajo aborda desde la perspectiva Góspel los elementos rítmicos, armónicos y melódicos.

La propuesta arreglística tiene como bases de análisis a Genichi Kawakami (1973), “Guía práctica para arreglos de la música popular – *Arranging popular music a practical guide*”. Este libro contiene material de armonía coral e instrumental, textura homofónica y contrapuntística en las voces e instrumentos, adaptaciones a octetos, tipos de modulaciones y pequeñas secciones de canciones en donde se demuestra la aplicación de estos elementos arreglísticos para ensambles vocales e instrumentales de estilos populares; de igual manera, Andrew Legg y Carolyn Philpott (2015), a través de su artículo llamado *An analysis of performance practices in African American gospel music: rhythm, lyric treatment and structures in improvisation and accompaniment*, realizaron un estudio de los símbolos melódicos y rítmicos de expresión vocal del género Góspel; a la vez, Tyler Williams (2020), en su tesis *Exploring the Gospel Fusion Arrangements of the Recording Collective*, desarrolló una guía de las técnicas del género de la música Góspel para instrumentistas y vocalistas. Así como la armonía, melodía y ritmo, estructura de la forma, armonización y acompañamiento en el género de la música Góspel; estos referentes teóricos aportan a la conceptualización.

El énfasis de este trabajo es aplicar las técnicas arreglísticas del género de la música Góspel, a través de arreglos corales. Además, como lo señala Sellers (2009) “por su creciente popularidad no existe una mayor exploración en el género de la música Góspel” (p. 2), dado

esta carencia de material, vemos la necesidad de profundizar en el conocimiento de este género.

Para ello, se plantea el siguiente problema académico:

¿Cuáles son las técnicas arreglísticas y los símbolos vocales que se deben aplicar en la realización de arreglos corales del género de la música Góspel para un octeto a capela?

El objetivo general es: desarrollar dos arreglos corales mediante el análisis de los símbolos vocales y técnicas arreglísticas del género de la música Góspel para un octeto a capela. Y como objetivos específicos son: contextualizar el género Góspel (línea directa de los capítulos), dar a conocer los elementos musicales en cuanto a la forma, ritmo, armonía y melodía del género de la música Góspel. Realizar el arreglo de los temas: *You'll always be* de Kim Walker y *Look how he lifted me* de *Elevation Worship*. Difundir y realizar una línea de continuidad a la investigación sobre el Góspel.

En lo que se refiere a la metodología, esta investigación tiene enfoque Cualitativo porque se elabora una descripción de los símbolos vocales y las técnicas arreglísticas; así como un análisis de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos del género Góspel elementos que servirán de guía para la elaboración de los arreglos.

En cuanto a la estructura de los contenidos del análisis, se dispuso tres capítulos divididos de la siguiente manera:

El capítulo I trata de una breve descripción de los antecedentes y desarrollo del género de la música Góspel.

En el capítulo II: Se presenta el marco teórico, también una revisión de los términos utilizados en la investigación. Además, se realiza una descripción de los símbolos vocales y técnicas arreglísticas del género Góspel en cuanto a la forma, ritmo, armonía y melodía. Del mismo modo, se describe cómo van a trabajar las voces dentro de los arreglos, esto servirá de guía al momento de realizarlos.

Para el Capítulo III: Se lleva a cabo un análisis de los arreglos, demostrando el uso de las técnicas arreglísticas y elementos mencionados anteriormente.

Finalmente, se manifiestan algunas conclusiones obtenidas en la realización de este trabajo de investigación.

## CAPÍTULO I Antecedentes y desarrollo del género de la música Góspel

### 1. Descripción general:

Los antecedentes del género de la música Góspel se podrían encontrar dentro del contexto del apogeo de la esclavitud y el surgimiento de la cristianización afroamericana, como lo describe Niño (2016) “el Góspel desde su origen ha estado ligado a la iglesia cristiana afroamericana, por lo tanto es notable la influencia de dicha religión en su desarrollo musical” (p. 1), sirve para este trabajo como referencia importante la trayectoria compositiva de Charles Albert Tindley (1851-1933), Thomas A. Dorsey (1899-1993), Mahalia Jackson (1911-1972), Roberta Martín (1907-1969), en el proceso del siglo XX.

#### 1.1.El contexto de la esclavitud dentro del género de la música Góspel

En 1619, arribaron los primeros esclavos africanos a Charleston. El procedimiento de esclavitud era distinto en diferentes zonas, en el norte los esclavos debían realizar trabajos domésticos, por tal razón tuvieron casi nada de libertad. Por otro lado, en el sur se dedicaban al cuidado de plantaciones y granjas, siendo este más forzado. En los dos casos existían diferencias entre las ocupaciones y rangos (Niño, 2016, p. 4).

Según Niño (2016): “Entre los siglos XVII y XVIII, se formó la cultura afroamericana gracias a la mixtura de los americanos, africanos y europeos” (p. 10).

Dentro de este tiempo, aparecen cantos colectivos llamados *Work Songs*, estos eran improvisados sobre una escala pentatónica, permitiendo a los esclavos escapar de su realidad acompañando sus cantos con palmas, pisoteos o golpes de sus herramientas (Ardila, 2019, p. 3). Elementos musicales que siguen presentes hasta hoy en la música Góspel, los mismos han ido variando, estos los podemos visualizar en la canción “*Lord You’re holy ballin*” realizado por *Kanye West Sunday Service* (West , 2020).

En estos cantos prevalecían las raíces africanas. Tenían doble sentido, el primero era animarse durante sus jornadas de trabajo. Y el segundo, podían comunicar secretos relacionados a la libertad (Peláez, 2015).

Ortiz (como se citó en Ardila, 2019) nos relata que los esclavos “cantaban canciones de breve extensión, medio habladas, medio cantadas, medio gritadas entonadas durante sus labores o momentos de descanso, con el objeto de comunicarse entre sí” (p. 3).

En la actualidad, se mantiene la utilización de la escala pentatónica, palmas, movimientos del cuerpo al cantar. También se sigue interactuando con el habla y gritos, tenemos un ejemplo en la canción “*The blood still works*” interpretado por Anthony Brown y *FBCG Combined Mass Choir* (Inside FBCG, 2013). En los arreglos, usamos la escala pentatónica como referencia al trabajo vocal en el género de la música Góspel.

## **1.2. El proceso de la cristianización y su influencia en el género de la música Góspel**

En el siglo XVIII, la iglesia “*Society for the propagation of the Gospel in foreign parts*” de Inglaterra, envió misioneros a América. Así, en 1734 se dio el primer despertar a la cristianización, aquellos esclavos llegaban en masa para escuchar a los predicadores, como resultado muchos de ellos se convirtieron en exhortadores, cumpliendo un papel muy importante a finales de este siglo. La música en las reuniones religiosas, su carácter emotivo y sus enseñanzas, conmovieron a los esclavos:

Un segundo despertar a la cristianización sucedió en el año 1801 en Kentucky. En este, los propietarios de los esclavos aceptaron la evangelización, permitiendo una aceleración del mismo. Aconteciendo que algunos de los esclavos escaparan para refugiarse en los bosques o “*hush harbors*” y alabar a Dios con libertad. A la vez, hablaban sobre las ideas de esperanza, redención o salvación (Niño, 2016, p. 5).

Se fundó la primera parroquia en Silver Bluff, Carolina del Sur, entre 1773 y 1774. La cual abrió una sucursal en Savannah, Georgia, llamada “*First African Baptist Church*”. En 1800, el cristianismo se difundió entre los africanos, multiplicándose las iglesias Bautistas negras, en donde se encontraban todos los esclavos emancipados. Richard Allen, después de haber sido nombrado como sacerdote, creó en 1816 la “*African Methodist Episcopal Church*”, siendo la primera iglesia independiente en el Sur (Niño, 2016).

John Wesley (1703-1791) y su hermano Charles (1707-1788), modernizaron la interpretación de los himnos usando las melodías profanas. De esta forma, a los himnos basados en la biblia se llamaba “La Salmodita”, los cuales dejaron a un lado el unísono para hacer uso de las ornamentaciones (Niño, 2016).

Su transmisión fue oral, usando como recurso el “*Lining out*”, es decir, una recitación verso a verso, aquellas personas que se aprendieron los himnos al oído, crearon una alternancia solista/asamblea llamada *Call and Response*, en donde el response prolonga la llamada. (Niño, 2016, p. 7) Como, por ejemplo: “*Oh happy day*” interpretado por el coro de *First Baptist Church of Glenarden*. (Hawkins & Brown, 2018).

Gracias a este proceso los afroamericanos aprendieron sobre las raíces del cristianismo, sus cánticos tomaron un objetivo diferente, ya no los realizaban con el fin de comunicarse o distraerse, sino con el propósito de adorar a Dios. Fundamento importante en la elección de las canciones que hemos escogido para la realización de los arreglos. A la vez, *Call and Response*, es una característica relevante en los coros del género de la música Góspel.

### **1.3. La relación de los *Spirituals* en el género de la música Góspel**

En el siglo XVIII, se comenzó a utilizar la expresión *spiritual song* para describir un tipo de canto religioso diferente a los himnos de la iglesia protestante, siendo una forma de canción muy rítmica (Peláez, 2015, p. 15).

Peláez (2015) explica que “los esclavos adaptaron a su modo de canto antifonal los himnos provenientes de Europa, mezclando de este modo los himnos de la Iglesia protestante con la espontaneidad y libertad del canto africano” (p. 14).

Se realizaron composiciones de textos a partir de frases breves, repetidas y entrecortadas, adición de estribillos, *Leit-Motiv* que es un breve pasaje melódico – verbal y se repite en estrofas o estribillos, su forma es responsorial. Trataron de reescribir un estilo popular de las tribulaciones, imágenes y símbolos bíblicos (Niño, 2016, p. 8).

En el texto de los *Spirituals* se aprecia la búsqueda de la libertad, y se expresa la opresión sufrida de un pueblo en busca de lograr la huida hacia su hogar.

Además, eran frecuentes los gritos de alegría y de ánimo realizados de forma espontánea. De este modo, mediante el canto los esclavos encontraban un consuelo y una esperanza en la religión, basándose sobre esto la música de los *Spirituals* (Peláez, 2015, p. 15).

Según Ardila (2019), “Estas canciones eran adaptaciones de himnos protestantes caracterizadas por las modificaciones tanto rítmica como melódicamente, sin olvidar el uso del *Call and Response*” (p. 4).

Características del canto como los timbres naturales, uso de todos los registros posibles, capacidad de cantar en conjunto, estructuras responsoriales manejado en el tutti, unísono, polifonías (Niño, 2016). La canción *Wade in the Water* interpretado por *The Spirituals* contiene cada uno de los aspectos mencionados (Spirituals, 2021).

Siguiendo esta descripción, Denis Constant (Niño, 2016), nos habla de “una heterofonía y una polifonía de dos voces intrincadas sin que estas se agrupen ni por registro ni por jerarquías, ornamentaciones individuales, melismas de apoyatura, de trinos, de notas de paso referidas a la misma melodía” (p. 14).

Los *Spirituals* poseen dos rasgos característicos de las músicas afroamericanas del siglo XX: “una contra métrica que lleva el *swing* y unas inflexiones que anticipan el *blue note*” (Niño, 2016, p. 15). Un ejemplo de estas características, puede escucharse en la interpretación del coro de la universidad de Stellenbosch, un *Medley* llamado “*Traditional Gospel Medley*” (Stellenbosch University Choir, 2016).

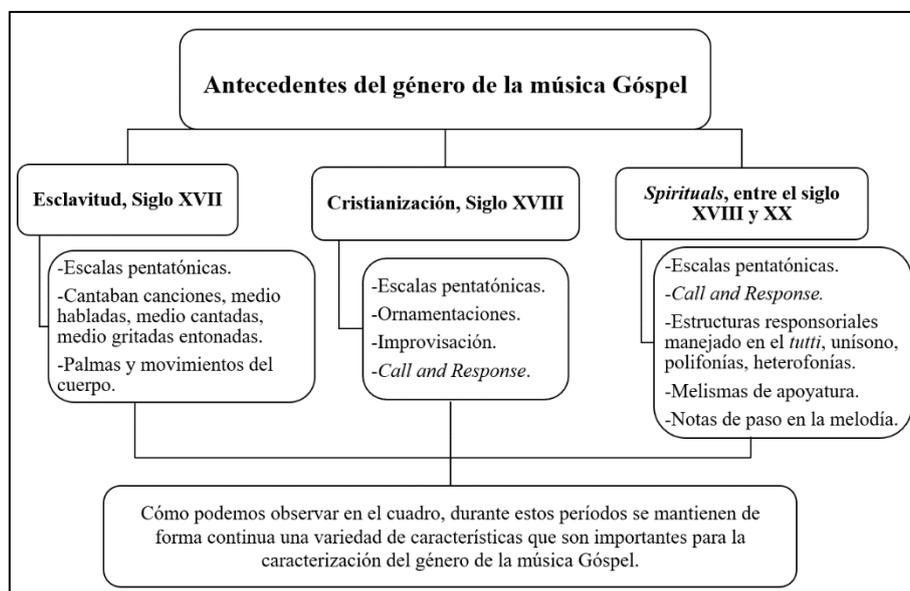
Estos himnos eran inspirados en pasajes de la Biblia. El nacimiento de este género musical se dio por el deseo de libertad de los esclavos afroamericanos pues, a través de los cantos religiosos podían experimentar una liberación interna a pesar de la opresión de la esclavitud.

Después de la guerra de Secesión, los afroamericanos se desplazaron a diferentes partes del país estadounidense debido a la escasez económica. Desde el año 1865, son activos en la política, apoyando diferentes leyes que protegen su vida (Niño, 2016, p. 15).

Las características de este período resaltan las texturas que se han desarrollado en el género de la música Góspel, las cuáles son el unísono, polifonía, heterofonía y los adornos musicales como las notas de paso, melismas, estando presente en los arreglos de este trabajo.

Figura 1.

Resumen de los Antecedentes del género de la música Góspel



#### 1.4.El género de la música Góspel y sus características

Góspel, su definición viene de los términos *God – Spell*, asemejando su significado a “llamado o mensaje de Dios”, siendo su objetivo principal transmitir la palabra de Dios por medio de la música (Gómez, 2010, p. 43). El género de la música Góspel es una música fuerte con una sutil estructura y ritmo libre (Peláez, 2015, p. 14).

Después de la abolición de la esclavitud, se inauguraron algunas universidades, teniendo como dificultad la situación económica. Dado estos inconvenientes, se forman agrupaciones corales para recaudar fondos, la universidad *Fisk* tuvo un gran éxito llegando así a realizar giras en Estados Unidos y Europa, adecuaban las canciones espirituales a los cánones de la música europea, el resultado fue un canto polifónico a cuatro voces de himnos y *Spirituals*.

Así, las agrupaciones corales universitarias como eclesiásticas realizaban el canto polifónico a cuatro voces; formando cuartetos, los cuales tuvieron mucho éxito, siendo su característica principal el llamado a la libertad y la exuberancia en su forma coral (Peláez, 2015, p. 16).

Después de la formación de universidades, en la búsqueda de la perfección del Góspel, el tratamiento armónico empleó una progresión con extensiones o alteraciones. También diferentes sustituciones de acordes en los arreglos de las voces (Williams, 2020, p. 29).

La integración de varios instrumentos como el piano, tambores, bajo y guitarra permitió la improvisación dentro de los cultos religiosos, es decir, tanto los músicos como cantantes realizaron el papel de solista; a la vez se mejora la parte técnica. (Ardila, 2019, p. 6) Como ejemplo tenemos la canción: *“Holy Spirit”* interpretado por Tasha Cobbs junto a Kierra Sheard y coristas (Cobbs, 2017).

Al principio los cantantes del género de la música Góspel eran voluntarios, los cuáles se distinguían por el uniforme que la iglesia les brindaba. Llevando su mensaje a audiencias tanto afroamericanas como blancas (Ardila, 2019).

En el estilo Góspel, persisten elementos como melodías construidas con escalas pentatónicas, ornamentaciones, variaciones individuales dentro de los conjuntos, ausencia de oposición regular entre tiempos fuertes y tiempos débiles, improvisación. Siendo la esperanza de la religión y la pasión pilares importantes para la formación de estos cantos (Niño, 2016).

En los años 1940 y 1950, se usaba el término *“Soul”* para dar nombre a los grupos musicales de Góspel, entre estos tenemos como ejemplo a Soul Stirrers (Ardila, 2019).

Varios de estos aspectos o características mencionados en esta sección, como la escala pentatónica, ornamentaciones como los melismas, apoyaturas, contrapunto; están escritos en los arreglos que se describen en el Capítulo III.

### **1.5. Compositores e intérpretes relevantes para la constitución del género de la música Góspel:**

Cada compositor o intérprete que se mencionan, fueron importantes para el desarrollo del Góspel, con quiénes se definieron varios aspectos relevantes.

### 1.5.1. Características del estilo compositivo de Charles Albert Tindley (1851-1933) en el género de la música Góspel

Es considerado uno de los fundadores del Góspel, a la vez lo denominaban “el príncipe de los predicadores”. En las letras de sus composiciones habló de las injusticias y desigualdades de la vida y la posibilidad de superarlas basándose en la confianza en Dios y sus promesas (Vega, 2016, pp. 26-27).

Compuso sus obras pensando en que debían ser cantadas por toda la congregación, trabajó con escalas pentatónicas, escalas diatónicas en donde se evitaban el cuarto y quinto grado, permitiendo la improvisación y la ornamentación. Creó una forma *Blues* respetando la progresión habitual I-IV-V, enriqueciéndola con notas de paso, a la vez, usó compases ternarios (siendo 12/8 el compás más usado) sin dejar a un lado los compases usuales como 4/4 (Niño, 2016, p. 17).

Entre sus obras, tenemos a “*Stand by me*”, “*A Better Day Is Coming By and By*”, “*I’ll Overcome Someday*”, “*I Believe It*” y demás. Siendo una de sus obras más representativa, “*We’ll understand it Better By and By*”.

### 1.5.2. Influencia del estilo compositivo de Thomas Dorsey (1899-1993) en el género de la música Góspel

Considerado el Padre de la música, combinó el *Blues*, *Jazz* e himnos creando así el “*Góspel Blues*”, instituyó el coral góspel junto a solistas en la celebración religiosa (Sellers, 2009, p. 17, Traducción).

Desarrolló los textos incorporando estribillos para repetir varias veces un verso. Añadió elementos de la armonía típica del *Jazz* como sextas menores, *Blues* y el acorde de séptima a la progresión I-IV-V, también hizo uso de las subdivisiones ternarias. A partir de 1950, se consideró el compás Góspel a 12/8 (Ardila, 2019, p. 19).

En 1931, fundó la Convención Nacional de Coros y Coros de Evangelio (NCGCC) junto con Sallie Martin y Willie Mae Ford Smith. Esta organización proporcionó un lugar de encuentro para coros y solistas de todo el país para aprender, intercambiar ideas y perfeccionar aún más el estilo de canto Góspel (Sellers, 2009, p. 18, Traducción).

Algunas de sus composiciones son "*Peace in the Valley*", "*The Old Ship of Zion*", "*On the Battlefield*", "*Walk All Over God's Heaven*", "*Search Me Lord*", entre otras. Su obra simbólica fue "*Take My Hand Precious Lord*".

### **1.5.3. Cualidades del estilo interpretativo de Mahalia Jackson (1911-1972) en el género de la música Góspel**

Siendo la primera superestrella del Góspel, estableció un estándar para el estilo de canto del Góspel. Con elementos de *Blues* y *Jazz* recientemente incorporados en el acompañamiento aportado por Dorsey, Mahalia Jackson fue la primera en incorporar el estilo de canto de *Blues* en el género de la música Góspel, a la vez cuando se presentaba le gustaba aplaudir, zapatear y bailar en la canción (Sellers, 2009, p. 19, Traducción).

Niño (2016) nos relata que, "poseía un timbre majestuoso, una tesitura amplia y un instinto rítmico infalible. Ella era muy estricta con el tempo, y no tenía parangón a la hora de ornamentar melodías no mesuradas, multiplicando los portamentos, desplegando melismas casi imposibles de imitar" (p. 24).

Las siguientes obras que interpretó y grabó son las más conocidas, "*Dig A Little Deeper*", "*I Can Put My Trust In Jesus*", "*Silent Night*", "*Rusty Old Halo*" y lo demás. Siendo "*Move On Up A Little Higher*" su mayor éxito (MCN Biografías, 2022).

## 1.5.4. Aspectos del estilo compositivo de Roberta Martín (1907-1969) en el género de la música Góspel

Fue una cantante y compositora importante para el desarrollo del Góspel moderno, formó un coro junto a Theodore Frye llamado “Roberta Martin Singers” y en 1940 incorporaron las voces femeninas al mismo (Niño, 2016, p. 20).

En sus composiciones utiliza intervalos melódicos amplios como: quintas, octavas y novenas. Sustituyó las cadencias tradicionales por unas más complejas, tales como:

**Tabla 1**

*Cambios de cadencias*

Compás	Primer tiempo	Segundo tiempo	Tercer tiempo
3/4	I	V	I
	I – V/ii	V7 – V/V7	I

*Nota.* Adaptación. Fuente: Juliet Niño, 2016, pp. 21-22.

Además, realizó algunos cambios en sus composiciones como suprimir la línea del bajo en los corales para mantener las voces superiores permitiendo que las letras sean más comprendidas. Introdujo un bajo percusivo en octavas o arpeggios al piano (Niño, 2016).

Sus temas reconocidos grabó con el conjunto vocal Roberta Martin Singers, “*Yield Not to Temptation*” con Barrett, “*Only a Look*” con Bessie Folk, “*The Old Ship of Zion*” con McKissick, “*He Knows How Much We Can Bear*” con Martin y “*The Lord Will Make a Way*” con Myrtle Scott.

## 1.6. Caracterización del género de la música Góspel en el siglo XX

El género de la música Góspel ha sufrido varios cambios durante el siglo XX, los cuales para poder entenderlos será definido en la siguiente división. Según Wise (citado en Seller, 2009) son cinco las eras del Góspel, en primer lugar, está la era Congregacional (1900 – 1920), en

segundo lugar, está la era Tradicional (1920 – 1960), luego la era Contemporánea (1960 – 1970), después la era del Ministerio (1980 – 1990) y por último la era *Urban Crossover* (1990 – 2000). Muchos de estos cambios siguen presentes hasta el día de hoy (p. 9, Traducción).

### 1.6.1. Elementos de la Era Congregacional (1900 – 1920) en el género de la música

#### Góspel

Comenzó a principios del siglo XX, se dio cuando los afroamericanos liberados formaron parte de la iglesia y la sociedad, la música era muy similar a la iglesia tradicional. Sin embargo, fueron sus letras un medio de expresión y escucha de las preocupaciones personales (Sellers, 2009, p. 9, Traducción).

**Tabla 2**

*Era Congregacional (1900 – 1920)*

	Características principales
Figuras destacadas	Charles Mason, Charles Price Jones y Charles Price Tindley.
Influencia eclesiástica	<i>Spirituals</i> , Himnos blancos, Himnos de acompañamiento bautista.
Influencia Secular	<i>Jazz, Blues y Ragtime</i>
Componentes vocales	<i>Yells, Shouts y Moans.</i>

*Nota.* Adaptación. Fuente: Sellers, 2009, p. 10. *I'm sing because I'm free.*

Traducción.

**1.6.2. Distintivos de la Era Tradicional (1920 – 1960) en el género de la música Góspel**

También conocida como la Era dorada del Evangelio, en esta época Dorsey llamó por primera vez “música Góspel”, a la fusión de la música congregacional y espiritual afroamericana con elementos de *Blues* y *Jazz*, llegando así a ser más popular por su sonido y estilos vocales.

Debido a los problemas sociales por la depresión de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo del movimiento por los derechos civiles, la música Góspel se convirtió en una fuerza convincente para las personas que afrontaban estos desafíos (Sellers, 2009, pp. 10-11, Traducción).

**Tabla 3**

*Era Tradicional (1920 – 1960)*

Características principales	
Figuras destacadas	Thomas Dorsey
Influencia eclesiástica	<i>Spirituals</i> , himnos blancos, himnos negros e himnos bautistas
Influencia Secular	<i>Blues</i> , <i>Jazz</i> y Clásico
Componentes vocales	<i>Yells</i> , <i>shouts</i> , <i>moans</i> , transiciones entre el habla y el canto, manipulaciones de vibrato y pasajes vocales de <i>Blues</i> .

*Nota.* Adaptación. Fuente: Sellers, 2009, p. 11. *I’m sing because I’m free*. Traducción.

### 1.6.3. Rasgos de la Era Contemporánea (1960 – 1970) en el género de la música Góspel

La era contemporánea comenzó con el lanzamiento de "Oh Happy Day" de Edwin Hawkins. En esta canción se introdujeron nuevas armonías y ritmos como la música *Pop* y el *R&B*, dejando a un lado el Góspel tradicional y contemporáneo. Hubo dos sub géneros estrechamente relacionados que surgieron de esta era: el Góspel clásico, fuertemente influenciado por la música artística occidental, y el Góspel contemporáneo, que incorporó más estilo *Pop* (Sellers, 2009, pp. 11-12, Traducción).

**Tabla 4**

*Era contemporánea (1960 – 1970)*

Características principales	
Figuras destacadas	Edwin Hawkins
Influencia eclesiástica	Evangelio tradicional e himnodia blanca
Influencia Secular	<i>Blues, Jazz, Clásico y Pop</i>
Componentes vocales	Reducción del uso de <i>yells</i> y <i>shouts</i> , vibrato retardado al cantar en solitario, vibrato exagerado o eliminado en el canto coral, pasajes vocales de estilo <i>R&amp;B</i> , modificación de vocales, mayor uso de la voz de la cabeza y/o falsete

*Nota.* Adaptación. Fuente: Sellers, 2009, p. 12. *I'm sing because I'm free.* Traducción.

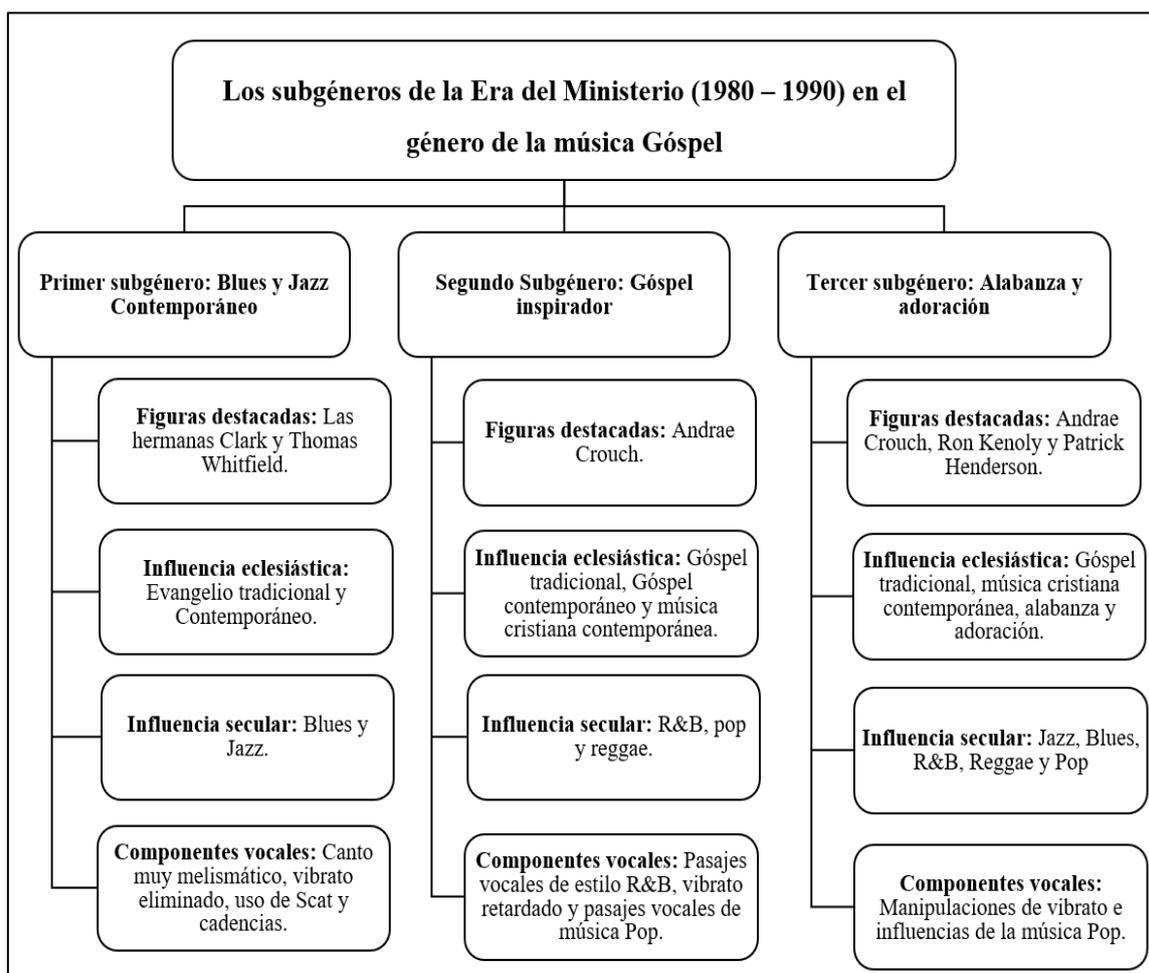
## 1.6.4. Los subgéneros de la Era del Ministerio (1980 – 1990) en el género de la música Góspel

La era del Ministerio fue una época en la que la música Góspel se basa en escrituras e historias bíblicas, pues anteriormente se usaba un mensaje de esperanza para tiempos mejores y un trato igualitario para la comunidad afroamericana. Esta era se dividió en tres subgéneros distintos (Sellers, 2009, p. 12, Traducción).

Primer subgénero: *Blues y Jazz Contemporáneo*, Segundo Subgénero: Góspel inspirador, Tercer subgénero: Alabanza y adoración, los cuáles se describen en el siguiente cuadro:

**Figura 2**

*Los subgéneros de la Era del Ministerio (1980–1990) en el género de la música Góspel*



## 1.6.5. Funciones de la Era *Urban Crossover* (1990 – 2000) en el género de la música

### Góspel

En esta era se pasó de un enfoque en el estilo vocal a un mayor énfasis en el acompañamiento musical. Estos acompañamientos, tomados de estilos populares seculares como el *Rap*, *Hip-hop* y *R&B*, hicieron que la música Góspel fuera más accesible para los jóvenes y adecuada para la radio en las estaciones Góspel y seculares (Sellers, 2009, p. 15, Traducción).

**Tabla 5**

*Urban Crossover* (1990 – 2000)

Características	
Figuras destacadas	John P. Kee y Kirk Franklin
Influencia eclesiástica	Evangelio contemporáneo
Influencia secular	<i>Hip-hop</i> , <i>R&amp;B</i> , <i>Pop</i> y <i>Rap</i>
Componentes vocales	Vibrato exagerado, modificación de vocales, transiciones entre el habla y el canto, <i>belting</i> y notas altas en la tesitura en canto coral.

*Nota.* Adaptación. Fuente: Sellers, 2009, 16. *I'm sing because I'm free*. Traducción.

## CAPÍTULO II Recursos musicales, técnicas arreglísticas y símbolos vocales en el género de la música Góspel

### 2. Características del formato coral a capela en el género de la música Góspel, criterios de selección del octeto y contexto histórico de las obras

En el segundo capítulo, se desarrollan definiciones del formato coral a capela en el género de la música Góspel, a la vez se especifican cuáles son los registros y clasificación de las voces del género en estudio, de igual manera se trabaja los criterios de selección del octeto, así como el contexto histórico de las obras seleccionadas, enfatizan en los criterios de selección ya mencionados.

También se describen los elementos musicales del Género de la música Góspel, además se caracteriza las técnicas arreglísticas y símbolos vocales a usarse en los arreglos, por último, se realiza un análisis de los arreglos en los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos del género en investigación.

#### 2.1. Conceptos generales del formato coral a capela en el género de la música Góspel

Las definiciones del formato coral a capela en el género de la música Góspel pueden ser descritas a través de las fuentes que numeramos:

Según Wordpress (citado en Lucero, 2015) es un conjunto de personas que en función musical cantan simultáneamente una misma pieza musical (p. 61).

La importancia y el debido uso del coro para el género Góspel, lo explica Natalie Cuesta (2017): “El corazón de la tradición Góspel radica en el uso del coro. El coro de la iglesia constaba de un grupo de cantantes voluntarios de la congregación y se distinguían del resto por su vestimenta. El formato musical que usaba el Góspel en aquella época era el *Call and response*” (p. 10).

## 2.2. Criterios de selección de las obras para realizar los arreglos

En primer lugar, desde las vivencias personales de la autora de este trabajo el repertorio seleccionado ha tenido un significado cuando ha transitado por momentos difíciles reafirmaron y profundizaron la idea de que no estamos solo, que podemos salir adelante, confiando en la voluntad de Dios. Así, este fue un indicador importante que inclinó hacia la selección de los temas, de la perspectiva sentimental humana relacionado al contexto vivido.

Al mismo tiempo, otro punto de esta selección es que podamos apreciar el repertorio seleccionado en diferentes formatos como lo es el coral, y que nos fortalezca en momentos difíciles para aquellos que lo necesiten. Por otro lado, se constató que en el repertorio coral de la ciudad de Cuenca existía déficit de arreglos para el formato coral de este género.

Finalmente, la facilidad de acceso a las partituras primarias de repertorio selección hace viable el trabajo para la propuesta de los arreglos.

## 2.3. Contexto histórico de los temas seleccionados *You'll always be* y *Look how he lifted me*

### 2.3.1. *You'll always be* de Kim Walker

“Kim Walker-Smith de *Jesus Culture* lanzó su nuevo álbum en vivo, llamado *Wild Heart*, el 14 de agosto de 2020, es su quinto álbum en solitario, se grabó en directo en el *Cascade Theater de Redding, California*” (Clarks, 2020).

Según Kim Walker, en la redacción de Clarks (2020): “El lugar es importante, ya que es donde se casó y donde también se grabó su álbum *Still Believe*. *Wild Heart* explora los temas de la vida, de volver a empezar y de regresar a nuestro primer amor, a la vez es una colección de canciones y momentos grabados en directo que son alegres, crudos, honestos e íntimos”.

### 2.3.2. *Look how he lifted me* de *Elevation Worship*

El nombre original de esta canción es *Look how he lifted me* del álbum *Wake up the Wonder* de *Elevation Worship*, del año 2014, escribieron esta canción Chris Brown, Israel Houghton, Steven Furtick (Phillip Edwards, 2016).

“*Elevation Worship*, es un conjunto de músicos dedicado a la adoración contemporánea, ha encontrado un público amplio y devoto para sus canciones que celebran la fe en Jesucristo. Su música tiene influencias del *Pop* y del *Rock*, con un toque de música clásica; sus actuaciones son pulidas y atmosféricas, pero están llenas de pasión y hablan con fuerza de sus creencias” (Deming, 2021).

### 2.4. La utilización del canto a capela para los arreglos del género de la música Góspel

La historia del canto a capela se remonta tan atrás, este canto sin acompañamiento instrumental se formó en Mesopotamia en el año dos mil a. C. El canto a *capela* evolucionó primero como canto gregoriano desde la época medieval hasta el renacimiento.

En el siglo XV como polifonía; y para el siglo XVI como Madrigal, una canción sin acompañamiento instrumental que se cantaba entre dos a ocho personas, que sobrevivió desde el Renacimiento hasta el Barroco (Elvira, 2020, sección de la evolución de la canción a capela a través de la historia).

En la actualidad, Según MINED (2019): “El coro a capela, es bueno porque el alumno educa mejor su oído, afina con mayor justeza, con mayor naturalidad que cualquier instrumento temperado (afinado), si logra establecer la sutil diferencia entre un bemol y un sostenido” (p. 19).

Además, también afirma que: “estas cualidades permiten cantar en cualquier lugar y momento, sin la necesidad de contar con un instrumento musical electrónico o de amplificación. El coro a *capela* requiere mayor sensibilidad auditiva, cualquier falla de afinación hará peligrar la pureza armónica y producirá un serio trastorno. Uno de los

peligros más comunes en que puede caer el coro a capela, es el de calar (desafinar hacia abajo)” (p. 19).

## 2.5. Clasificación general de las voces en el género de la música Góspel

Clasificaremos las voces por géneros, es decir voces femeninas y voces masculinas.

Sopranos: es la voz más aguda en las mujeres y niños. Mezzosopranos “es la voz media de las mujeres”. Contraltos: “es la voz más grave de las mujeres y los niños”. Tenores: “es la voz más aguda de los hombres”. Barítonos: “es la voz media del hombre” y los Bajos: es la voz más grave de los hombres (Lucero, 2015)

## 2.6. Registro vocal en las voces del género de la música Góspel

Para este tema, utilizamos la fuente teórica descrita en la tesis de grado de Sellers.

**Tabla 6**

*Registro vocal en las voces del género de la música Góspel*

Voces	Rango	
Soprano	C 4	A 5
Mezzosoprano	G 3	E 5
Tenor	F 3	D 5
Bajo	E 2	C 4

**Nota.** Adaptación. Fuente: Crystal Ivonne Sellers, 2009. *I'm sing beacuse I'm free.*

Se ha tomado como referencia este registro vocal porque sirve de utilidad para la realización de los arreglos, considerando que es un registro vocal estándar para las voces del coro.

## **2.7. Consideraciones técnicas para los arreglos corales en el género de la música Góspel**

El objetivo de los arreglos corales a capela, es que se logre apreciar el color de las voces haciendo uso de las técnicas arreglísticas y vocales del género Góspel.

Lo primero es designar la voz principal en cada sección, de ahí analizar las voces que serán de soporte armónico, y otras voces podrán realizar contrapunto o síncopa en algunos pasajes. Siempre teniendo en cuenta los lineamientos y recursos musicales que caracterizan al género Góspel. Como son su armonía, ritmo, melodía y símbolos vocales.

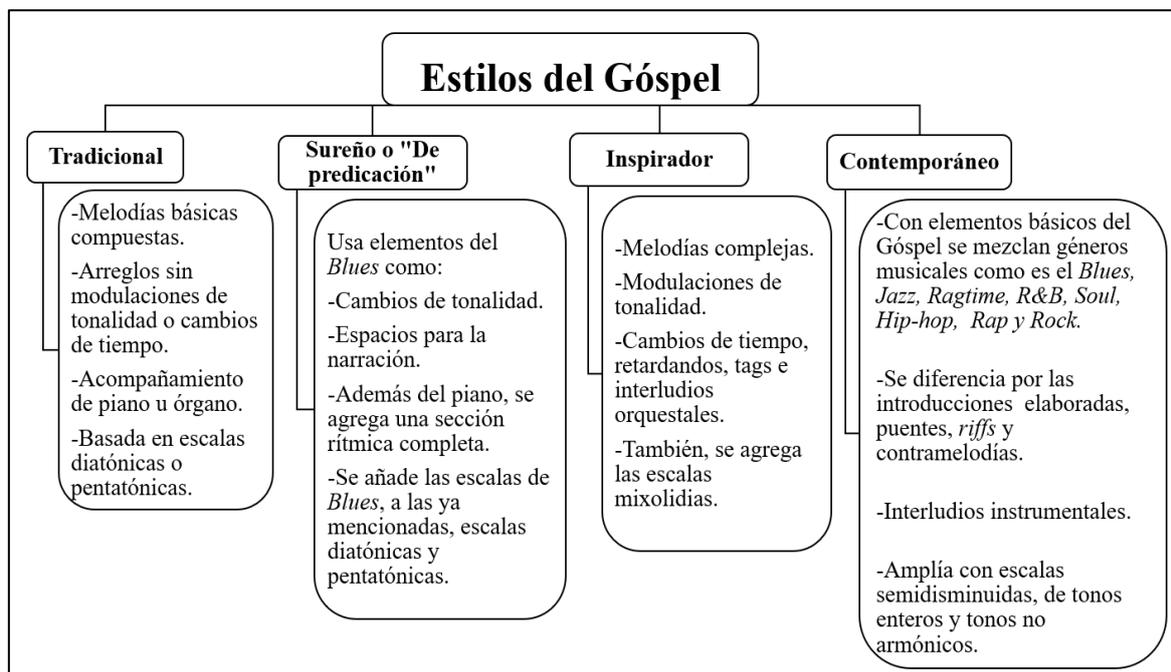
Buscaremos tener tres planos en los arreglos. En el primer plano, la melodía que sea clara y se logre apreciar correctamente. Segundo plano, Contramelodía, es decir, la armonía que siempre genere texturas; y el tercer plano, background, es decir el ritmo que le da cuerpo al arreglo.

### **2.8. Descripción de los elementos musicales del género de la música Góspel**

A continuación, se realizará una descripción de los elementos musicales en cuanto a la forma, melodía, ritmo y armonía del género Góspel. Robinson-Martin (como se citó en Williams, 2020) divide la música Góspel en cuatro grandes estilos como son: el tradicional, sureño, inspirador y contemporáneo (pp. 22-23), los cuales describimos a continuación en la siguiente figura.

Figura 3

Características de algunos estilos del género de la música Góspel



Nota. Adaptación. Fuente: Williams Tyler, 2020. Traducción de *Exploring the Gospel fusion arrangements of the recording collective*.

**2.8.1. Descripción de la forma del género de la música Góspel**

De acuerdo con Boyer (como se citó en Legg & Philpott, 2015) “el estilo de entonar el piano en el Góspel es una combinación de ragtime (...) el cual forma parte del Góspel contemporáneo” (p. 219).

La estructura general estándar del *Ragtime* consta de cuatro secciones, AABBACDD, cada uno con 16 compases; y, la sección D es un Trio (Johnson, 2009, p.193, Traducción). El trio es considerado también un segundo Minuetto, su contraste se da en el carácter, el trio podría ser rítmico-lírico, melódico-contrapuntístico, gracioso-energico, melancólico-alegre; entre otros (Schoenberg, 1989, pp. 171-172).

A veces, la forma puede variar: sin la sección D, o con una sección E adicional. Normalmente, algunas piezas pueden incluir una introducción, la cual es un breve pasaje instrumental o

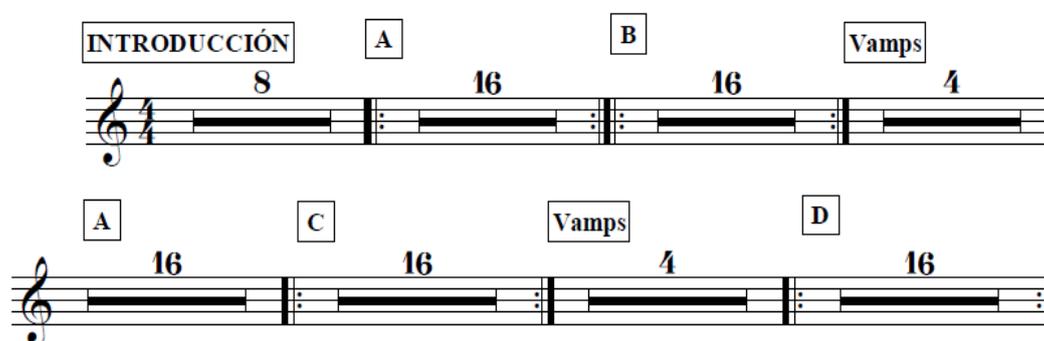
vocal al principio de un arreglo que sirve para introducir el estado de ánimo, el carácter y la tonalidad de la música (Doezema, 1986, p. 6 Traducción).

*Vamps* es un puente breve de conexión, puede tratarse de una modulación tonal o una repetición de un patrón anteriormente ejecutado, casi nunca pasa de los cuatro u ocho compases (Ramírez, 2011, p. 51).

Un interludio es un pasaje instrumental o vocal corto, muchas veces melódico y armónico similar a la introducción, que sirve como sección de contraste a la forma de la canción principal. Un interludio puede encontrarse entre dos coros, o entre un coro y una nueva estrofa, y una coda o un *tag* es una idea musical repetitiva que se incorpora a la conclusión de un arreglo, a la vez sirve para retrasar el final (Doezema, 1986, p. 6, Traducción).

**Figura 4**

*Estructura del Ragtime*

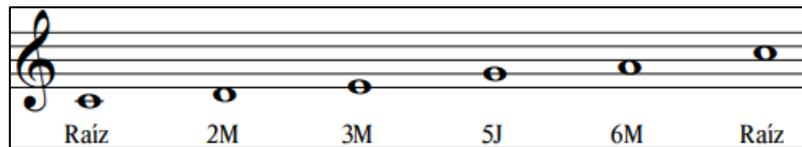


## 2.8.2.Descripción de la melodía del género de la música Góspel

En la melodía de la música Góspel, se destaca la utilización de escalas diatónicas y escalas pentatónicas (Figura 5-6), escalas *Blues* (Figura 7), escalas mixolidias (Figura 8). Según Jefferson 2013 (como se citó en Williams, 2020) "suenan bien como una variedad de tipos de acordes y pueden utilizarse para la improvisación" (pp. 31-32).

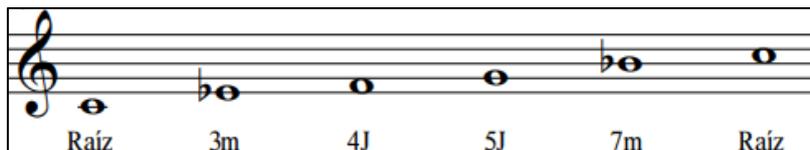
**Figura 5**

*Escala pentatónica mayor de C*



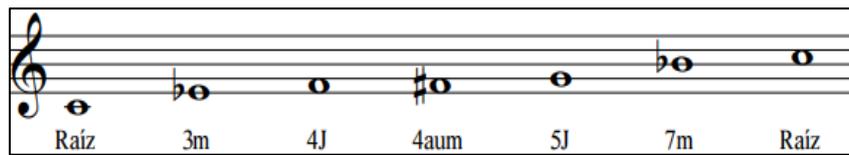
**Figura 6**

*Escala pentatónica menor de C*



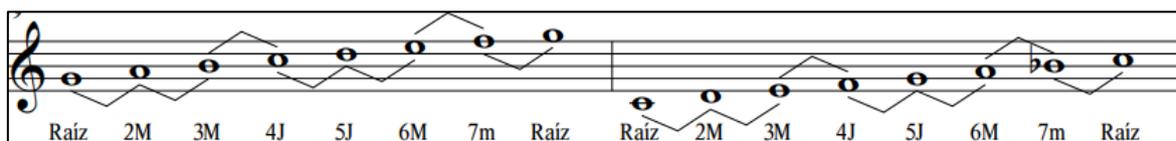
**Figura 7**

*Escala Blues de C*



**Figura 8**

*Escala mixolidia de G/ Escala mixolidia de C*



### 2.8.3.Descripción de la armonía del género de la música Góspel

En este aspecto, esta tomado como sustento teórico la descripción por Tyler Williams de su trabajo de maestría titulado “*Exploring the Gospel Fusion Arrangements of The Recording Collective*”, el cual ha sido una fuente primaria para comprender el proceso armónico del género Góspel.

La armonía del Góspel, según Gress (cómo se citó en Williams, 2020) “se puede establecer con las dos siguientes características: acordes en una progresión con extensiones y/o alteraciones y por sustituciones de acordes” (p. 29).

Las extensiones de acordes, como las séptimas, novenas, undécimas y decimoterceras, pueden añadir capas de profundidad y complejidad a un acorde sin cambiar su raíz. Otro elemento armónico distintivo es el acorde de séptima disminuida (Williams, 2020).

También destaca el uso de acordes secundarios de dominante. Debido a las influencias del *Blues* en la música *Góspel*, los acordes de tónica simples se tocan a menudo como acordes de séptima de dominante.

La re armonización es una forma útil para dar diversidad a progresiones de acordes que de otro modo serían repetitivas. Una de las sustituciones de acordes más utilizadas es la sustitución de tritono (Williams, 2020).

Jefferson señala (como se citó en Williams, 2020) “que las sustituciones de tritono en el género de la música *Góspel* se utilizan más a menudo como una forma de resolver el acorde del IV grado. Es decir, las sustituciones de tritono sustituyen a la dominante secundaria (V/IV) como forma de establecer el acorde de subdominante (p. 30, Traducción).

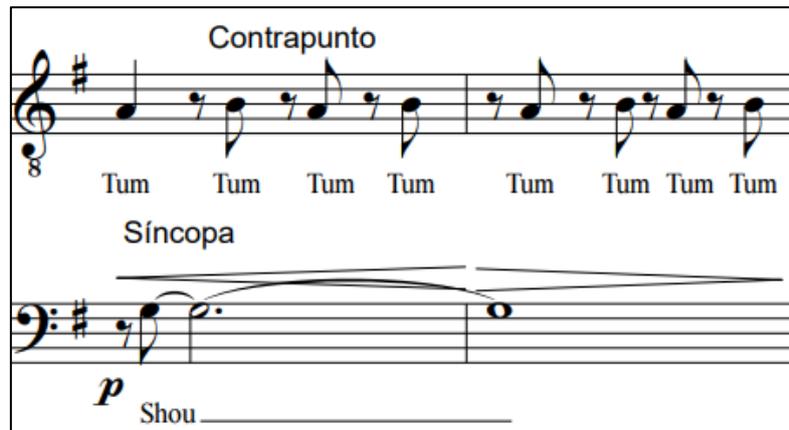
El intercambio modal, o los acordes prestados, es otra técnica armónica utilizada. En la música *Góspel*, los acordes se toman prestados con frecuencia de la tonalidad menor paralela a la tonalidad mayor con fines expresivos, siendo la aparición del acorde IV del modo menor natural y armónico el más común (Williams, 2020, p. 31, Traducción).

#### **2.8.4.Descripción del ritmo del género de la música *Góspel***

En la métrica del *Góspel* se puede utilizar 3/4 y 4/4 en lugar de 9/8 y 12/8. (Williams, 2020, p. 32) Su ritmo se distingue por la utilización de la síncopa la cual se acentúa en tiempo débil y acorta el tiempo fuerte, el contratiempo acentúa tiempo débil a causa de los silencios en los tiempos fuertes y división ternaria es una sensación rítmica en que se subdivide ternariamente a un compás binario. (Vega, 2016)

**Figura 9**

*Síncopa y Contrapunto*



*Nota.* Arreglo *You'll always be*, compases del 41 al 42, aquí se puede apreciar la síncopa en la clave de Fa y el contrapunto en la clave de sol.

Esta división ternaria inspirada en el *Jazz* y *Blues*, comprende tres conceptos: la subdivisión, la acentuación y la articulación; haciendo así referencia al *Swing*, en el cual se establecen proporciones en cuanto a duración e intensidad en corcheas como en semicorcheas, prolongando la duración del primer tiempo y reduciendo el segundo (Peñalver, 2010).

**Figura 10**

*Corcheas normales*



**Figura 11**

*Corcheas swing*

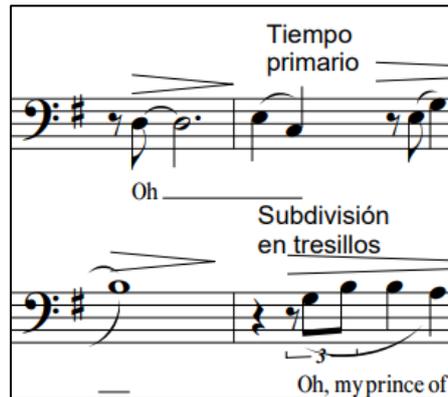


Algunas canciones de Góspel se desarrollan con un nivel de rítmica menos impulsivo y más fluido. A esto se le conoce como estilo libre, un tipo de interpretación que es improvisado y emocionalmente impulsado (Williams, 2020, p. 33, Traducción).

Además, a través del *Gospel waltz*, podemos percibir movimiento rítmico o el manejo del ritmo en tiempos más lentos, al subdividir los tiempos primarios en tresillos (Williams, 2020, p. 32, Traducción)

**Figura 12**

*Gospel waltz*



*Nota.* Arreglo *You'll always be*, compases 53-54, en las voces de los bajos.

Otro aspecto rítmico es el *Walking bass*, este método proporciona un impulso rítmico fundamental a la obra (Williams, 2020, p. 33, Traducción).

**Figura 13**

*Walking bass*

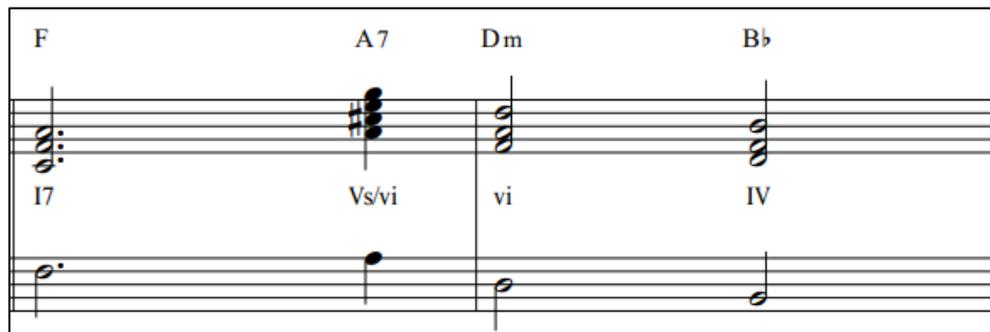


*Nota.* Compases 69-70 del arreglo *You'll always be*, en las voces de tenor 1 y tenor 2.

También tenemos el ritmo armónico, es la velocidad a la que se producen los cambios de acordes, estos pueden prolongarse o reducirse. Según Jefferson (como se citó en Williams, 2020)

**Figura 14**

*Ritmo armónico*



*Nota.* Compases 14-15 del arreglo *Look how he lifted me.*

## 2.9. Técnicas arreglísticas a utilizarse en el género de la música Góspel

En esta sección se definirán las técnicas arreglísticas a utilizarse y se podrán visualizar ejemplos de cada una de ellas.

### 2.9.1. Tutti

Se aprecia un *tutti* en las voces cuando el coro canta la misma figuración (Peñalver, 2010, p. 8).

Figura 15

*Tutti*

The image shows a musical score for a vocal part, consisting of eight staves. Each staff contains a melodic line with lyrics underneath. The lyrics are: *p* bom, bom, bom; *p* bom, bom, bom; *p* bom, bom, bom; *p* Bom, bom, bim; *p* Bom, bom, bim; *p* bom, bom, bom; *p* bom, bom, bom; *p* bom, bom, bom. The score includes a *rit.* (ritardando) marking at the beginning and dynamic markings (*p*) for each line. The notation includes notes, rests, and slurs.

*Nota.* Son los compases 97-99 del arreglo *You'll always be.*

### 2.9.2. *Soli*

El *soli* es una sección en el cual se armoniza una melodía en sección y se pueden usar los *voicings* como *Four way*, *Drop 2*, *3*, *2+4* (Pedroza, 2018, p. 23).

Figura 16

Soli

The musical score consists of a vocal line and four pairs of staves. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. The lyrics are: "You've calmed me down when noth-ing could." Below the vocal line are four pairs of staves, each with a vocal line and a "hm!" marking, indicating a four-part harmony exercise.

*Nota.* Compases 14-16 del arreglo *You'll always be*, la voz de soprano 1 lleva la melodía mientras que las voces de mezzo 2, tenor 1 realizan *Four way close*.

## 2.9.3. Unísonos y octavas

Lowell (como se citó en Barrera, 2010) expresó que esta es una técnica simple pero esencial, pues al escribir un pasaje para instrumentos o voces en posición de unísonos, octavas o la combinación de las dos se enfatiza la claridad melódica.

**Figura 17**

*Unísonos y Octavas*

The image displays a musical score for the phrase "You've always been" in G major. It consists of five staves. The first staff shows a melody starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff is empty, representing a vocal line. The third and fourth staves show a melody starting with a piano (*p*) dynamic, with notes A and E marked. The fifth staff shows the same melody as the first, starting with a forte (*f*) dynamic. Labels "Octava" and "Unísono" are placed between the staves to indicate the intervals between the vocal parts.

*Nota.* Arreglo *You'll always be*, compás 45, la voz de soprano 1 y Tenor 1 realizan la melodía en octavas. Las voces de las mezzos, hacen unísono.

## 2.9.4. Contrapunto

El contrapunto es el arte de combinar dos o más voces de una manera satisfactoria (Barrera, 2010).

**Figura 18**

*Contrapunto*

*Nota.* Es tres o cuatro notas contra uno. Compases 28-29 del arreglo *Look how he lifted me*.

## 2.9.5. Background

Es un fondo o soporte armónico, de la propia sección rítmica ya que se produce un tipo de *background* rítmico-armónico (Peñalver, 2010, p. 10).

Figura 19

Background

The image shows a musical score for background vocals in 8/8 time. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a soprano line, marked *mp* and containing the lyrics "Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_". The middle and bottom staves are bass clefs with two bass lines, marked *p* and *mf* respectively, and containing the lyrics "Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_". The music features a melodic line in the soprano part and a rhythmic accompaniment in the bass parts.

Nota. Se puede observar en los compases del 38-40 en el arreglo *Look how he lifted me*, el *background* lo realizan los bajos 1 y 2.

### 2.9.6. Call and Response

Peñalver (2010): “Es un efecto de pregunta-respuesta entre las secciones basado en *riffs* o frases cortas empleadas en *ostinato*. Las intervenciones del cantante representan la pregunta a la que le precede la respuesta del coro o la intervención instrumental” (p. 11).

Figura 20

*Call and Response*

Bow be - fore

Response

Bow be - fore

Call

Bow be - fore

*Nota.* En los compases 75-76 del arreglo *You'll always be*. Las voces de la mezzo 1 y tenor 1 hacen el *Call*, mientras las demás voces el *Response*.

### 2.9.7. Voicings

Los *voicings* contribuyen a ordenar acordes verticalmente. A continuación, se explican los principales *voicings* (Pedroza, 2018, p. 20).

### 2.9.8. Four way close

Es la colocación cerrada del acorde, sin ninguna alteración interválica. Trata de mantener la armonización en el registro de una octava (Pedroza, 2018).

**Figura 21**

*Four way close*

The image shows a musical score for a four-part vocal setting titled "Four way close". It consists of five staves. The top staff is a soprano line with a long note on a G4, marked with a piano (*p*) dynamic and the lyric "Oh". The second staff is an alto line with a melodic line of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic and the lyric "My life was sink - ing,". The third staff is a tenor line with a long note on a G3, marked with a piano (*p*) dynamic and the lyric "Oh". The fourth staff is a bass line with a long note on a G2, marked with a piano (*p*) dynamic and the lyric "Oh". A large slur encompasses the long notes in the soprano, tenor, and bass parts, indicating they are sustained together.

*Nota.* En el arreglo *Look how he lifted me*, las voces de la mezzo 2, tenor 2 y bajo 1, realizan dicha técnica en el acorde de F, acompañando a la melodía. Se ubica en los compases 22-27.

### 2.9.9. Drops

Son *voicings* abiertos a diferencia del *Four way close* tienen alteraciones interválicas que abren el acorde (Pedroza, 2018).

### 2.9.10. Drops 2

Esta técnica consiste en bajar una octava a la segunda nota del acorde. En el siguiente ejemplo se puede observar que la técnica de los *drops 2* se aplica para las voces de soprano, mezzo, tenor y bajo (Barrera, 2010). Cuando habla de la segunda nota del acorde se refiere al tercer grado de la nota fundamental del acorde.

Figura 22

*Drops 2*

The image shows a musical score for 'Drops 2'. It consists of five staves. The first three staves are in treble clef and contain vocal lines. The first staff is labeled 'Drops 2' and has a dynamic marking of *mp* with the vocalization 'Ah'. The second staff has a dynamic marking of *mp* and 'Ah' with an '8' below it. The third staff is labeled 'Nota principal' and has a dynamic marking of *mp* and 'Ah' with an '8' below it. The fourth staff is in bass clef and contains piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and the lyrics 'Look how \_ He lift - ed \_ me.'. The fifth staff is in bass clef and contains piano accompaniment with a dynamic marking of *mp* and the chord progression 'Bom \_ Dm'. The title 'Drops 2' is written above the first staff.

Nota. Compases del 30-37 del arreglo *Look how he lifted me*. En donde podemos visualizar en la voz del bajo 2, la segunda nota del acorde se encuentra situado una octava abajo de la nota fundamental.

### 2.9.11. Drops 3

El tratamiento de este recurso consiste en bajar una octava a la tercera nota del acorde (Barrera, 2010). La tercera nota del acorde es el quinto grado de la nota fundamental del acorde.

Figura 23

*Drops 3*

Drops 3  
Melodía

*f* He rolled my sor-rows

*mp* He rolled my sor-rows

*mp* He rolled my sor-rows

*mp* He rolled my sor-rows

*f* He rolled my sor-rows

*p* Doo \_\_\_\_\_ F7

*Nota.* Compases del 54-61 del arreglo *Look how he lifted me*. En la voz del tenor 2, la tercera nota del acorde se encuentra situado una octava abajo de la nota fundamental. Mientras que la mezzo 1 y bajo 1 llevan la melodía principal.

## 2.9.12. Drop 2+4

Consiste en bajar de octava tanto la segunda como la cuarta nota del acorde (Barrera, 2010). Es decir, se debe bajar la octava al tercer y séptimo grado desde la nota fundamental del acorde.

**Figura 24**

*Drops 2+4*

The image shows a musical score for a piece titled "Drops 2+4". It consists of eight staves. The top two staves show the vocal melody for the lyrics "He \_\_\_ turned my mourn - ing". The first staff is marked with a forte dynamic (*f*) and is labeled "Melodía principal". The second staff is also marked with *f* and has the same lyrics. The bottom six staves show piano accompaniment. The first two staves are marked with mezzo-piano (*mp*) and are labeled "Ru" (Right Hand). The third staff is marked with piano (*p*) and is labeled "Ru". The fourth staff is marked with *mp* and is labeled "Ru" and "Segunda octava abajo" (Second octave down). The fifth staff is marked with *p* and is labeled "Ru" and "Cuarta octava abajo" (Fourth octave down). The sixth staff is marked with *p* and is labeled "Ru".

*Nota.* Compases del 46-53 del arreglo *Look how he lifted me*. La voz del bajo 1, realiza la segunda nota del acorde que se encuentra una octava abajo de la nota fundamental y la voz del bajo 2, hace lo mismo, pero con la cuarta nota del acorde. Mientras que la soprano 2 y la mezzo 1 llevan la melodía principal.

## 2.9.13. Spread voicing

El *Spread* es un *voicing* estable usado para acompañamientos en *Pads*, *Backgrounds* o *Hits* (Pedroza, 2018).

Según Otero: “Un *spread* es un *voicing* abierto que se utiliza para darle profundidad y piso al sonido y hacer que parezca más grande. A diferencia de otros *voicings* que se forman a partir de la melodía, los *spreads* se construyen hacia arriba a partir de la fundamental del acorde o desde la nota que esté especificada como la inversión” (p. 17)

Es aconsejable que un instrumento que pueda controlar el registro bajo toque esa voz pues se necesita un sonido grande y claro para completar el efecto de los *spreads*; en este caso el bajo desempeña perfectamente su función brindando soporte a la sección (Barrera, 2010).

### Figura 25

*Spread voicing*

*Nota.* Compases del 62-69 del arreglo *Look how he lifted me*. Las voces de los bajos cantan la nota fundamental del acorde. La voz de la mezzo 2 y de los tenores complementan el acorde, acompañando a la melodía principal que lo realizan la soprano 2 y la mezzo 1.

## 2.9.14. Voicing en cuartas

El *voicing* en cuartas, básicamente es la distribución vertical del acorde en intervalos de cuartas (Pedroza, 2018).

**Figura 26**

*Voicing en cuartas*

Voicings en cuartas

*mp* Yei Yei Yei  
Cuarta ascendente

*mp* Yei Yei Yei  
Cuarta ascendente

*f* Yei Yei Yei  
Nota principal

*Nota.* Compases del 96-103 del arreglo *Look how he lifted me*. La voz del bajo 1 realiza la voz principal, y las demás voces van armonizando por cuartas ascendentes.

## 2.10. Características y símbolos melódicos de expresión vocal en el género de la música Góspel

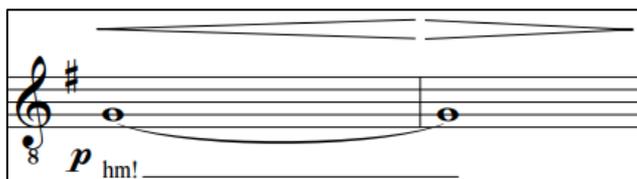
La voz del cantante del género de la música Góspel tiene ciertas características comunes como lo son: un sonido potente, tenso y áspero (Ardila, 2019), siendo cada uno de estos aspectos adquiridos por imitación y emulación (Sellers, 2009, Traducción). Para que se pueda ejecutar dichas características en los arreglos las describiremos a continuación:

## 2.10.1 Humming

Es una entonación con la boca cerrada. Por lo general, el coro responde con un “*hm*” entonado, en otras palabras, es muy parecido al *Bocaquiusa* (Ardila, 2019).

**Figura 27**

*Humming*



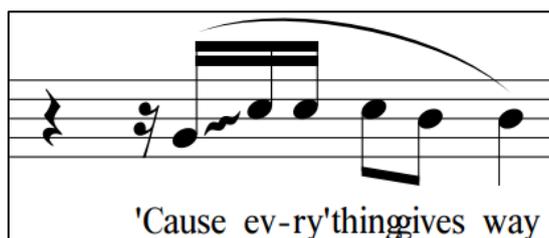
*Nota.* Compases 13-20, arreglo *You'll always be*. La voz de la mezzo 2 y tenores realizan el *humming* en acompañamiento a la melodía principal.

## 2.10.2. Glissando

Según Vega (2016), el *glissando* se “basa en pasar de un sonido a otro ascendente o descendentemente, emitiendo los sonidos intermedios que se encuentran entre estos; siendo la voz un instrumento no temperado, se puede dar la emisión micro tonal, es decir intervalos más pequeños que el semitono” (p. 54).

**Figura 28**

*Glissando*



*Nota.* Compás 71 en las voces de las sopranos, en el arreglo *You'll always be*.

## 2.10.3. Bordadura

Ocurre al colocar una nota a grado conjunto, con una distancia de segunda mayor o segunda menor, llamándose la primera bordadura superior y la segunda bordadura inferior (Vega, 2016).

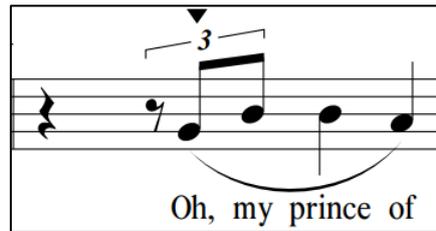


## 2.10.6. Heavy gravel tone

Distorsión armónica vocal fuerte. Se utiliza para crear un énfasis apasionado en una palabra o frase (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 32**

*Heavy Gravel Tone*



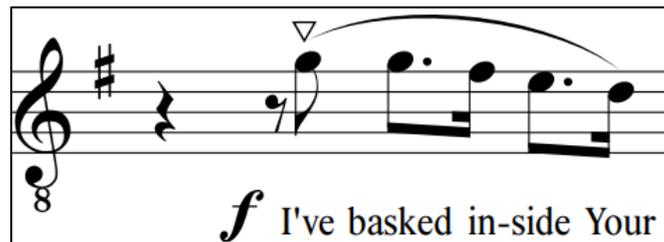
*Nota.* Compás 91 en la voz de soprano 1, arreglo *You'll always be*.

## 2.10.7. Light gravel tone

Indica una distorsión armónica vocal más ligera y menos intensa (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 33**

*Light Gravel Tone*



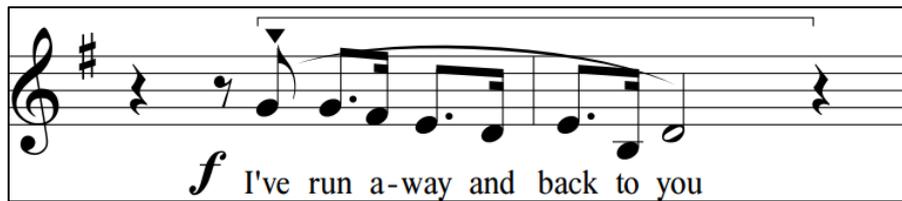
*Nota.* Compás 37 en la voz del tenor 1, arreglo *You'll always be*.

## 2.10.8. Gravel Tone duration

La casilla de "duración" situado encima del pentagrama especifica la duración del tono *gravel* (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 34**

*Gravel Tone Duration*



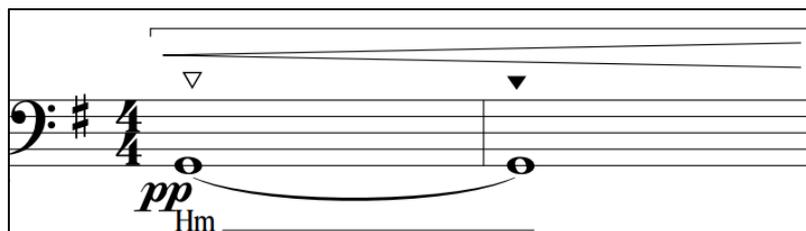
*Nota.* Compases 41-42 en la voz de la soprano 2, arreglo *You'll always be*.

**2.10.9. Increasing light to heavy gravel tone**

Indica un tono de *gravel* creciente que pasa de un piano a un forte en el tiempo especificado por el paréntesis de duración (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 35**

*Increasing light to heavy Gravel tone*



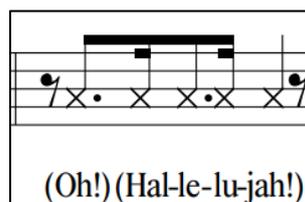
*Nota.* Compases 1-2 en la voz del bajo 2, arreglo *You'll always be*.

**2.10.10. Grunt**

Una expulsión de aire fuerte y corta en un tono no especificado. Puntúa frases y oraciones (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 36**

*Grunt*



*Nota.* Compás 32 en la voz de la mezzo 1, arreglo *You'll always be*.

## 2.10.11. *Scream shout*

Tono fuerte, generalmente agudo e intercalado, de aclamación o declaración. También se utiliza con el deslizamiento, *gravel* y/o el lamento (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 37**

*Scream shout*



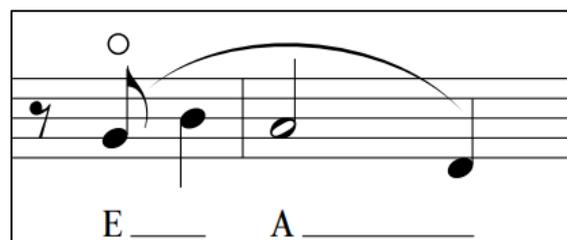
*Nota.* Compás 65 en la voz de la mezo 2, arreglo *You'll always be*.

## 2.10.12. *Full cry*

Una "pausa" audible enfatizada o también llamado *passagio* acentuado en la voz que se produce entre los cambios de registro vocal, es decir, entre la voz de cabeza y la voz de pecho (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 38**

*Full cry*



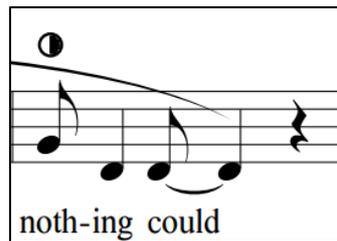
*Nota.* Compases 47-48 en las voces de las mezzos, arreglo *You'll always be*.

## 2.10.13. *Half cry*

Una "pausa" audible más suave o un *passagio* menos acentuado en la voz que se produce entre los cambios de registro vocal (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 39**

*Half cry*



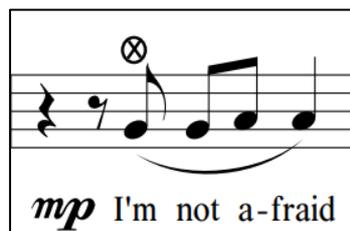
*Nota.* Compases 40 en la voz de la mezzo 1, arreglo *You'll always be*.

### 2.10.14. *Falsetto/head voice*

Indica el uso del falsete o voz de cabeza (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 40**

*Falsetto/head voice*



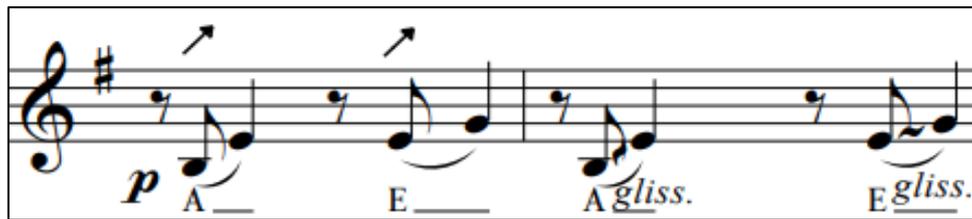
*Nota.* Compás 61 en las voces de los tenores, arreglo *You'll always be*.

### 2.10.15. *Upwards slide*

El deslizamiento ascendente comienza por debajo de la nota de destino y se desliza hasta ella, usamos como referencia el *glissando*. El rango de tono puede variar desde un semitono hasta más de una octava (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 41**

*Upwards slide*



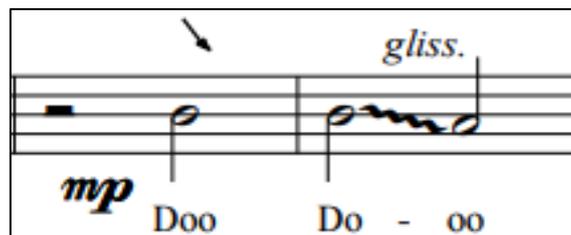
*Nota.* Compases 45-46 en las voces de las mezzos, arreglo *You'll always be*.

**2.10.16. Downwards slide**

El deslizamiento descendente comienza por encima de la nota de destino y se desliza hasta ella (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 42**

*Downwards slide*



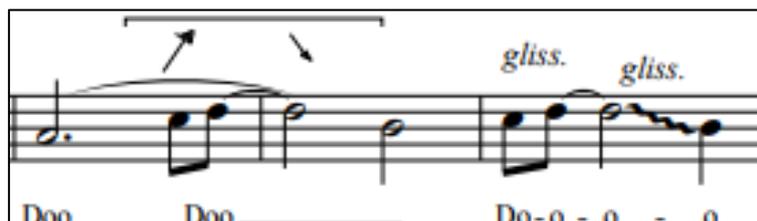
*Nota.* Compás 8, en la voz del tenor 2, arreglo *Look how he lifted me*.

**2.10.17. Glide**

El *glide* es una serie de deslizamientos continuos descendentes y/o ascendentes entre más de dos notas consecutivas (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 43**

*Glide*



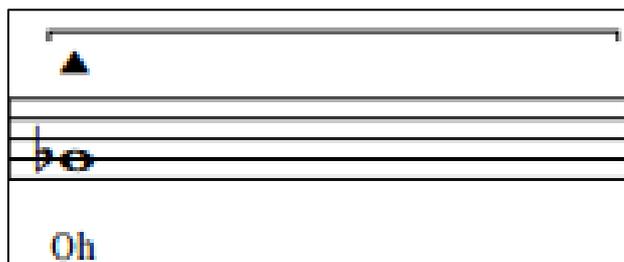
*Nota.* Compases 9-10, en la voz del tenor 2, arreglo *Look how he lifted me*.

## 2.10.18. Wail

Un tono o tonos sostenidos relativamente agudos colocados sobre una línea melódica existente (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 44**

*Wail*



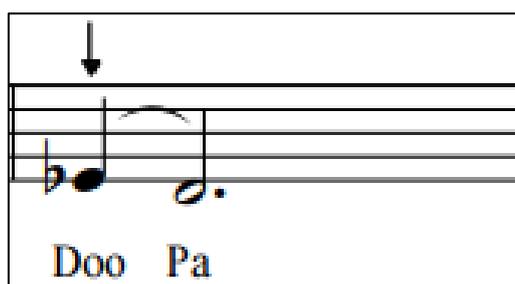
*Nota.* Compás 19, en la voz del bajo 1, arreglo *Look how he lifted me*.

## 2.10.19. Flattened tone o blue note

El tono "flattened" suena más bajo que el tono escrito por un intervalo generalmente inferior a un tono (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 45**

*Flattened Tone*



*Nota.* Compás 119, en la voz de la mezzo 2, arreglo *Look how he lifted me*.

## 2.10.20. Sharpened tone

El tono agudo suena más alto que el tono escrito en un intervalo generalmente menor a un tono (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 46**

*Sharpened tone*



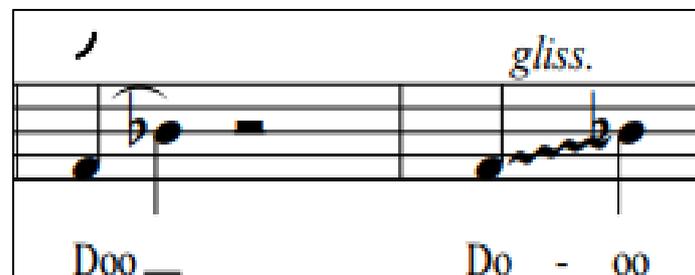
*Nota.* Compás 119, en la voz del bajo 1, arreglo *Look how he lifted me*.

### 2.10.21. *Upwards bend*

La curva ascendente comienza en la nota escrita, deslizándose hacia arriba de la misma. Para esto usamos como ejemplo el *glissando* (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 47**

*Upwards bend*



*Nota.* Compás 115, en la voz de la mezzo 2, arreglo *Look how he lifted me*.

### 2.10.22. *Downwards bend*

La curva descendente comienza en la nota escrita, deslizándose hacia abajo de la misma, realizando el *glissando* (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 48**

*Downwards bend*



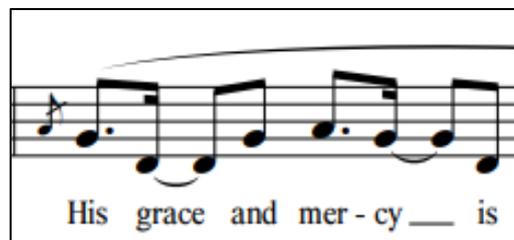
*Nota.* Compás 115, en la voz de la mezzosoprano 2, arreglo *Look how he lifted me*.

### **2.10.23. Rapid, short downward bend**

Similar al caso de la curva hacia abajo, pero con una duración más corta (Legg, 2010, Traducción). Es muy similar a la apoyatura descendente.

**Figura 49**

*Rapid, short downward bend*



*Nota.* Compás 116, en la voz de la soprano 2, arreglo *Look how he lifted me*.

### **2.10.24. Rapid, short upward bend**

Igual que la curva hacia arriba, pero con una duración más corta (Legg, 2010, Traducción). Como una apoyatura ascendente.

**Figura 50**

*Rapid, short upward bend*



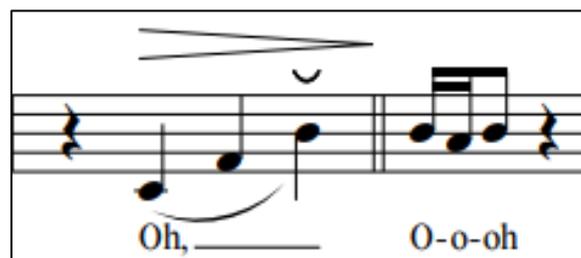
*Nota.* Compás 116, en la voz de la mezzo 1, arreglo *Look how he lifted me.*

### 2.10.25. *Rapid lower neighbour*

Una apoyatura rápida descendente (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 51**

*Rapid lower neighbour*



*Nota.* Compás 69, en la voz de la mezzo 2, arreglo *Look how he lifted me.*

### 2.10.26. *Rapid upper neighbour*

Una apoyatura rápida ascendente (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 52**

*Rapid upper neighbour*



*Nota.* Compás 69, en la voz del tenor 1, arreglo *Look how he lifted me.*

## 2.10.27.Improvisación

En su tesis, Vega (2016) declara que es “una creación espontánea con nuevos motivos o tema rítmicos, melódicos y de texto en el caso vocal, sobre una base armónica y/o rítmica específica” (pág. 57).

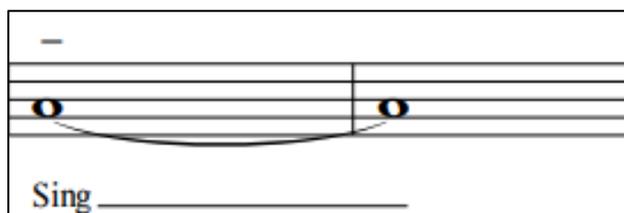
## 2.11. Características y símbolos rítmicos de expresión vocal en el Góspel

### 2.11.1. Full duration tenuto

Indica la duración completa de la nota escrita (Legg, 2010, Traducción).

#### Figura 53

*Full duration tenuto*



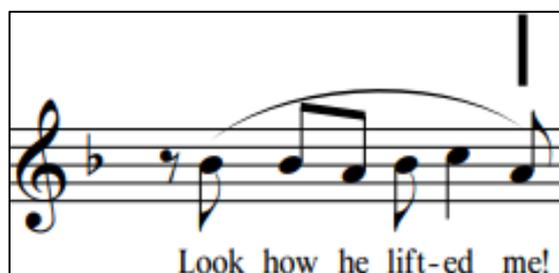
*Nota.* Compás 94, en las voces de soprano 2, mezzo 1, tenor 2 y bajo 1, arreglo *Look how he lifted me.*

### 2.11.2. Shorter duration than written

Indica que la duración de la nota es menor que lo escrito (Legg, 2010, Traducción).

#### Figura 54

*Shorter duration than written*



*Nota.* Compás 51, en la voz de la soprano 2 y mezzo 1, arreglo *Look how he lifted me.*

### 2.11.3. Audible rhythmic breath

Una expulsión o toma de aire brusca que forma parte de la sensación rítmica esencial de la frase (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 55**

*Audible rhythmic breath*



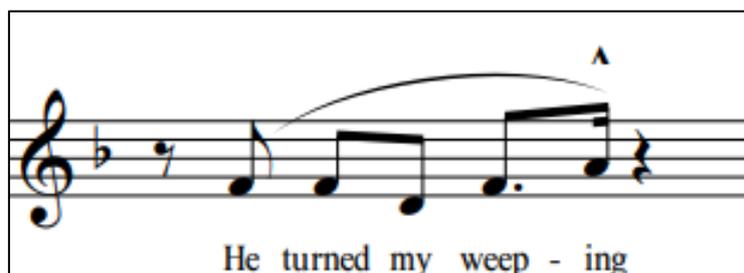
*Nota.* Compás 95, en la voz de la mezzo 2 y tenor 1, arreglo *Look how he lifted me.*

### 2.11.4. Light dynamic stress

Indica un acento con tensión o énfasis rítmico ligero (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 56**

*Light dynamic stress*



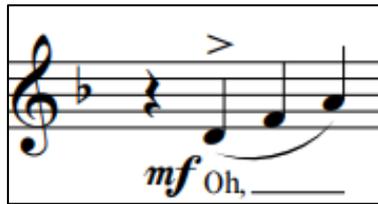
*Nota.* Compás 48, en la voz de la soprano 2 y mezzo 1, arreglo *Look how he lifted me.*

### 2.11.5. Heavy Dynamic stress

Indica un acento con tensión o énfasis rítmico fuerte (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 57**

*Heavy Dynamic stress.*



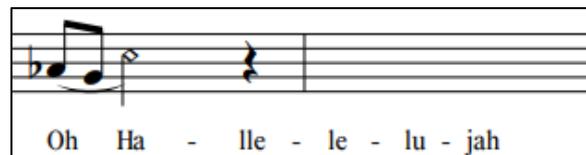
*Nota.* Compás 38, en la voz del soprano 2, mezzo 2 y tenor 2, arreglo *Look how he lifted me.*

### 2.11.6. Spoken/rap

Indica frases habladas, líneas de rap y otras letras de tono no específico dentro de la línea melódica (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 58**

*Spoken/rap*



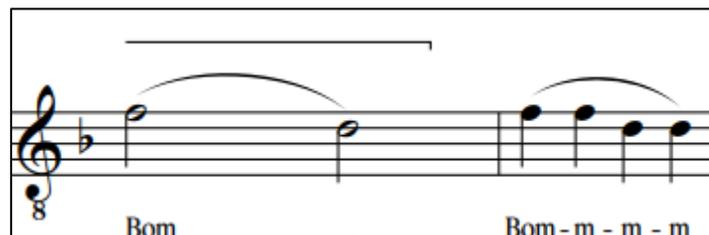
*Nota.* Compás 67, en la voz soprano 2, arreglo *Look how he lifted me.*

### 2.11.7. Truncated vowel - Elongated consonant

Indica una vocal cortada o "recortada" que precede a una consonante alargada o sostenida (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 59**

*Truncated vowel*



*Nota.* Compás 17, en la voz de los tenores, arreglo *Look how he lifted me*

## 2.11.8. *Vowel change*

Cada vocal es pronunciada en la misma nota con un tono más largo y sostenido, similar a un diptongo complejo (Legg, 2010, Traducción).

**Figura 60**

*Vowel change*



*Nota.* Compás 85, en la voz de la soprano 2, de las mezzos y tenor 1, arreglo *Look how he lifted me.*

## CAPÍTULO III Análisis de los arreglos realizados *You'll always be* y *Look how he lifted me*

### 3. Análisis de los arreglos realizados

En el capítulo III, se muestra un análisis en cuanto a la forma, armonía, melodía y ritmo de los arreglos realizados en las obras *You'll always be* y *Look how he lifted me*, sobre la base del concepto teórico arreglístico de Andrew Legg y Carolyn Philpott, Genichi Kawakami y Tyler Williams, ya citados anteriormente en la introducción de este trabajo.

#### 3.1. Procedimiento Arreglístico del tema *You'll always be*

##### 3.1.1. Descripción de la forma del arreglo *You'll always be*

Para realizar la descripción morfológica del arreglo *You'll always be*, se ha tomado como referencia la forma explicada en el literal 2.1 del segundo capítulo, con algunas variaciones mostrando así las secciones que se han modificadas o añadido en el proceso del arreglo.

Así, la estructura del arreglo *You'll always be* en comparación a la estructura original no consta de dos secciones, teniendo cinco secciones con una sección variable (ver tabla 7). Refiriéndonos al desarrollo del arreglo se puede visualizar la presencia de *vamps* (ver 4 párrafo del literal 2.1.), conectando varias secciones en el arreglo.

Por otra parte, la comparación en número de compases es significativa, como en la introducción del arreglo a la cual se le añadió ocho compases más; de igual manera se mantuvo la armonía, sin embargo, se realizó una pequeña composición para esta sección. Mientras que la obra original tiene instrumental y dos puentes, en el arreglo *You'll always be* no están presentes; y el *Tag* se reduce a seis compases.

Podemos observar los diferentes tipos de texturas que se han usado en este arreglo, como hace referencia la tabla 7, la textura que predomina es la homofonía, utilizando una estructura homorrítmica con acompañamiento en algunas secciones; mientras que, en dos secciones que es la introducción y coro dos, se aborda la textura polifónica.

**Tabla 7***Esquema del arreglo You'll always be*

Secciones		Compás	Textura	N° de compases	Tonalidad	Tempo
Introducción	A	4/4	Polifónica imitativa con acompañamiento	11c	G	 =76
Verso 1	B	4/4	Homofonía	8c	G	 =76
Coro 1	C	4/4	Homofonía	11c	G	 =76
Vamps	Conector	4/4	Homofonía con una estructura homorrítmica y acompañamiento	4c	G	 =76
Verso 2	B1	4/4	Homofonía con una estructura homorrítmica con acompañamiento	8c	G	 =76
Coro 2	C1	4/4	Polifónica	12c	G	 =76
Puente	D	4/4	Homofonía	16c	G	 =76
Interludio	E	6/8	Homofonía con una estructura homorrítmica con acompañamiento	8c	G	 =80
Coro 3	C2	4/4	Homofonía con una estructura homorrítmica con acompañamiento	12c	G	 =76
Tag	CODA	4/4	Homofonía con una estructura Homorrítmica	6c	G	 =76

### 3.1.2.Descripción de la melodía del arreglo *You'll always be*

En la primera parte de la introducción, las voces de sopranos cantan unísono llevando la melodía, esta no se mueve por grados conjuntos, sino por intervalos de quintas, terceras y segundas (ver anexo A, compases 1 al 3); las *mezzos* realizan un canon sobre la melodía, mientras que los bajos hacen un pedal con la nota fundamental del acorde. Para finalizar la introducción, sobre el mismo pedal que realizan los bajos, las *mezzos* llevan la melodía principal (ver anexo A, compases 10 al 12) y uno de los tenores realiza el *walking bass*, con notas del acorde.

En el primer verso, la melodía se relaciona por grados conjuntos e intervalos de séptima sobre pedales armónicos con síncopa (ver anexo A, compases 13 al 20), la soprano 1 lleva la melodía desde el compás 13 hasta el 16. Mientras que la mezzo 1, lleva la melodía desde el compás 17 al 20.

Para el primer coro, la melodía se mueve por grados conjuntos e intervalos de cuartas sobre movimientos armónicos en corcheas y blancas con punto, además, se destacan los silencios que van relacionado al estilo y concepto del género de la música Góspel. La voz solista la realizan soprano 1 y bajo 2, en los compases 21 al 31.

En el *vamp*, las voces realizan contratiempo, en intervalos de terceras y cuartas, con pedales armónicos elaborados por los bajos.

Luego, la melodía se vuelve a repetir como en el primer verso. Dos solistas en el segundo verso, soprano 1 desde los compases 37 al 40 y soprano 2 desde el compás 41 al 44, con *walking bass* y pedales armónicos.

Después en el segundo coro, se repite la melodía del coro uno, la soprano 1 es solista en los compases 45 al 48, mientras que en los compases 49 al 56 la mezzo 1 realiza la voz solista. A la vez, las mezzos elaboran síncopas armónicas, el tenor 2 y los bajos se mantienen en pedales armónicos.

Pasamos al Puente que se divide en cuatro secciones, para cada sección hay diferentes solistas (ver tabla 8). El movimiento interválico es por grados conjuntos y los cuatro motivos son repetitivos. Empieza con un solista y acompañante, el objetivo es entregar estos cuatro motivos a los siguientes solistas, que tienen diferentes timbres de voz, y complementar con una voz pedal y otra voz realizando el *walking bass*, ya mencionado en el literal 2.8.4.

**Tabla 8**

*División de la melodía principal en el puente del arreglo You'll always be*

Sección	A	A1	A2	A3
Voz Solista	Bajo 1	Tenor 1	Mezzo 2	Soprano 1
Nº de compases	57-60 c	61-64 c	65-68 c	69-72 c

En el interludio, se realiza el *Call and Response*, mencionado en el literal 3.6. La mezzo 1 y el tenor 1 elaboran el *Call*, mientras que las demás voces el *Response*, a excepción del bajo 2 el cual es acompañamiento, todo esto desde el compás 73 al 80. En esta sección el movimiento interválico es por terceras, segundas y quintas. El bajo 2 deja de ser soporte armónico como pedal, y realiza contratiempo.

Ya en el tercer coro, se puede apreciar nuevamente el *Call and Response*, pero más sutil, la soprano 2 realiza el *Call* mientras que las demás voces el *Response*; soprano 1 y el tenor 1 llevan la melodía principal desde el compás 81 al compás 93. Por último, en el *Tag*, la soprano 1 lidera en los compases 94-99 por intervalos de terceras y quintas.

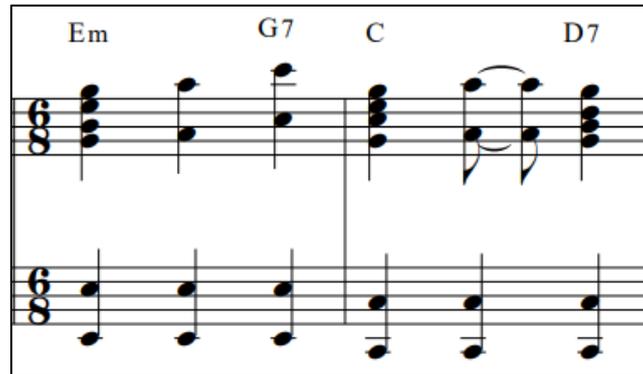
### 3.1.3. Descripción de la armonía del arreglo *You'll always be*

La tonalidad del arreglo *You'll always be* es G, la cual tiene una alteración, esta es fa sostenido. La armonía de la canción pasa por los siguientes grados: I – V – IV – vi, se repite constantemente la secuencia armónica. A estos acordes se les ha dado el tratamiento de

armonización con el séptimo grado en cada uno de ellos. Excepto en el Interludio, en el cual se adiciona Dominantes secundarios y el sustituto tritonal de la Dominante.

**Figura 61**

*Dominante secundaria en el arreglo You'll always be*



*Nota.* Compás 73, primer compás del interludio, en donde observamos que el G7 es un dominante secundario de C, en el arreglo *You'll always be*.

**Figura 62**

*Sustituto tritonal de la Dominante en el arreglo You'll always be*



*Nota.* En el compás 78, que pertenece al interludio se puede ver la tritonal de Dominante Ab7 que corresponde al acorde de G, en el arreglo *You'll always be*.

### 3.1.4. Descripción del ritmo del arreglo *You'll always be*

En el arreglo *You'll always be*, se ha realizado un cambio en la métrica. En la obra original no se realiza ninguna variación, siempre se mantiene en un compás simple: 4/4. Al contrario, en

el arreglo hay una variación de un compás simple: 4/4 a un compás compuesto: 6/8, regresando después al compás simple: 4/4 (Ver Tabla 7).

A la vez el tempo varía, tenemos en el principio un tempo de negra igual a 76, mientras que en el interludio tenemos un tempo de corchea igual a 80, el cual después del interludio vuelve a ser el tempo inicial, negra igual a 76.

Además, se puede observar en toda la obra la utilización de la síncopa (ver figura 61) y el contratiempo (ver figura 62).

### Figura 63

*Síncopa en el arreglo You'll always be*

The image shows two staves of musical notation in bass clef, G major (one sharp). The first staff has lyrics 'Ra \_\_\_' under the notes. The second staff has lyrics 'Ra \_\_\_' under the notes. The third measure of both staves is marked with 'mp' (mezzo-piano). The notation consists of four measures, each with a single note on a half note, with a fermata over it. The notes are G2, G2, G2, and G2.

*Nota.* Compases 67-70, en las voces de los bajos, arreglo You'll always be.

Figura 64

Contratiempo en el arreglo *You'll always be*

The image shows four staves of music, each representing a different vocal part. Each staff contains a melodic line with slurs and lyrics. The lyrics are: *mf* Oh Oh Oh Oh *mf* Oh Oh Oh Oh. The music is written in a contratiempo style, with the vocal lines starting on different beats.

Nota. Compases 33-36, en las voces de las mezzos y tenores, arreglo *You'll always be*.

Figura 65

Walking bass en el arreglo *You'll always be*

The image shows a single staff of music for a walking bass line. The staff contains a melodic line with slurs and lyrics. The lyrics are: Bom Bom Bom Bom Bom Bom Bom Bom. The music is written in a walking bass style, with the bass line starting on a specific beat.

Nota. Compases 37-38, en la voz del tenor 2, arreglo *You'll always be*.

### 3.2.Procedimiento Arreglístico del tema *Look how he lifted me*

#### 3.2.1.Descripción de la forma del arreglo *Look how he lifted me*

Al igual que la descripción anterior, se ha tomado como referencia la forma explicada en el literal 2.1 del segundo capítulo, con algunas variaciones mostrando así las secciones que se han modificadas o añadido en el proceso del arreglo.

Para el arreglo *Look how he lifted me*, se han agregado compases en distintas secciones, por ejemplo, la introducción; tiene 13 compases en el arreglo, lo contrario al tema original que tiene 4 compases.

También se agregan dos coros al final del arreglo, el coro 2 y coro 3.

La textura homofonía es la que más se ha usado en este arreglo, como esta explicado en la tabla 7, utilizando una estructura homorrítmica con acompañamiento en algunas secciones. Mientras que, en el arreglo tenemos dos secciones que son diferentes, una es la introducción la cual usa una textura Polifónica imitativa con acompañamiento y la otra es el *Tag* en donde se hace uso de la textura monofónica.

**Tabla 9**
*Esquema del arreglo Look how he lifted me*

Secciones		Compás	Textura	N° de compases	Tonalidad	Tempo
Introducción	A	4/4	Polifónica imitativa con acompañamiento	13c	F	
Verso 1	B	4/4	Homofonía	8c	F	
Verso 2	B1	4/4	Homofonía	8c	F	
Coro 1	C	4/4	Homofonía	16c	F	
Verso 3	B2	4/4	Homofonía	8c	F	
Verso 4	B3	4/4	Homofonía con una estructura homorrítmica	8c	F	
Final del Coro	C1	4/4	Homofonía con una estructura homorrítmica	8c	F	
Puente	D	6/8	Homofonía con una estructura homorrítmica	18c	F	
Coro 2	C2	4/4	Homofonía con una estructura homorrítmica	18c	F#	
Coro 3	C3	4/4	Homofonía	8c	G	
Coro 4	C4		Homofonía	9c	G	
Tag	CODA	4/4	Monofónica	2c	G	

### 3.2.2.Descripción de la melodía del arreglo *Look how he lifted me*

En la primera parte de la introducción, la voz solista la realiza el tenor 2 desde el compás 1 al 6, mientras el lleva la melodía principal la mezzo 2 y soprano 2 realizan un canon, estas mismas voces se unen para cantar al unísono en el compás 6. Para la segunda parte de la introducción, vuelven las voces a comenzar en dúos por intervalos de terceras y segundas. Podemos ver los solistas de esta sección en la tabla 10.

**Tabla 10**

*División de la melodía principal en la introducción del arreglo Look how he lifted me*

Sección	A	A1	A2	A3
Voz Solista	Mezzo 2 y tenor 1	Mezzo 1 y tenor 2	Soprano 2 y bajo 1	Soprano 1 y bajo 2
Nº de compases	7c	8-11c	12c	13c

Ahora bien, en el primer verso, la soprano 1 y mezzo 1 son solistas y realizan la melodía por grados conjuntos en los compases desde el 14 al 21, estas voces construyen cada frase y la resaltan cuando llegan a los silencios, lográndose percibir la armonía realizada por las otras voces. Puesto que, los bajos realizan un pedal armónico, y los tenores hacen fillers en los silencios de las solistas.

La melodía del segundo verso, es idéntica a la melodía del verso 1, tiene como solistas a la soprano 2 y tenor 1, en los compases 22 al 29, con un pedal armónico realizado por la mezzo 2, tenor 2 y bajo 1; y la mezzo 1 realiza fillers. A la vez, en los dos últimos compases las voces se mueven por intervalos de terceras y séptima, haciendo notorio los acordes con extensiones.

Luego, en el primer coro el movimiento interválico va por terceras, cuartas y grados conjuntos con síncopas. También, tenemos cuatro solistas, la mezzo 1 y bajo 1 en la primera parte desde los compases 30 al 37 y soprano 2 para la segunda parte desde el compás 38 al 45. Las demás voces, hacen pedales rítmicos.

En el tercer verso, la melodía se relaciona con intervalos de terceras y grados conjuntos, sus solistas son la soprano 2 y la mezzo 1, en los compases 46 al 53, al final de cada frase hay silencios, en ellos el cantante puede respirar. Mientras esto ocurre, las otras voces hacen pedales armónicos.

En el cuarto verso, la mezzo 1 y el bajo 1 realizan la voz solista desde el compás 54 al 61; por grados conjuntos, respetando los silencios y las síncopas. Aquí se realiza la homorrítmica, las voces se mueven al mismo tiempo que los solistas, pero cantando diferentes notas del acorde. Una de las voces realiza pedal armónico para estabilizar al coro.

Al final del coro, la soprano 2 y la mezzo 1 se destacan como solistas en los compases 62 al 69, moviéndose por cuartas y terceras. Al igual que el cuarto verso, se realiza la homorrítmica y pedal armónico.

Para el Puente, nuevamente se divide en cuatro secciones, en el cual se destacan varios solistas (ver tabla 11); realizando intervalos de terceras y segundas. Existe un pedal armónico como soporte, al mismo tiempo se unen las otras voces, armonizando los tres motivos principales.

**Tabla 11**

*División de la melodía principal en el puente del arreglo Look how he lifted me*

Sección	A	A1	A2	A3
Voz Solista	Bajo 1	Mezzo 2	Mezzo 1 y bajo 2	Soprano 2 y bajo 2
N° de compases	70-73c	74-77c	78-81c	82-87c

En el segundo coro, existe una división de solistas, en la primera parte, la soprano 1 y la mezzo 2, desde el compás 88 al 95. Simultáneamente, algunas voces realizan la homorrítmica y otros pedales armónicos; en la segunda parte, la soprano 2 y el bajo 1 llevan la melodía, en los compases 96 al 105, destacando el contrapunto junto a las demás voces. Por otro lado, la soprano 1 y el bajo 1, desde el compás 106 al 113 realizan la voz solista en el tercer coro, en donde se realiza el *Call and Response* y pedales armónicos.

Así mismo, para el cuarto coro, la soprano 2 y el bajo 2 llevan la melodía principal desde el compás 114 al compás 122 con un pedal armónico. Por último, en el tag, todas las voces hacen unísono, es decir, monofonía.

### 3.2.3.Descripción de la armonía del arreglo *Look how he lifted me*

La tonalidad del arreglo *Look how he lifted me*, tienen tres cambios (ver tabla 9), para cada tonalidad, se revisan los acordes y sustitutos correspondientes.

El tema *Look how he lifted me*, originalmente trabaja con los grados I-vi-IV-V, se les ha dado el tratamiento de armonización con el séptimo grado a cada uno de ellos. Además, en el arreglo se agregado sus dominantes secundarias:

**Figura 66**

*Dominante secundaria en el arreglo Look how he lifted me*

The figure shows a musical staff with two systems. The top system contains four chords: F, A7, Dm, and Bb. The bottom system contains four degrees: I7, Vs/vi, vi, and IV. The A7 chord is shown as a tritone substitute for the dominant of the previous chord (F).

*Nota.* Compases 14-15, el dominante secundario es A7 y el acorde fundamental es Dm, arreglo *Look how he lifted me*.

A la vez, se hizo uso de sustitutos tritonaes:

**Figura 67**

*Sustituto tritonal en el arreglo Look how he lifted me*

The figure shows a musical staff with two systems. The top system contains four chords: F, Eb7, Dm, and Bb. The bottom system contains four degrees: I, S.T.deA7/vi, vi, and IV. The Eb7 chord is shown as a tritone substitute for the dominant of the previous chord (F).

*Nota.* Compases 33-34, el sustituto tritonal es Eb7 y el acorde fundamental es Dm, arreglo *Look how he lifted me*.

Además, se trabajó con el sustituto tritonal de la dominante (iib7):

**Figura 68**

*Sustituto tritonal de la dominante en el arreglo Look how he lifted me*

The image shows a musical score for three measures. The top staff contains the following chords: Gm7, Cb7, and Bb. The bottom staff contains the following chords: iim7, iib/IV, and IV. The Cb7 chord is a tritone substitution for the dominant Bb.

*Nota.* Compases 10-11, el sustituto tritonal de la dominante es Cb7 y el acorde fundamental es Bb, arreglo *Look how he lifted me*.

Por otra parte, el sustituto tritonal de la subdominante, fue clave para la realización del arreglo:

**Figura 69**

*Sustituto tritonal de la subdominante en el arreglo Look how he lifted me*

The image shows a musical score for two measures. The top staff contains the following chords: Dbm7 and F. The bottom staff contains the following chords: vib/I and I. The Dbm7 chord is a tritone substitution for the subdominant F.

*Nota.* Compases 27, el sustituto tritonal de la subdominante es Dbm7 y el acorde fundamental es F, arreglo *Look how he lifted me*.

También se ha usado los acordes disminuidos:

**Figura 70**

*Acorde disminuido en el arreglo Look how he lifted me*

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one flat (Bb). Measure 38 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff shows a chord of F (F4, A4, C5) with a fingering of 'I'. The bass staff shows a single note F3. Measure 39 is divided into two parts. The first part shows a diminished chord C#7 (C#4, E4, G4, Bb4) with a fingering of 'Dis/vi' and a fundamental Dm (D4, F4, A4) with a fingering of 'vi'. The second part shows a Bb chord (Bb4, D5, F5) with a fingering of 'IV' and a Db-7 chord (Db4, F4, Ab4, Bb4) with a fingering of 'vib/I'. The bass staff shows notes corresponding to the chords: F3, C#4, D4, Bb4, and F4.

*Nota.* Compases 38-39, el acorde disminuido es C#°7 y el acorde fundamental es Dm, arreglo *Look how he lifted me*.

### 3.2.4. Descripción del ritmo del arreglo “*Look how he lifted me*”

El arreglo *Look how he lifted me*, no varía en la métrica, realiza un compás simple: 4/4. Sin embargo, el tempo cambia dos veces en la introducción, primero es una negra igual a 90, después es una negra igual a 110.

Desde el verso 1 en adelante la negra cambia a 120 hasta el final de la obra. Tal como el primer arreglo “*You’ll always be*”, se utiliza la síncopa (ver figura 68) y el contratiempo (ver figura 69).

**Figura 71**

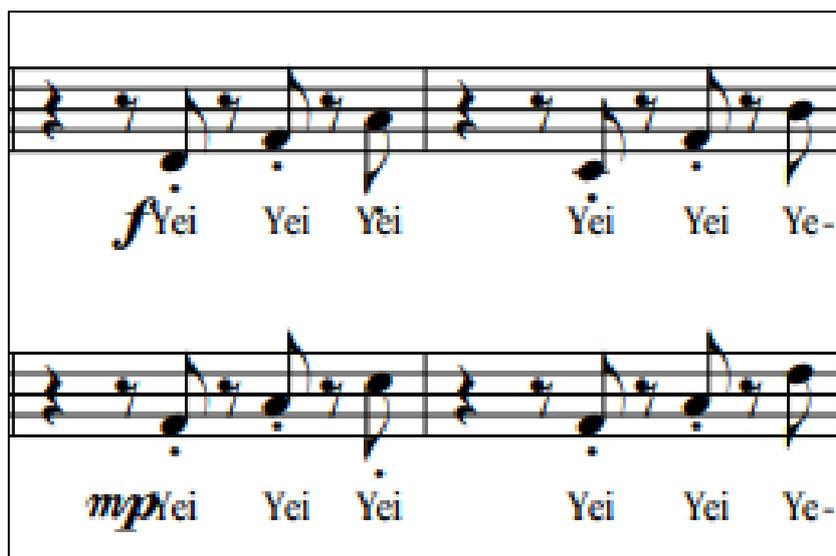
*Síncopa en el arreglo Look how he lifted me*



*Nota.* Compases 28-29, en la voz del tenor 2 y los bajos, arreglo *Look how he lifted me*.

**Figura 72**

*Contratiempo en el arreglo Look how he lifted me*



*Nota.* Compases 96-97, en las voces de la soprano 2 y la mezzo 1, arreglo *Look how he lifted me*.

Los arreglos corales fueron realizados a partir de la investigación y creatividad del autor. Basándose primero en la armonía, ritmo y tesitura de las voces; comprendiendo como se desarrollaba la melodía, se buscó colocar a las demás voces como un colchón armónico para que la melodía principal destacara, encontrando un resultado en el cual se aplicó las técnicas arreglísticas y los símbolos vocales.

## Conclusiones

El género Góspel es el resultado de un cúmulo de relaciones de géneros precursores que se suceden a través de los años. Sellando en el género de la música Góspel, esa singularidad de canto a la libertad, un canto de esperanza.

Con respecto al análisis de las técnicas arreglísticas y los símbolos vocales del género de la música Góspel, se ha podido desarrollar la monofonía, homofonía, polifonía, homorritmia y pedales armónicos con las técnicas arreglísticas como *Four way close*, *Drops*, *Voicings*, entre otros, explicados en el literal 2.9. del capítulo II, dándole realce a la armonía, textura y acompañamiento establecidos en los arreglos. Así mismo, los símbolos vocales como melismas, humming, glissando, field holler, y los demás explicados en el literal 2.10. y 2.11; son de gran aporte para la interpretación de los arreglos, reflejándose las características del género de la música Góspel.

En cuanto a la realización de los arreglos *You'll always be* y *Look how he lifted me*, se puede concluir un proceso arreglístico, en los cuales se han insertado los recursos musicales del género de la música Góspel; su forma, melodía, armonía y ritmo. Siendo las bases para el desarrollo de cada sección en los arreglos. Mediante el análisis de la forma del género de la música Góspel, se concluye que su estructura, consta de varias secciones AABBACCDD, adicional la sección E. A su vez, el estudio de la melodía del género de la música Góspel, facilitó el uso de las escalas e intervalos en el tratamiento melódico. En relación con la armonía del género de la música Góspel, se pudo trabajar con los sustitutos tritonales, acordes secundarios de dominante, acordes de triada, cuatriada armonizando la séptima y acordes disminuidos. Por otra parte, se ha analizado el ritmo del género de la música Góspel, en consecuencia, se hizo uso de la síncopa, contratiempo y el *walking bass*.

Otro punto en la conclusión es, la diferencia de la nomenclatura ortodoxa y la nomenclatura anglosajona que fue usada en los arreglos de este trabajo. Con la nomenclatura ortodoxa el proceso se complicaría pues debería tardarse más en leer los acordes a la hora de interpretar

o improvisar; mientras que usando el cifrado y la nomenclatura anglosajona facilita el proceso siendo una forma rápida, precisa y concisa en los acordes.

En la realización de los arreglos se trató de demostrar pequeñas características de los componentes vocales descritos en el literal 1.6. los tipos de góspel, por ejemplo, los melismas, transiciones entre el habla y el canto, entre otros. Siempre buscando mantener las características melódicas, armónicas y rítmicas del género de la música Góspel.

En resumen, los arreglos *You'll always be* y *Look how he lifted me*, nos dan un acercamiento al género de la música Góspel lo cual es el objetivo planteado en este trabajo.

## Referencias

- Ardila, A. (2019). *UN VIAJE POR EL RÍO MISISIPI: Elementos e influencia de la música afroamericana del delta del Misisipi en la interpretación vocal*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado el 17 de mayo de 2021
- Barrera, J. A. (2010). *Composición, Rearmonización y arreglos enfocados a las secciones de vientos acompañadas por sección rítmica (Proyecto de grado)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado el 22 de Mayo de 2021
- Clarks, J. (31 de Julio de 2020). *The Christian Beat.org*. Recuperado el 25 de Noviembre de 2020, de TCB: <https://www.thechristianbeat.org/index.php/new-music/8135-kim-walker-smith-releases-new-song-you-ll-always-be>
- Cobbs, T. (17 de Noviembre de 2017). *Youtube*. Recuperado el 27 de septiembre de 2021, de Holy Spirit: <https://youtu.be/BZT8jqsc8lQ>
- Cuesta Escandon , N. (2017). *Renace el soul: análisis vocal, melódico y armónico de un repertorio representativo de cuatro artistas soul de la década del 60 e incios del 70, y de tres intérpretes contemporáneos que emulan el mismo sonido, aplicándolo a un recital final*. (Tesis de grado) Quito: Universidad de la UDLA. Recuperado el 12 de Junio de 2022, de <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6741>
- Deming, M. (27 de Enero de 2021). *All music*. Recuperado el 25 de Noviembre de 2020, de Elevation Worship: <https://www.allmusic.com/artist/elevation-worship-mn0001944458/biography>
- Doezema, B. (1986, Traducción). *Arranging 1 Workbook*. Boston: College of music Berklee.
- Elvira. (2020). *Historia de la canción sin música*. <https://www.superprof.es/blog/cantos-capela-historia/>.
- Gómez, S. L. (2010). *La música Góspel en Limón*. Costa Rica: Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural; Imprenta Nacional. Recuperado el 9 de Octubre de 2021, de [http://www.patrimonio.go.cr/biblioteca\\_digital/publicaciones/2010/gospel\\_02.pdf](http://www.patrimonio.go.cr/biblioteca_digital/publicaciones/2010/gospel_02.pdf)

- Hawkins & Brown. (14 de Febrero de 2018). *Youtube*. Recuperado el 20 de Octubre de 2021, de "Oh Happy Day" Edwin Hawkins - Anthony Brown w/ FBCG Combined Choir:  
<https://youtu.be/olQrCfkvbGw?t=15>
- Inside FBCG. (14 de Febrero de 2013). *You tube*. Obtenido de "The Blood Still Works"  
Anthony Brown & FBCG Combined Mass Choir:  
<https://youtu.be/Tpkb2Mn08EA?t=325>
- Johnson, I. (2009). *Development of African American Gospel Piano Style (1926-1960): A socio-musical analysis of Arizona dranes and Thomas A. Dorsey*. (Degree of Doctor of Philosophy) Pensilvania: University of Pittsburgh. Recuperado el 15 de Septiembre de 2022, de <https://core.ac.uk/download/pdf/12208918.pdf>
- Kawakami, G. (1975). *Arranging popular music: A practical guide - Guía práctica para arreglos de la música popular*. Tokyo: Yamaha Music Foundation. Recuperado el 19 de septiembre de 2021
- Legg, A. (January de 2010). A taxonomy of musical gesture in African American gospel music. *Popular music.*, 28. Recuperado el 10 de Febrero de 2023, de <https://www.researchgate.net/publication/231958024>
- Legg, A., & Philpott, C. (2015, Traducción). *An analysis of performance practices in African American gospel music: rhythm, lyric treatment and structures in improvisation and accompaniment*. Tasmanian: Cambridge University Press. Recuperado el 15 de mayo de 2022, de <https://www.jstor.org/stable/24736909>
- Lucero, J. (2015). *Pedagogía de la voz: Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coros y Géneros vocales. Tesis de Grado*. Cuenca: Universidad de Cuenca. Recuperado el 21 de Mayo de 2021
- MCN Biografías. (30 de Diciembre de 2022). *Google*. Obtenido de La Web de las biografías:  
[www.mcnbiografias.com](http://www.mcnbiografias.com)
- MINED. (2019). *Instructivo de música Coral*. Nicaragua: Ministerio de Educación Nicaragüense. Recuperado el 5 de Enero de 2021, de

<https://www.mined.gov.ni/biblioteca/wp-content/uploads/2020/02/Introduccion-de-Musica-Coral.pdf>

Niño, J. (2016). *El Góspel dentro de la iglesia cristiana afroamericana, desde finales del siglo XIX, hasta nuestros días*. (Tesis de grado) Bogotá: Universidad distrital Francisco José de Caldas. Recuperado el 17 de Junio de 2021, de <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/13265/Ni%F1oVegaJullietVanessa2017.pdf?sequence=1>

Pedroza, D. (2018). *Creación de dos arreglos musicales para el concierto: "1.320 SIJAZZ - LOSPETITFELLAS BIG BAND"* (Proyecto de grado). Bogotá: Universidad El Bosque. Recuperado el 28 de Mayo de 2021, de [https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/3162/Pedroza\\_Latorre\\_Daniel\\_Rodrigo\\_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/3162/Pedroza_Latorre_Daniel_Rodrigo_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Peláez, D. (2015). *El Jazz en la BigBand*. (Tesis de Grado). Madrid.: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado el 15 de Junio de 2021

Peñalver Vilar, J. (2010). La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia. *Sonograma, Revista de pensament musical*, 10 - 12. Recuperado el 26 de Mayo de 2021, de <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/32176/36591.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Phillip Edwards. (2016). *Look he Lifted me. Elevation Worship - Wake up the wonder*. Recuperado el 1 de febrero de 2021, de Brown , Chris; Israel, Houghton; Steven , Furtian: <https://www.secuencias.com/songs/Elevation-Worship/Wake-Up-The-Wonder/Look-How-He-Lifted-Me/>

Ramirez, J. (2011). *Comparación de su impacto musical en los Estados Unidos y en la región andina colombiana durante la primera década del siglo XX*. Bucaramanga: Universidad autónoma de Bucaramanga. Recuperado el 29 de Junio de 2022

Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real musical Editores.

- Sellers, C. (2009, Traducción). *I'm sing beacuse I'm free*. Tesis de Doctorado. Ohio: The Ohio State University. Recuperado el 15 de Octubre de 2020
- Spirituals, T. (14 de Febrero de 2021). *Youtube*. Recuperado el 15 de octubre de 2021, de Wade in the Water: Live | The Spirituals (Official Music Video): [https://youtu.be/fxZ4H-gq\\_lc](https://youtu.be/fxZ4H-gq_lc)
- Stellenbosch University Choir. (28 de Septiembre de 2016). *Youtube*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2021, de Stellenbosch University Choir perform "Traditional Gospel Medley": <https://youtu.be/gM2KnywsW4E>
- Vega, M. (2016). *Aproximación a algunos elemento vocales que caracterizan al género Góspel a partir del análisis de dos cantantes Mahalia Jackson y Yolanda Adams*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado el 03 de Junio de 2021
- West , K. (15 de marzo de 2020). *Youtube*. Recuperado el 15 de octubre de 2021, de Lord you're holy ballin - Sunday service: <https://youtu.be/TfpiHv1kP5E?t=120>
- Williams, T. (2020, Traducción). *Exploring the Gospel Fusion Arrangements of The Recording Collective*. Tennessee: Belmont University. Recuperado el 22 de Junio de 2022, de [https://repository.belmont.edu/music\\_comp/2](https://repository.belmont.edu/music_comp/2)

Anexo A

# YOU'LL ALWAYS BE

Kim Walker

Lindsey Sweat, Jonathan Jay & Justin Amundrud

Arreglo realizado por Salomé Quezada

Score

**Introducción**

$\text{♩} = 76$

The musical score is arranged for a vocal ensemble. It features eight staves: Soprano 1, Soprano 2, Mezzo-Soprano 1, Mezzo-Soprano 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 76. The score begins with an 'Introducción' section. The vocal parts are written in treble clef (Soprano and Mezzo-Soprano) and bass clef (Tenor and Bass). The lyrics 'Uh' and 'Hm' are written below the notes. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score shows a melodic line for the vocalists and a harmonic line for the basses.

2 YOU'LL ALWAYS BE

The musical score is for the song "YOU'LL ALWAYS BE" and is marked with the number "2". It features eight vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score includes lyrics such as "Uh", "Bom Bom", and "Tu ru ru ru". Dynamics include *p*, *pp*, and *mp*. There are also performance markings like *f* and *mp* for the Mezzo 1 part. The score is written on a grand staff with treble clefs for the vocal parts and bass clefs for the bass parts. The lyrics are placed below the corresponding vocal lines.

S 1 *p* Uh Uh

S 2 *p* Uh Uh

Mezzo 1 *p* Bom Bom Uh *f* Tu ru ru ru

Mezzo 2

T 1 *p* Bom Bom Uh

T 2

B 1 *pp* Hm *mp* Hm

B 2 *pp* Hm *mp* Hm

## YOU'LL ALWAYS BE

3

10

S 1

S 2

Mezzo 1

Tu ru ru Yeah — Tu ru — ru ru Tu ru ru ru —

Mezzo 2

Tu ru ru Yeah — Tu ru — ru ru Tu ru ru ru —

T 1

8

Tu ru — ru ru Tu ru ru ru —

T 2

8

*mp* Bom Bom Bom Bom Bom Bom Bom Bom

B 1

Hm —

B 2

Hm —

4 YOU'LL ALWAYS BE

**Verso 1**

S 1 *f* You've held me close on dark nights — You've calmed me down when noth-ing could.

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2 <sup>13</sup> *p* hm! hm!

T 1 <sup>8</sup> *p* hm! hm!

T 2 *p* hm! hm!

B 1

B 2 *p* hm! hm!

## YOU'LL ALWAYS BE

5

17

S 1

S 2

Mezzo 1

*mf* For ev-'ry time I felt a-lone — You pulled me in and called me friend

Mezzo 2

17

*p* hm! — hm! —

T 1

8

T 2

8 *p* hm! — hm! —

B 1

*p* hm! — hm! —

B 2

*p* hm! — hm! —

Detailed description: This is a musical score for a vocal ensemble. It consists of eight staves, each representing a different voice part: Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass 1 (B 1), and Bass 2 (B 2). The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The score begins at measure 17. The Soprano parts (S 1 and S 2) have rests. The Mezzo 1 part has a melodic line with lyrics: "For ev-'ry time I felt a-lone — You pulled me in and called me friend". The Mezzo 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2 parts all have rests, with some parts including a "hm!" vocalization. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for the Mezzo 1 part and *p* (piano) for the other vocal parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

6 YOU'LL ALWAYS BE  
Coro 1

S 1 *f* You've al-ways been and You'll al-ways be the God who gives such per-fect peace.

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2 *p* Wou And You The God Oh \_\_\_

T 1 *p* Wou And You The God Sha \_\_\_

T 2 *p* Sha \_\_\_ Sha \_\_\_ Sha \_\_\_

B 1

B 2 *f* You've al-ways been and You'll al-ways be the God who gives such per-fect peace.

## YOU'LL ALWAYS BE

7

25

S 1

— So, all my fear and anx-i - e-ty will bow to my God, the king of — kings, —

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

25

Oh — And — Oh — The King *p* l —

T 1

Sha — Sha — Sha — Sha — *p* Sha —

T 2

Sha — Sha — Sha — Sha — *p* Sha —

B 1

B 2

— So, all my fear and anx-i - e-ty will bow to my God, the king of — kings, —

8 YOU'LL ALWAYS BE

S 1  
Oh, my prince of peace

S 2

Mezzo 1  
(Oh!)(Hal-le-lu-jah!) *mf* Oh Oh Oh Oh *mf* Oh Oh Oh Oh

Mezzo 2  
Oh Pea - ce Uh *mf* Oh Oh Oh Oh *mf* Oh Oh Oh Oh

T 1  
Sha Sha Sha *mf* Oh Oh Oh Oh *mf* Oh Oh Oh Oh

T 2  
Sha Sha Sha *mf* Oh Oh Oh Oh *mf* Oh Oh Oh Oh

B 1  
*mp* Bom *mp* Bom

B 2  
Oh, my prince of peace *mp* Bom *mp* Bom

## YOU'LL ALWAYS BE

9

**Verso 2**

**S 1**  
*f* I've basked in-side Your per-fect light \_\_\_\_\_ and I've cried un-til the noth-ing could

**S 2**

**Mezzo 1**  
*f* I've basked in-side Your per-fect light \_\_\_\_\_ and I've cried un-til the noth-ing could

**Mezzo 2**  
37

**T 1**  
*f* I've basked in-side Your per-fect light \_\_\_\_\_ and I've cried un-til the noth-ing could

**T 2**  
8  
Bom Bom

**B 1**  
*p* Shou \_\_\_\_\_ Shou \_\_\_\_\_

**B 2**  
*p* Shou \_\_\_\_\_ Boom \_\_\_\_\_

10 YOU'LL ALWAYS BE

**S 1**

**S 2**  
*f* I've run a-way and back to you and still You call me \_\_\_ friend \_\_\_

**Mezzo 1**

**Mezzo 2**  
*mp* I've run a-way and back to you and still you call me friend \_\_\_

**T 1**  
*f* I've run a-way and back to you and still You call me \_\_\_ friend \_\_\_

**T 2**  
 Tum Shou \_\_\_

**B 1**  
*p* Shou \_\_\_ Shou \_\_\_

**B 2**  
*p* Shou \_\_\_ Boom \_\_\_

## YOU'LL ALWAYS BE

11

**Coro 2**

The musical score is for a choir of eight voices, labeled S 1, S 2, Mezzo 1, Mezzo 2, T 1, T 2, B 1, and B 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: "You've al-ways been and You'll al-ways be the God who gives Such per-fect\_ peace". The Soprano 1 part (S 1) starts with a forte (*f*) dynamic. The Mezzo 1 and Mezzo 2 parts (Mezzo 1, Mezzo 2) start with a piano (*p*) dynamic and have vocal lines with lyrics "A\_ E\_ A\_ I\_ A\_ E\_ A\_". The Tenor 1 part (T 1) starts with a forte (*f*) dynamic. The Tenor 2 (T 2) and Bass 1 (B 1) parts start with a piano (*p*) dynamic and have vocal lines with lyrics "Sha\_ Sha\_ Sha\_ Sha\_". The Bass 2 part (B 2) also starts with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

S 1 *f* You've al-ways been and You'll al-ways be the God who gives Such per-fect\_ peace

S 2

Mezzo 1 *p* A\_ E\_ A\_ I\_ A\_ E\_ A\_

Mezzo 2 *p* A\_ E\_ A\_ I\_ A\_ E\_ A\_

T 1 *f* You've al-ways been and You'll al-ways be the God who gives Such per-fect\_ peace\_

T 2 *p* Sha\_ Sha\_ Sha\_ Sha\_

B 1 *p* Sha\_ Sha\_ Sha\_ Sha\_

B 2 *p* Sha\_ Sha\_ Sha\_ Sha\_

12 YOU'LL ALWAYS BE

49

S 1

S 2

Mezzo 1

*f* So, all my fear and anx-i - e-ty will bow to my God, the King of \_\_\_ Kings,

Mezzo 2

49

*mp* Tu - ru - ru - ru -

T 1

8 *mp* o - u - o - u - o - u - o -

T 2

8 *mp* Tu - ru - ru - ru -

B 1

1 *mp* o - u - o - u - o - u - o -

B 2

1 *f* So, all my fear and anx-i - e-ty will bow to my God, the King of \_\_\_ Kings,

## YOU'LL ALWAYS BE

13

**Puente**

53

S 1

S 2

Mezzo 1

Oh, my prince of Peace

Mezzo 2

53

I Oh

Our prince of peace

T 1

T 2

I Oh

B 1

Oh Oh *mp* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

B 2

Oh, my prince of Peace Oh *pp* Sha Sha

14 YOU'LL ALWAYS BE

59

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

59

T 1

8

*mp* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

T 2

8

*mp* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

B 1

'Cause ev-ry'thing gives way when I speak your name *pp* Sha \_\_\_ Sha \_\_\_

B 2

Sha \_\_\_ Sha \_\_\_ *pp* Sha \_\_\_ Sha \_\_\_

## YOU'LL ALWAYS BE

63

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

63

*mf* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

T 1

8 Cause-ev-ry' thing gives way when I sepeak your name *mf* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

T 2

8 Cause-ev-ry' thing gives way when I sepeak your name *pp* La la la la la la la la

B 1

Sha \_\_\_\_\_ Shs *p* Ra \_\_\_\_\_ Ra \_\_\_\_\_

B 2

Sha \_\_\_\_\_ Sha *p* Ra \_\_\_\_\_ Ra \_\_\_\_\_

16 YOU'LL ALWAYS BE

67

S 1 *f* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

S 2 *f* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

Mezzo 1 *mf* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

Mezzo 2 'Cause ev-ry'thingives way when I speak your name *mf* I'm not a-fraid I'm not a-fraid

T 1 'Cause ev-ry'thingives way when I speak your name *p* La la la la la la la la

T 2 la la la la la la la *p* La la la la la la la

B 1 Ra \_\_\_ *mp* Ra \_\_\_ Ra \_\_\_

B 2 Ra \_\_\_ *mp* Ra \_\_\_ Ra \_\_\_

## YOU'LL ALWAYS BE

17

**Interludio**  $\text{♩} = 80$

*rit.*

71

S 1 'Cause ev-ry'thing gives way when I sepak your name *mp* All my fears

S 2 'Cause ev-ry'thing gives way when I sepak your name *p* All my fears

Mezzo 1 'Cause ev-ry'thing gives way when I sepak your name *mf* All my fears

Mezzo 2 'Cause ev-ry'thing gives way when I sepak your name

T 1  $\text{♩} = 8$  la la la la la la la la *mf* All my fears

T 2  $\text{♩} = 8$  la la la la la la la la *p* All my fears

B 1 Ra— *mp* All my fears

B 2 Ra— Ra— *mp* Bom bom bom bom bom bom bom bom

18 YOU'LL ALWAYS BE

75 *rit.*

S 1  
Bow be - fore Your \_\_\_ name Oh \_\_\_\_\_

S 2  
Bow be - fore Your \_\_\_ name

Mezzo 1  
Bow be - fore Your \_\_\_ name Je \_\_\_ sus \_\_\_\_\_

Mezzo 2  
75

T 1  
8 Bow be - fore Your \_\_\_ name Je \_\_\_ sus \_\_\_\_\_

T 2  
8 Bow be - fore Your \_\_\_ name Oh \_\_\_\_\_

B 1  
Bow be - fore Your \_\_\_ name

B 2  
bom Bom, \_\_\_\_\_

## YOU'LL ALWAYS BE

19

**Coro 3**

$\text{♩} = 76$

**S 1**  
*f* You've always been and You'll always be the God who gives Such perfect peace

**S 2**  
*mp* Oh \_\_\_\_\_ Always been Always be Who gives

**Mezzo 1**  
*mp* You've always been and You'll always be the God who gives Such perfect peace

**Mezzo 2**  
*mp* You'll always be and You'll always be the God who gives Such perfect peace

**T 1**  
*f* You've always been and You'll always be the God who gives Such perfect

**T 2**  
*mp* You've always been and You'll always be the God who gives Such perfect peace

**B 1**  
*mf* Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_

**B 2**  
*mf* Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_

20 YOU'LL ALWAYS BE

85

S 1 — So, all my fear and anx-i - e - ty will bow to my God,

S 2 So, all my fear and anx-i - e - ty will bow to my God,

Mezzo 1 So, all my fear and anx-i - e - ty will bow to my God,

Mezzo 2 — So, all my fear and anx-i - e - ty will bow to my God,

T 1 8 Per - fect peace All my fear Faith - ful

T 2 8 — So, all my fear and anx-i - e - ty will bow to my God,

B 1 Oh — Oh — Oh — Oh — Oh — Oh —

B 2 Oh — Oh — Oh — Oh — Oh — Oh —

## YOU'LL ALWAYS BE

21

88

S 1  
the King of \_\_\_ Kings, \_\_\_ Oh, my prince of

S 2  
the King of \_\_\_ Kings, \_\_\_ Oh \_\_\_

Mezzo 1  
the King of \_\_\_ Kings, \_\_\_ Oh \_\_\_ Oh, my prince of

Mezzo 2  
the king of \_\_\_ Kings, \_\_\_ Oh my prince of

T 1  
8 To my God \_\_\_ King of Kings Oh, my prince of

T 2  
8 the King of \_\_\_ Kings, \_\_\_ Oh, my prince of

B 1  
Oh \_\_\_ Oh \_\_\_ Oh \_\_\_ Oh \_\_\_ Oh \_\_\_

B 2  
Oh \_\_\_ Oh \_\_\_ Oh \_\_\_ *f* Oh, my prince of

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'YOU'LL ALWAYS BE'. It features eight vocal parts: Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass 1 (B 1), and Bass 2 (B 2). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 88. The lyrics are: 'the King of \_\_\_ Kings, \_\_\_ Oh, my prince of'. The Soprano 1 part has a triplet of eighth notes on 'Oh, my prince of'. The Tenor 1 part has the lyrics 'To my God \_\_\_ King of Kings Oh, my prince of'. The Bass 2 part has a forte dynamic marking (*f*) and a triplet of eighth notes on 'Oh, my prince of'. There are various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings throughout the score.

22 YOU'LL ALWAYS BE

Tag *rit.*

92

S 1  
Peace Oh *mf* Bom, bom, *mp* bom, *p* bom, bom, bom

S 2  
Oh Oh *mf* Bom, *mp* bom, *p* bom, bom, bom

Mezzo 1  
Peace *mp* Bom, *p* bom, bom, bom

Mezzo 2  
Peace *p* Bom, bom, bom

T 1  
8 Peace Prince of Peace *p* Bom, bom, bim

T 2  
8 peace *mp* Bom, *p* bom, bom, bom

B 1  
Oh Oh *mf* Bom, *mp* bom, *p* bom, bom, bom

B 2  
Peace Oh *mf* Bom, bom, *mp* bom, *p* bom, bom, bom

Anexo B

Score

# Look How he lifted me

## Elevation Worship

Composers: Chris Brown, Israel Houghton and Steven Furtick  
Arranger: Salomé Quezada

**Introducción**  
♩ = 90

*accel.*

Soprano 1

Soprano 2  
Uh \_\_\_\_\_ Uh \_\_\_\_\_ Uh Uh \_\_\_\_\_ Uh Uh Uh

Mezzo-Soprano 1

Mezzo-Soprano 2  
Uh \_\_\_\_\_ Uh \_\_\_\_\_ Uh Uh \_\_\_\_\_ Uh Uh Uh

Tenore 1

Tenore 2  
*p* Uh \_\_\_\_\_ Uh \_\_\_\_\_ Uh \_\_\_\_\_ Uh Uh \_\_\_\_\_ Uh Uh Uh

Bass 1

Bass 2  
*p* Uh \_\_\_\_\_ Uh \_\_\_\_\_ Uh \_\_\_\_\_

2

## Look How he lifted me

7  $\text{♩} = 110$  *rit.*

S 1 *mf* Doo \_\_\_\_\_

S 2 *mf* Doo \_\_\_\_\_

Mezzo 1 *mp* Doo Doo \_\_\_\_\_

Mezzo 2 *p* Doo \_\_\_\_\_ *mf* Doo \_\_\_\_\_

T 1 *p* Doo \_\_\_\_\_ *mf* Doo \_\_\_\_\_

T 2 *mp* Doo Doo Doo \_\_\_\_\_

B 1 *mf* Doo \_\_\_\_\_

B 2 *mf* Doo \_\_\_\_\_

Detailed description: This is a musical score for a vocal ensemble. It consists of eight staves, each representing a different voice part: Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass 1 (B 1), and Bass 2 (B 2). The music is in a 4/4 time signature with a tempo of 110 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a rehearsal mark '7'. The vocal lines feature various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The lyrics 'Doo' are written below the notes, often with a horizontal line underneath. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a fermata over the final notes.

Look How he lifted me 3

**Verso 1**  
♩ = 120

**S 1**  
*f* My world was shak - ing, my heart was bro - ken. My hope was fad - ing,

**S 2**

**Mezzo 1**  
*f* My world was shak - ing, my heart was bro - ken. My hope was fad - ing,

**Mezzo 2**  
<sup>14</sup>

**T 1**  
<sup>8</sup> *mp* Oh Pom Pom Pom Pom Da Da

**T 2**  
<sup>8</sup> *mp* Oh Pom Pom Pom Pom Pom Pom

**B 1**  
*mp* Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_

**B 2**  
*mp* Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_

4

## Look How he lifted me

17

S 1  
the walls were clos-ing in. But now I'm sing-ing. Look how He lift-ed me!

S 2  
Lift-ed me

Mezzo 1  
the walls were clos-ing in. But now I'm sing-ing. Look how He lift-ed me! Oh Oh

Mezzo 2  
17  
Lift-ed me

T 1  
8  
Bom Da Da Da Da Lift-ed me

T 2  
8  
Bom Da Da Da Oh Oh

B 1  
Oh Oh Oh

B 2  
Oh Oh Oh Oh

## Look How he lifted me

5

**Verso 2**

21

S 1  
Doo Doo

S 2  
Doo Doo *f* My life was sink - ing, my days were num - bered.

Mezzo 1  
Oh<sup>3</sup> *mp* Da Da Da Da

Mezzo 2  
21  
Doo Doo *p* Oh Oh

T 1  
8  
Doo Doo *f* My life was sink - ing, my days were num - bered.

T 2  
8  
Oh *p* Oh Oh

B 1  
Oh<sup>3</sup> *p* Oh Oh

B 2  
Oh

6

## Look How he lifted me

24

S 1

S 2

The waves were crash - ing, the flood was com - ing in. Oh hal - le - lu - jah!

Mezzo 1

Da Da Da Da

Mezzo 2

Oh Oh Oh

24

T 1

8

The waves were crash - ing, the flood was com - ing in. Oh hal - le - lu - jah!

T 2

8

Oh Oh Oh

B 1

Oh Oh Oh

B 2

## Look How he lifted me

7

27

S 1

S 2  
Look how He lift - ed me! \_\_\_\_\_

Mezzo 1  
Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_

Mezzo 2  
Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_

8

T 1  
Look how He lift - ed me! \_\_\_\_\_

T 2  
Oh \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_

B 1  
Oh \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_

B 2  
Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_

Detailed description: This is a musical score for a choral piece titled "Look How he lifted me". The score is arranged for eight voices: Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass 1 (B 1), and Bass 2 (B 2). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The score begins at measure 27. S 1 has a whole rest. S 2 enters with the lyrics "Look how He lift - ed me!". Mezzo 1, Mezzo 2, T 2, B 1, and B 2 all have "Doo" vocalizations. T 1 also has the lyrics "Look how He lift - ed me!". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like hairpins.

8

## Look How he lifted me

## Coro 1

S 1

S 2

Mezzo 1

*f* Look how\_\_ He lift - ed\_\_ me. His grace and mer - cy\_\_ is my tes - ti - mo - ny

Mezzo 2

*mp* Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_

T 1

*mp* Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_

T 2

*mp* Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_ Ah\_\_\_\_\_

B 1

*f* Look how\_\_ He lift - ed\_\_ me. His grace and mer - cy\_\_ is my tes - ti - mo - ny

B 2

*mp* Bom\_\_\_\_\_ Bom\_\_\_\_\_ Bom\_\_\_\_\_ Bom\_\_\_\_\_

## Look How he lifted me

9

34

S 1

S 2

Mezzo 1

For ev-'ry vic-to - ry, I've got a song to\_\_ sing \_\_\_\_ Look How He lift - ed\_\_ me!

34

Mezzo 2

Ah \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_ Ah

T 1

8

Ah \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_ Ah

T 2

8

Ah \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_ Ah

B 1

For ev-'ry vic-to - ry, I've got a song to\_\_ sing \_\_\_\_ Look How He lift - ed\_\_ me!

B 2

Bom Bom Bom \_\_\_\_\_ Bom \_\_\_\_\_ Bom

10

Look How he lifted me

38

S 1

S 2 *mf* Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

Mezzo 1

Mezzo 2 *mp* Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

T 1

T 2 *mp* Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

B 1 *p* Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo

B 2 *mf* Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo

## Look How he lifted me

11

**Verso 3**

**S 1**

**S 2**  
— Oh, — Oh, — *f* He — turned my mourn - ing back in - to danc - ing

**Mezzo 1**  
*f* He — turned my mourn - ing back in - to danc - ing

**Mezzo 2**  
— Oh, — Oh, — *mp* Ru — Ru —

**T 1**  
*mp* Ru — Ru —

**T 2**  
— Oh, — Oh, — *mp* Ru — Ru —

**B 1**  
Doo — Doo — *mp* Ru — Ru —

**B 2**  
Doo — Doo — *mp* Ru — Ru —

12

## Look How he lifted me

48

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

B 1

B 2

He turned my weep - ing in - to a shout a - gain. And now I'm sing - ing.

Ru \_\_\_\_\_ Ru \_\_\_\_\_ Ru \_\_\_\_\_

## Look How he lifted me

13

## Verso 4

51

S 1

S 2  
Look how he lift-ed me!

Mezzo 1  
Look how he lift-ed me! *f* He rolled my sor-rows a-way at Cal-v'ry

Mezzo 2  
51  
Ru Ru \_\_\_\_\_ Ru \_\_\_\_\_ *mp* He rolled my sor-rows a-way at Cal-v'ry

T 1  
8  
Ru Ru \_\_\_\_\_ Ru \_\_\_\_\_ *mp* He rolled my sor-rows a-way at Cal-v'ry

T 2  
8  
Ru Ru \_\_\_\_\_ Ru \_\_\_\_\_ *mp* He rolled my sor-rows a-way at Cal-v'ry

B 1  
Ru Ru \_\_\_\_\_ Ru \_\_\_\_\_ *f* He rolled my sor-rows a-way at Cal-v'ry

B 2  
Ru Doo Ru Doo Ru Doo *mp* Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_

14

## Look How he lifted me

56

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

B 1

B 2

He rose in tri-umph o - ver the en - e - my. Oh hal - le - lu - jah! Look how he lift - ed me!

He rose in tri-umph o - ver the en - e - my. Oh hal - le - lu - jah! Look how he lift - ed me!

He rose in tri-umph o - ver the en - e - my. Oh hal - le - lu - jah! Look how he lift - ed me!

He rose in tri-umph o - ver the en - e - my. Oh hal - le - lu - jah! Look how he lift - ed me!

He rose in tri-umph o - ver the en - e - my. Oh hal - le - lu - jah! Look how he lift - ed me!

He rose in tri-umph o - ver the en - e - my. Oh hal - le - lu - jah! Look how he lift - ed me!

Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo

## Look How he lifted me

15

**Final del Coro**

60

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

B 1

B 2

Ah \_\_\_\_\_ *f* Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

Ah \_\_\_\_\_ *p* Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

Ah \_\_\_\_\_ *p* Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

Ah \_\_\_\_\_ Bom Bom *p* Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_

Doo Ah \_\_\_\_\_ *p* Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_ Doo \_\_\_\_\_

16

Look How he lifted me

Puente

66

S 1

S 2  
Oh, Oh Ha - lle - le - lu - jah

Mezzo 1  
Oh, Oh

Mezzo 2  
66  
Oh, Oh, Oh,

T 1  
8  
Oh, Oh, Oh, Oh,

T 2  
8  
Oh, Oh, Oh, Doo

B 1  
Doo Doo Doo Doo *mf* When noth - ing

B 2  
Doo Doo Doo Doo *mp* Da

## Look How he lifted me

17

71

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

B 1

B 2

*f* When noth - ing else could help, Your

*mf* When noth - ing else could help, Your

*mf* When noth - ing else could help, Your

else could help, Your love came down, Your love came down. *mp* Da \_\_\_\_\_

— Da Da *mp* Da \_\_\_\_\_

18

## Look How he lifted me

76

S 1

S 2

Mezzo 1

*f* When noth - ing else could help, Your love came down, Your

76

Mezzo 2

love came down and lift - ed me. — *mf* When noth - ing else could help, Your love came down Your

T 1

8

love came down and lift - ed me. — *mf* When noth - ing else could help, Your love came down Your

T 2

8

love came down and lift - ed me. — *mp* Da — Da Da

B 1

Da Da *mp* Da — Da Da

B 2

Da Da *f* When noth - ing else could help, Your love came down, Your

## Look How he lifted me

19

81

S 1

S 2

*f* When noth - ing else could help, Your love came down, Your love came down. —

Mezzo 1

love came down. *mf* When noth - ing else could help, Your love came down, Your love came down. —

Mezzo 2

love came down. *mf* When noth - ing else could help, Your love came down, Your love came down. —

T 1

love came down. *mf* When noth - ing else could help, Your love came down, Your love came down. —

T 2

Da *mp* Da — Da Da Da

B 1

Da *mp* Da — Da Da Da

B 2

love came down. *f* When noth - ing else could help, Your love came down, Your love came down. —

20

## Look How he lifted me

**Coro 2**

**S 1**  
86  
*f* Look how — He lift - ed — me,

**S 2**  
— Dum Dum Dum Dum Dum Dum Dum Doo  
*mp* Look \_\_\_\_\_

**Mezzo 1**  
— Dum Dum Dum Dum Dum Dum Dum Doo  
*mp* Look \_\_\_\_\_

**Mezzo 2**  
86  
— Dum Dum Dum Dum Dum Dum Dum Doo  
*f* Look how — He lift - ed — me,

**T 1**  
8  
— Dum Dum Dum Dum Dum Dum Dum Doo  
*mp* Look how — He lift - ed — me,

**T 2**  
8  
Da  
*mp* Look \_\_\_\_\_

**B 1**  
Da Dum Dum Dum Dum Dum Dum Dum Doo  
*mp* Look \_\_\_\_\_

**B 2**

## Look How he lifted me

21

89

S 1  
His grace and mer-cy — is my tes - ti-mo - ny For ev-'ry vic-to - ry

S 2  
How He — lift-ed me Grace — My — For —

Mezzo 1  
How He — lift-ed me Grace — My — For —

Mezzo 2  
89  
His grace and mer-cy — is my tes - ti-mo - ny For ev-'ry vic-to - ry

T 1  
8  
His grace and mer-cy — is my tes - ti-mo - ny For ev-'ry vic-to - ry

T 2  
8  
How He — lift-ed me Grace — My — For —

B 1  
How He — lift-ed me Grace — My — For —

B 2

22

## Look How he lifted me

93

S 1  
I've got a song to \_\_\_ sing. Ah \_\_\_\_\_

S 2  
Vic - to - ry Sing \_\_\_\_\_ *f*Yei Yei Yei Yei Yei Ye-

Mezzo 1  
Vic - to - ry Sing \_\_\_\_\_ *mp*Yei Yei Yei Yei Yei Ye-

Mezzo 2  
93  
I've got a song to \_\_\_ sing. Ah \_\_\_\_\_

T 1  
8  
I've got a song to \_\_\_ sing. Ah \_\_\_\_\_ *mp*Yei Yei Yei Yei Yei Ye-

T 2  
8  
Vic - to - ry Sing \_\_\_\_\_ *mp*Yei Yei Yei Yei Yei Ye-

B 1  
Vic - to - ry Sing \_\_\_\_\_ *f*Yei Yei Yei Yei Yei Ye-

B 2  
*mp* Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_

## Look How he lifted me

98

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

B 1

B 2

c Yei Yei Yei Yei Yei Ye - e Yei Yei Yei Yei Yei Ye-

c Yei Yei Yei Yei Yei Ye - e Yei Yei Yei Yei Yei Ye-

c Yei Yei Yei Yei Yei Ye - e Yei Yei Yei Yei Yei Ye-

Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_ Oh \_\_\_\_\_

24

Look How he lifted me

102

S 1

S 2  
c Yei Yei Yei Yei Yei Yei — Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh

Mezzo 1  
c Yei Yei Yei Yei Yei Yei — Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh

Mezzo 2

102

T 1  
8 c Yei Yei Yei Yei Yei Yei — Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh

T 2  
8 c Yei Yei Yei Yei Yei Yei — Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh

B 1  
c Yei Yei Yei Yei Yei Yei — Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh

B 2  
Oh — Oh —

Detailed description: This is a page of a musical score for a choir. It features eight vocal parts: Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass 1 (B 1), and Bass 2 (B 2). The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are 'c Yei Yei Yei Yei Yei Yei — Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh'. The Soprano 1 part is mostly silent, with a few notes at the end. The other parts have active melodic lines. There are dynamic markings like 'c' (crescendo) and '8' (piano) in the Tenor parts. The page number '24' is in the top left, and '139' is in the top right. The title 'Look How he lifted me' is centered at the top. The number '102' appears at the start of the first and fourth staves.

## Look How he lifted me

**Coro 3**

**S 1**  
*f* Look how He lift-ed me, His grace and mer-cy is my tes - ti - mo - ny

**S 2**  
*mp* Look how He Lift-ed me

**Mezzo 1**  
*mp* Look how He Lift-ed me

**Mezzo 2**  
 106  
*mp* Look how He Lift-ed me

**T 1**  
 8 *mp* Me Grace and Mer - cy Tes - ti - mo - ny

**T 2**  
 8 *mp* Me Grace and Mer - cy Tes - ti - mo - ny

**B 1**  
*f* Look how He lift-ed me, His grace and mer-cy is my tes - ti - mo - ny

**B 2**  
*mp* Me Grace and Mer - cy Tes - ti - mo - ny

110

S 1  
For ev-'ry vic-to - ry I've got a song to \_\_\_ sing \_\_\_ Look how He lift-ed \_\_\_ me!

S 2  
For ev-'ry vic-to-ry *f*

Mezzo 1  
For ev-'ry vic-to-ry *mf*

Mezzo 2  
110  
For ev-'ry vic-to-ry *p*

T 1  
8  
Vic - to - ry Song to \_\_\_ Sing *p*

T 2  
8  
Vic - to - ry Song to \_\_\_ Sing *mf*

B 1  
For ev-'ry vic-to - ry I've got a song to \_\_\_ sing \_\_\_ Look how He lift-ed \_\_\_ me!

B 2  
Vic - to - ry Song to \_\_\_ Sing *f*

## Look How he lifted me

27

**Coro 4**

The musical score is for a choir of eight voices, labeled S 1, S 2, Mezzo 1, Mezzo 2, T 1, T 2, B 1, and B 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: "Look how He lift-ed me, His grace and mer-cy is my tes-ti-mo-ny". The vocal parts are as follows:

- S 1:** Silent part.
- S 2:** Melodic line with lyrics: "Look how He lift-ed me, His grace and mer-cy is my tes-ti-mo-ny".
- Mezzo 1:** Melodic line with lyrics: "Look how He lift-ed me, His grace and mer-cy is my tes-ti-mo-ny".
- Mezzo 2:** Harmonic line with lyrics: "Doo Pa Doo Pa Doo Pa Doo Pa".
- T 1:** Harmonic line with lyrics: "Doo Pa Doo Pa Doo Pa Doo Pa".
- T 2:** Melodic line with lyrics: "Look how He lift-ed me, His grace and mer-cy is my tes-ti-mo-ny".
- B 1:** Harmonic line with lyrics: "Doo Pa Doo Pa Doo Pa Doo Pa".
- B 2:** Melodic line with lyrics: "Look how He lift-ed me, His grace and mer-cy is my tes-ti-mo-ny".

118

S 1

S 2  
For ev-'ry vic-to - ry I've got a song to \_\_\_ sing \_\_\_ Look how He lift - ed \_\_\_ me!

Mezzo 1  
For ev-'ry vic-to - ry I've got a song to \_\_\_ sing \_\_\_ Look how He lift - ed \_\_\_ me!

118

Mezzo 2  
Doo Pa Doo Pa Doo \_\_\_ Pa

T 1  
Doo Pa Doo Pa Doo \_\_\_ Pa

T 2  
For ev-'ry vic-to - ry I've got a song to \_\_\_ sing \_\_\_ Look how He lift - ed \_\_\_ me!

B 1  
Doo Pa Doo Pa Doo \_\_\_ Pa

B 2  
For ev-'ry vic-to - ry I've got a song to \_\_\_ sing \_\_\_ Look how He lift - ed \_\_\_ me!

## Look How he lifted me

29

**Tag**

122

S 1 *p* Look how He lift - ed me, Oh! \_\_\_\_\_

S 2 *p* Look how He lift - ed me, Oh! \_\_\_\_\_

Mezzo 1 *p* Look how He lift - ed me, Oh! \_\_\_\_\_

Mezzo 2 122 Doo Pa *p* Look how He lift - ed me, Oh! \_\_\_\_\_

T 1 8 Doo Pa *p* Look how He lift - ed me, Oh! \_\_\_\_\_

T 2 8 *p* Look how He lift - ed me, Oh! \_\_\_\_\_

B 1 Doo Pa *p* Look how He lift - ed me, Oh! \_\_\_\_\_

B 2 *p* Look how He lift - ed me, Oh! \_\_\_\_\_