



ESCUELA DE MUSICA



ROCK ECUATORIANO, UNA HERENCIA EN LA MÚSICA NACIONAL:
ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL LENGUAJE DEL ROCK ECUATORIANO
COMO FUNDAMENTO PARA LA COMPOSICIÓN DE UN TEMA MUSICAL
TOMANDO COMO REFERENCIA A LAS BANDAS: SAL Y MILETO, LA
GRUPA, CRUCKS EN KARNAK.



AUTOR

LEANDRO GABRIEL HARO TRUJILLO

AÑO

2019



ESCUELA DE MUSICA

ROCK ECUATORIANO, UNA HERENCIA EN LA MÚSICA NACIONAL:
ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL LENGUAJE DEL ROCK ECUATORIANO COMO
FUNDAMENTO PARA LA COMPOSICIÓN DE UN TEMA MUSICAL
TOMANDO COMO REFERENCIA A LAS BANDAS: SAL Y MILETO, LA
GRUPA, CRUCKS EN KARNAK.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música.

Profesor Guía

Mauricio Vega

Autor

Leandro Gabriel Haro Trujillo

Año

2019

DECLARACION DEL PROFESOR GUIA

"Declaro haber dirigido el trabajo, *Rock ecuatoriano, una herencia en la música nacional: análisis estilístico del lenguaje del rock ecuatoriano como fundamento para la composición de un tema musical tomando como referencia a las bandas: sal y mileto, la grupa, crucks en karnak.*, a través de reuniones periódicas con el estudiante Leandro Gabriel Haro Trujillo, en el semestre 2019-1, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Mauricio Vega

CI: 1709443400

DECLARACION DEL DOCENTE CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, *Rock ecuatoriano, una herencia en la música nacional: análisis estilístico del lenguaje del rock ecuatoriano como fundamento para la composición de un tema musical tomando como referencia a las bandas: sal y mileto, la grupa, crucks en Karnak*, del Leandro Gabriel Haro Trujillo, en el semestre 2019-1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Roberto Hurtado

CI: 1713625299

DECLARACION DE AUTORIA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Leandro Gabriel Haro Trujillo

CI: 17234983002

AGRADECIMIENTOS

A todos quienes me ayudaron en este proceso, no solo durante mi investigación para la tesis, sino en toda mi carrera y aprendizaje, especialmente a Mauricio Vega por todo lo transmitido. De igual forma a todos mis profesores que supieron llevar su trabajo más allá de lo académico, convirtiéndose en verdaderos amigos y modelos a seguir: Diego Carlisky, María Terterian, Cecilia Dávila, Cesar Santos, Cayo Iturralde, Matías Alvear, Santiago Herrera, Miguel Merchán, Edwin Proaño, Juan Fernando Cifuentes, Roberto Morales y Lenin Estrella.

Y a mis compañeros de carrera más cercanos, por inspirarme, brindarme el apoyo y la fuerza necesaria para seguir adelante en esta continua lucha.

DEDICATORIA

A toda mi familia, especialmente a mi madre Patricia Trujillo, por todo su apoyo, cariño y comprensión en este camino. A mis amigos quienes supieron lo difícil que fue emprender este viaje. Y a todas las bandas y músicos que inspiraron esta investigación.

RESUMEN

El *rock* ecuatoriano hace su aparición en la década de los noventa, con las primeras bandas que buscan fusionar un género extranjero como el *rock* con la música tradicional ecuatoriana, con el fin de generar una identidad cultural y un símbolo de nacionalidad entre las masas más jóvenes. Bandas como La Grupa, Sal y Mileto, Sobrepeso, Guardarraya, Crucks en Karnak entre otras fueron quienes dieron los primeros pasos dentro de esta etapa de la música nacional, expresando incluso en muchas de sus letras un fuerte sentimiento de rebeldía y respeto hacia lo nuestro.

La línea de investigación es *performance* y su enfoque es la identificación de los elementos musicales que caracterizan al *rock* ecuatoriano. Por ello, se analizará la composición musical, lírica y la parte interpretativa de los temas escogidos entre las bandas más destacadas de la época, con el fin de determinar recursos musicales específicos: rítmicos, melódicos y armónicos; con este análisis se espera identificar los elementos más representativos de la fusión de géneros, para posteriormente usarlos en una composición propia.

Este trabajo brindará no únicamente una guía para comprender más a fondo los componentes del *rock* ecuatoriano, sino que contribuirá a crear un registro de lo que ha sido este legado dentro de la música nacional, su herencia cultural y su incidencia en la parte social. El producto final será un trabajo escrito y un recital.

ABSTRACT

Ecuadorian rock makes its appearance in the nineties, with the first bands that seek to fuse a foreign genre like rock with traditional Ecuadorian music, in order to generate a cultural identity and a symbol of nationality among the younger masses. Bands such as La Grupa, Sal y Mileto, Sobrepeso, Guardarraya, Crucks in Karnak among others were those who took the first steps in this stage of national music, expressing even in many of its lyrics a strong feeling of rebellion and respect towards ours .

The line of investigation is performance and its focus is the identification of the musical elements that characterize the Ecuadorian rock. Therefore, the musical, lyrical composition and the interpretative part of the chosen subjects will be analyzed among the most outstanding bands of the time, in order to determine specific musical resources: rhythmic, melodic and harmonic; With this analysis it is expected to identify the most representative elements of the fusion of genres, to later use them in their own composition.

This work will not only provide a guide to better understand the components of Ecuadorian rock, but it will contribute to create a record of what this legacy has been within national music, its cultural heritage and its impact on the social part. The final product will be a written work and a recital.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I.....	3
1. Biografía de las bandas	3
1.1 La Grupa.....	3
1.2 Cruks en Karnak.....	4
1.3 Sal y Mileto	7
CAPITULO II	10
2 ANALISIS	10
2.1 Descripción de metodología y procesos	10
2.2 Recursos hallados.....	11
2.2.1 Líneas de bajo.....	11
2.2.2 Remates específicos de la batería.....	12
2.2.3 <i>Riffs</i> de guitarra	13
2.2.4 Puentes y melodías tradicionales.....	14
2.2.5 Segundas Voces, armonizaciones.	16
CAPITULO III	17
3 Liricas coloquiales, lenguaje informal.....	17
CAPITULO IV	20
4. Composición basada en los recursos encontrados	20
CAPITULO V	21
5. Selección, análisis y comparación de los recursos utilizados dentro de la composición.....	21
CAPITULO VI	27
6. CONCLUSIONES	27
REFERENCIAS.....	28

INTRODUCCIÓN

La evolución dentro de la música ecuatoriana se ha visto reflejada, en gran magnitud, dentro de la fusión de ritmos tradicionales con géneros contemporáneos. Este fue el camino por el que optaron varias de las bandas que surgieron cerca del año 2000, con el objetivo que crear una especie de puente entre la música propia de nuestro país y la juventud, que aclamaba por ideas innovadoras dentro del arte musical.

Para esta investigación se ha seleccionado tres de las bandas que de algún modo, y tomando en cuenta su trascendencia en la historia del *rock* nacional, tuvieron un mayor impacto en el público ecuatoriano. Las mismas inclusive se convirtieron en influencias para las posteriores generaciones de músicos en el país. La Grupa, Sal y Mileto y Cruks en Karnak forman parte de éste análisis, que aborda principalmente la parte técnico-musical de sus composiciones.

Además, la información histórica que se presenta a continuación es la compilación de fuentes informales, *blogs*, memorias de tradición oral, siendo esta información verificada a través de entrevistas con los mismos músicos, y gente muy cercana a quienes formaron parte de este proceso de evolución musical.

Por otra parte, al realizar este análisis se descubre también que un factor en común, de estas y muchas otras bandas más, es la lírica popular en sus temas. El lenguaje coloquial propio de la gente entre la sierra y la costa es un elemento inmerso en sus letras, que con el fin de otorgar más personalidad, y si así queremos verlo, nacionalidad a su música, lo utiliza abiertamente en las letras de sus canciones.

Como afirma Naranjo (2016) en su tesis *Sal y Mileto, un legado del lenguaje musical*

“El lenguaje musical se define de acuerdo a la información que un músico ha absorbido de otros músicos, es decir, como dicho músico incorpora ideas de otros a sus obras de una manera creativa y

personal, ya sea basado en: experiencias, limitaciones, recursos, educación musical e incluso lugar de origen”

Y es así, como el objetivo final de esta investigación es lograr aplicar todos los recursos musicales extraídos durante el análisis, en una o dos composiciones. Demostrando de esta manera, que la tradición y legado musical del *rock* ecuatoriano es totalmente transferible y aplicable en las nuevas generaciones de música del país.

CAPITULO I

1. Biografía de las bandas

1.1 La Grupa

La Grupa fue una de las primeras bandas en aparecer dentro del *boom* del *rock* ecuatoriano, se los ve en escenarios en el año 1999 por primera vez. Como lo afirmó Ayala (2018), guitarrista de La Grupa, en una entrevista. La idea surge en manos de tres músicos, Ivis Flies, Cristian Mejía y Johnny Ayala, quienes decidieron crear una nueva propuesta de música popular ecuatoriana. Estos jóvenes músicos dieron vida a un proyecto cuyo objetivo era retomar la riqueza musical de ritmos tradicionales propios de las tres regiones del Ecuador (sanjuanitos, bambucos, andarele, bombas, yaravies, pasillos y albazos), junto con la fusión de géneros más contemporáneos como el *rock*, *hip hop*, *funk*, *pop* y la electrónica.

La agrupación aparece en una etapa en que la música nacional estaba siendo olvidada por las nuevas generaciones dentro del público, quienes no se sentían identificados con ella y mucho menos apreciaban su riqueza. “Es ahí cuando Christian e Ivis realizan una investigación sobre la música ecuatoriana y descubren que ésta podía ser fusionada entre las diferentes etnias del país: negra, serrana, montubia, mestiza e indígena” (ECU Rockmusica, 2014, párr. 3). Según Ayala (2018) cabe recalcar que previo a esta investigación La Grupa también se inspiró en el trabajo de reconocidos músicos ecuatorianos, tales como Alex Alvear, Héctor Napolitano y Hugo Idrovo, quienes ya habían aplicado parte de esta fusión de ritmos en su música. Y así es como el proyecto La Grupa, en aquella época, se convirtió en un lazo entre la música tradicional ecuatoriana y las masas jóvenes.

Dentro de su trabajo discográfico encontramos tres discos. *Inmortales páginas*, primer álbum lanzado en el 2000, cuyo material jamás fue lanzado al mercado, pero que según sus integrantes, es el disco con el que más se llegaron a sentir identificados. Su segundo disco fue un proyecto en colaboración con el Museo de la Ciudad de Quito *Divas de la*

tecno cumbia, en este material participaron los artistas más representativos del género de la *tecno cumbia*, tales como Hipatia Balseca y Susana Aymara. Pero los que llegarían a ser sus más grandes éxitos aparecen en el 2004, con su tercer trabajo en estudio titulado *La grupa*. Temas como *Oye*, *Caderona* y *Que bonita e'* en donde se siente con claridad la influencia de la música afroamericana. La fusión con ritmos como el *andarele* y la *marimba* es lo que permitió a la banda tocar en escenarios de numerosos rincones del país, y en importantes festivales de música en Francia, Polonia y Venezuela. “Logrando de esta manera convertirse en una especie de puente musical entre los ritmos contemporáneos y los ancestrales” (ECU Rockmusica, 2014, párr. 5)

Cabe mencionar que los integrantes de La Grupa son músicos profesionales, quienes han llevado sus carreras mucho más allá del ámbito escénico, trabajando como productores musicales de varios artistas nacionales bastante reconocidos. Inclusive se han involucrado en el ámbito de la docencia musical dentro de las más importantes escuelas de música del país. “Los múltiples premios y reconocimientos recibidos afianzan más su compromiso de entregar al mundo el conocimiento de la diversidad de la música y de los ritmos que hacen grande al Ecuador y América Latina” (ECU Rockmusica, 2014, párr. 6)

1.2 Cruks en Karnak

Como Castillo (2017) lo afirma en su artículo, los integrantes de esta banda quiteña dieron sus primeros pasos en 1989. En un principio su alineación estuvo conformada por los hermanos Sacoto, Sergio en la voz principal y Andrés en el bajo eléctrico, Pablo Santacruz en el teclado y Esteban Rivadeneira en la batería. Las primeras apariciones de la banda, y como muchas que iniciaban en aquella época, fueron en bares de la ciudad. Estos fueron los espacios que vieron plasmar sus primeras ideas musicales, para posteriormente, en 1991, llegar a las radios de la capital con su primer éxito *La caperuza*, tema que cuenta la historia de la *Caperucita roja* en una situación más actual y de la vida cotidiana. “Este

fue un punto de partida clave que llevaría a la banda a tomarse su carrera de manera más profesional y plantearse nuevas metas” (El Comercio, 2017)

La entrada del guitarrista lojano Hittar Cuesta en la banda, en 1994, fue de vital importancia para darle un *punch* más roquero a su música. En esta etapa la banda comenzó a investigar sonidos, ritmos y elementos que se volverían parte de su próximo trabajo en estudio titulado *Cruks en karnak*, demo que fue presentado sin mucha expectativa. En esta época, consiguieron la atención de la multinacional Sony Music. Y es así, alrededor del año 1997, que comenzaron un arduo trabajo de producción, convirtiéndose en la primera banda ecuatoriana de *rock* en firmar con un sello discográfico internacional. Como afirma Sacoto(2017), vocalista de la banda, en una entrevista realizada por El Comercio para su artículo *Cruks en Karnak, a 20 años de su debut con el sello Sony* “Sony nos dio libertad total, no hubo ningún tipo de control, ninguna guía, solo hagan el disco y ya. Así que invertí la plata que nos dieron en equipos y armé mi propio estudio de grabación”.

De este trabajo se desprenden temas tan importantes como *Oliver* y *Como camina*. Así como la re-versión de los temas del demo *Tu culpa*. También generaron gran controversia en su época debido a la inclusión del *cover* de la canción *Nuestro juramento*, inmortalizada por Julio Jaramillo y que prácticamente constituye nuestro segundo himno nacional (Ecu Rockmusica, 2013, párr. 5)

Para aquella época Los Cruks, como mucha gente los llamaba, se convirtieron en una de las bandas referentes del *rock* en el Ecuador y se posicionaron como la agrupación con mayor poder y presencia escénica de la década. Para 1998 empiezan su segunda producción con el sello Sony Music, esta vez en Argentina bajo la dirección de Mario Breuer, quien había trabajado con artistas de alto recorrido como Soda Stereo y León Gieco. Con este trabajo discográfico sentaron un precedente de calidad y profesionalismo en cuanto a música en el Ecuador se refiere. De igual manera sus videoclips reflejaban el arduo trabajo de calidad que

estaba realizando, tanto así que videos como *Haciéndose aire* y *Como camina* fueron rodados en aquel entonces por cadenas internacionales como MTV y Telehit.

Aproximadamente en el año 2000 y tras la salida de Hittar Cuesta, el guitarrista Pablo Estrella se integró a la banda, y posteriormente para el 2003 hacen el lanzamiento del popular álbum *Las desventuras*, convirtiéndose en uno de los discos con mayor venta en la historia del *rock* ecuatoriano.

Varios temas de este disco fueron ampliamente exitosos comercialmente y contaron con una buena difusión por las emisoras de radio del país como *El Aguajal*, *Ándate a Cancún*, *Uno vuelve*. El nombre del disco nace de la apreciación de Sergio acerca de los temas que están incluidos en el disco, mostrando un enfoque de la vida desde diversas perspectivas: el amor, el desamor, el olvido, los problemas cotidianos, las emociones, problemas existenciales y filosóficos, en fin, toda clase de desventuras por las que la gente tiene que pasar en su día a día. (Ecu Rockmusica, 2013, párr. 8)

Un año después sale a la luz su álbum de producción independiente *13 Gracias*, trabajo en el cual se refleja el uso de armonías y melodías más elaboradas, sin olvidar la característica mezcla de ritmos y géneros que ya formaba parte de su esencia musical. Los éxitos más destacados del disco fueron temas tales como *Lo que venga*, *Lo necesario y lo superficial*, *Qué rico*, entre otros. Posteriormente, tras el retiro de Esteban Rivadeneira de la batería, Los Cruks se embarcaron en varios conciertos, participando en importantes escenarios, y modificando su alineación con Ernesto Karolys en la batería y Gino Castillo en las percusiones para lo que serían sus *shows* vivo.

Para el año 2006 la banda viaja a Alemania para dar una serie de conciertos. Lastimosamente esta sería la premisa de la separación definitiva de Cruks. Luego de esto editan su último trabajo discográfico titulado *Antropología* donde presentaron nuevas y mejoradas versiones de sus más importantes éxitos.

Después de casi 20 años en la escena musical nacional e internacional, incluyendo la invitación a uno de los festivales más importantes de Latinoamérica, Rock al Parque, finalmente la agrupación decide separarse, presentando una gira de despedida en el año 2007.

En la actualidad, Sergio Sacoto se maneja como solista y productor. Andrés Sacoto tiene su propio proyecto donde es cantante y también se dedica a la producción de varios otros proyectos. Pablo Santacruz vive en Londres, pero también produjo un trabajo junto a Andrés, titulado *Proyecto santacoto*.

1.3 Sal y Mileto

Esta banda quiteña de *rock* progresivo, o como ellos mismo se autodenominaron con el término de *rock libre*, nace en el año de 1994. De la mano de Paul Segovia (guitarrista/vocalista) y Peko Andino (letrista), quienes con la idea de conceptualizar varias artes en un solo escenario, decidieron juntar sus dos talentos. Paúl, con un bagaje netamente de música popular, comenzó a experimentar con el género *rock*. Y así tomando varios de los escritos olvidados de Peko Andino, los musicalizaba de una manera casi inmediata y personal. De esta manera es como inició su propuesta musical vanguardista, con tintes barrocos y elementos locales que se ven reflejados incluso en sus letras.

Para su primer show, luego de una larga búsqueda y algunas complicaciones, invitan al baterista Igor Icaza para lo que en un inicio sería un único show de una sola noche. “Curiosamente, y después de un memorable primer show llevado a cabo el 15 de octubre de 1994 en el Teatro de la Casa de la Cultura de Cotopaxi, la banda decide continuar, y es así como nace Sal y Mileto”(Naranjo, 2016).

Para el año de 1995, la banda decide mudarse a Quito y graban su primer demo titulado *A propósito de un día común*, y es aquí donde reclutan al bajista Franco Aguirre. No tardaron mucho en correr su rumor de boca en boca y mucha gente del medio comenzó a catalogarla como la mejor propuesta musical que se ha visto en los últimos años. Sal y Mileto pasó a ser un *power trio* como la mayoría los recuerda hasta a actualidad y como muchos asumen es su formación original.

En 1996 musicalizan las obras de teatro *Ceremonia con sangre, con tinta sangre del corazón* y *Kito kon K* guion escrito por Peky Andino. “En 1996, la obra rompió la forma tradicional de tratar el teatro ecuatoriano [...] Ahora Sal y Mileto es una leyenda viva” (El comercio, 2009)

Para el año siguiente además de componer música para series de Tv, participan como banda sonora de la famosa película ecuatoriana *Ratas, ratones y rateros* del reconocido director Sebastián Cordero.

En 1999 forman parte del festival internacional Rock desde el Volcán. En este mismo año lanzan su primer material discográfico con el mismo nombre *Sal y mileto*, disco que lo lanzan en la Fiesta de la Música de la Alianza Francesa. Posteriormente participan en uno de los festivales más grandes de Latinoamérica Rock al Parque en Bogotá. A año seguido, sin cesar su ardua labor, graban y lanzan su segundo disco nombrado “Disco cero” producido por Peky Andino.

Gracias al apoyo de sus fans en la escena nacional, son reconocidos como la mejor banda del 2002 por Radio Metro Stéreo. Al siguiente año sale a la luz su tercer material de estudio titulado *Tres* bajo la producción de Igor Icaza.

El primero de Junio del 2003 la banda sufre una gran perdida por la muerte de Paul Segovia por sobredosis tras haber terminado uno de los shows de la banda. Tal fue el impacto que esto causó que tanto Igor y Franco, deciden alejarse oficialmente de los escenarios.

El concierto fue en La Cantina. Tocaron para su público y festejaron. Cuando sus panas Franco Aguirre (bajo) e Igor Icaza (batería), quisieron despertarlo, Paúl ya no se movía. La muerte es infranqueable hasta para un tipo talentoso de apenas 31 años. (El Universo, 2003)

Después de un largo tiempo, deciden lanzar en el 2004 su cuarto disco *In situ* grabado en vivo durante algunas presentaciones. Pero no es sino hasta el año siguiente que la banda decide volver a escenarios en un concierto en tributo a Paúl Segovia. Aquí la banda decidió juntar a varios músicos invitados para interpretar temas propios de Paul y temas de Sal

y Mileto. Además llevan a cabo el estreno del videoclip *Tecknokrata*, tema que forma parte de disco *Tres*.

Para el año 2006 deciden volver a escena como *power trio*, esta vez con el guitarrista Luis Enríquez, o Lucho Pelucho como la mayoría lo conoce, como parte de la alineación. Dos años más tarde sacan a la luz su EP *El dolor* durante el quinto aniversario de la muerte de Paul Segovia. Al año siguiente hacen el lanzamiento de su sexto material discográfico denominado *Elektroacustiko* mismo que fue grabado en vivo en el Teatro México.

Esta alineación se mantuvo hasta el 2010, luego de esto Franco Aguirre abandona el proyecto y Peko Andino se aleja del mismo. Igor y Lucho deciden continuar con la banda para llevarla a presentaciones internacionales y es aquí donde la formación se modifica y pasa a ser un sexteto: Rita María (voces), Lucho Enríquez (guitarra eléctrica), Zak Icaza (batería), Germán Mora (bajo), Santiago Jiménez (saxo) e Igor Icaza (voz y guitarra electroacústica)

En el 2012 graban su séptimo trabajo discográfico, el EP *Va...zuko* ya con su alineación como sexteto. Luis Enríquez decide radicarse en Francia y la banda se separa momentáneamente.

Después de años de ausencia y para sorpresa de muchos, a finales del 2016 el *power trio* que alguna vez fue decide saltar nuevamente a escenarios y gritar a todo pulmón que la leyenda sigue viva. Igor Icaza, Franco Aguirre y Luis Enríquez deciden juntarse nuevamente y presentar una serie de conciertos memorables en distintas partes del país.

CAPITULO II

2 ANALISIS

2.1 Descripción de metodología y procesos

La metodología y procedimiento utilizado para realizar esta investigación se basa en:

- **Reconocimiento Auditivo Musical.-** Se entiende por reconocimiento auditivo al análisis de diversos aspectos y elementos musicales tales como instrumentos, forma, armonías, melodías y ritmo, basándose en su contextualización a partir del audio de un fragmento musical.

Se realizará una búsqueda auditiva por los trabajos discográficos de las tres agrupaciones con el fin de hallar lo que llamaríamos en este trabajo la identidad ecuatoriana dentro del *rock* y similitudes entre sus canciones y álbumes en la ejecución de bajo, batería, percusión, guitarra y voz.

- **Transcripción.-** Esta es una herramienta que permite trasladar una expresión musical de un código a otro, en este caso de los sonidos a partitura, contribuyendo al entendimiento y reinterpretación de sus contenidos.

Se documentará cada recurso delimitado anteriormente con el objetivo de recolectar material para analizar sus características estilísticas de los principales exponentes y musicales dentro de esas épocas, y posteriormente comparar dichos recursos con el lenguaje ecuatoriano inmerso dentro del *rock* nacional.

2.2 Recursos hallados

Una vez realizado el reconocimiento auditivo de los recursos, se encontraron las siguientes similitudes:

2.2.1 Líneas de bajo

A pesar de que durante la investigación se transcribió a tres bajistas distintos, se encontró cierto grado de similitud en su lenguaje. Elementos tales como el uso de pentatónicas, que son escalas de cinco notas contenidas entre la tónica y la octava; aproximaciones cromáticas, cuyo uso radica en emplear semitonos para llegar a otra nota; el uso del *slap*; y *riffs* sincopados son recursos de uso común para adornar y volver más dinámicas sus líneas.

Según la real academia de la lengua, entiéndase síncopa como la figuración rítmica que busca desplazar el acento natural de un compás, generando una nota en un tiempo débil de ese mismo compás o del anterior, y prolongándola hasta un tiempo fuerte.

The image shows a musical score for two instruments: Electric Bass (E.B.) and Double Bass (D.S.). The E.B. part is written in bass clef, 2/4 time, and features a melodic line with syncopation and slurs. The D.S. part is written in tenor clef, 2/4 time, and features a rhythmic pattern with 'x' marks above notes and a final section with diagonal slashes.

Figura1. Tomado de *Lo que venga*, Cruks en Karnak.

En este fragmento de *Lo que venga* podemos ver claramente el uso de la síncopa en la línea de bajo. Acentos que caen en la segunda y tercera semicorchea de los tiempos fuertes, así como ligaduras que unen la última nota del compás anterior con la siguiente del tiempo uno.

Verso 1

Cm Gaug Cm Gaug

E.Gtr.

E.B.

Figura2. Tomado de Oye, La Grupa.

En el tema Oye de la Grupa se puede apreciar el mismo elemento de la sincopa en el bajo, esta vez con una línea más sencilla pero con un elemento adicional, el *slap*.

E.Gtr.

E.B.

Figura 3. Tomado de *Débora*, Sal y Mileto.

En esta partitura se puede apreciar una línea de bajo con el uso de síncopas y ligaduras. Estas últimas tienen la función de juntar el tiempo entre dos figuras musicales, en este caso, las corcheas y semicorcheas del *riff*.

2.2.2 Remates específicos de la batería

Conocido también como *fill de batería*. “Se puede entender a un remate como un detalle estético que se ubica al finalizar una sección o frase musical, con el fin de dar un realce a dicha sección o anticipar la idea musical que venga a continuación”. EIDLER (2010)

Figura 4. Tomado de Oye, La Grupa.

Figura 5. Tomado de Débora, Sal y Mileto.

En el tema *Oye* y *Débora* hay remates, como los que podemos ver en el ejemplo, que tienen una figuración muy parecida a los *riffs* de guitarra y bajo, formando así un unísono, el cual genera la sensación de una figura musical más compacta.

2.2.3 Riffs de guitarra

Muchos de los *riffs* de guitarra de algunas bandas ecuatorianas durante esta época, empezaron a experimentar de igual manera con la síncopa, esto gracias a la influencia de las bandas de *funk rock* de mayor fama. Para comprender mejor, el *funk rock* es un estilo musical proveniente de Estados Unidos, que precisamente adapta el ritmo y la sensación bailable del *funk* junto con la agresividad propia del *rock*. Se caracteriza por la fuerte presencia del bajo,

sencillos y memorables *riffs* de guitarra, y una potente y constante batería. Como explica Ayala (2018) durante la entrevista “En esa época me influenció muchísimo *Rage Against The Machine*, y nos gustaba fusionar nuestra música con ritmos propios del Ecuador”

Figure 6 shows a musical score for three instruments: Synth, E. Gtr., and E. B. The Synth part is in the treble clef and features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The E. Gtr. part is in the treble clef and features a complex, syncopated rhythm with many beamed notes. The E. B. part is in the bass clef and features a simple, steady bass line. Chords Cm and Gaug are indicated below the Synth staff.

Figura 6. Tomado de Oye.

Figure 7 shows a musical score for three instruments: E. Gtr., E. B., and D. S. The E. Gtr. part is in the treble clef and features a complex, syncopated rhythm with many beamed notes. The E. B. part is in the bass clef and features a simple, steady bass line. The D. S. part is in the bass clef and features a simple, steady bass line.

Figura 7. Tomado de *Lo que venga*

En estas transcripciones se puede apreciar las características líneas de bajo, junto con los *riffs* de guitarra que emplean el uso de corcheas y semicorcheas sincopadas. Elementos propios del estilo.

2.2.4 Puentes y melodías tradicionales

El uso de ritmos tradicionales ecuatorianos y latinoamericanos durante secciones específicas del tema, sean estos coros y puentes, a veces instrumentales, y en ocasiones con cambios en la métrica. Este es un elemento que caracteriza al *rock* ecuatoriano, generando con esto mayor identidad en la música.



Figura 8. Tomado del tema *Lo que venga*.

Figura 9. Tomado del tema *Oye*.

El recurso que se usa durante el puente de estos dos temas es, como podemos observar en los ejemplos, una sección donde se utilizan melodías y ritmos propios del Ecuador y Latinoamérica. En el primero una línea clásica del son Cubano, el cual, volviendo al uso de la síncopa, fusiona elementos musicales africanos con elementos musicales españoles; y el en segundo un acompañamiento propio de la marimba esmeraldeña.

2.2.5 Segundas Voces, armonizaciones.

Coros en los cuales se usan intervalos de terceras, sextas y octavas son bastante comunes de encontrar, su fin es armonizar la melodía principal y dar otro color al entorno musical, enriqueciendo la línea melódica que está en la superficie.



The image shows a musical score for the piece "Lo que venga". The score is for the piano (E. Pno.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. A section of the treble staff is circled in orange, highlighting a specific melodic phrase. The score is labeled "Lo que venga" at the top right, with a page number "5" and a small icon. The measure number "36" is also visible at the beginning of the treble staff.

Figura 10. Tomado del coro de *Lo que venga*.

Durante esta sección y en varias partes del mismo tema, la presencia de voces, armonizadas por terceras y octavas, es un recurso que enriquece las capas sonoras de la canción.

CAPITULO III

3 Liricas coloquiales, lenguaje informal

Al igual que en cualquier país o región, especialmente en Latinoamérica, el Ecuador posee frases y expresiones que solo sus habitantes llegarían a comprender. Las mismas han formado parte de la tradición oral de los ecuatorianos durante décadas, y muchas de ellas provienen de una mezcla entre palabras o frases extranjeras, con las provenientes del idioma *kichwa*, propio de los pueblos indígenas del Ecuador. (Anónimo, 2017, p.2)

Del mismo modo, las bandas nacionales de aquella época optaron por dar un toque más personal y popular a su música, incluyendo no solo estas mismas frases y expresiones en partes memorables de sus canciones, sino también haciendo referencia a lugares y situaciones cotidianas del país, convirtiendo este recurso en algo icónico dentro del *rock* ecuatoriano.

A continuación algunos ejemplos encontrados en varios temas:

Mi vida es un yahuarlocro (Sal y Mileto)

*...A kien le lloro
Komo antes cuando Vanessa me mostraba sus amantes
regresa pronto
de inmediato
Ke sin ti me voy a volver loko
Porke sin ti mi vida es un yahuarlocro. (Sal y Mileto, 1999)*

‘Yahuarlocro’ es el nombre que se le da a una comida típica de la sierra ecuatoriana, el cual contiene papas, viseras y sangre de borrego.

Aguanta (Sal y Mileto)

*...De todo nos dicen, de todo nos cuentan.
Nos dicen aguanta mi gente, aguanta,
Resiste mi gente, aguanta mi pueblo, aguanta*

¿Aguanta que?... (Tres, 2003)

La expresión 'Aguanta' es comúnmente utilizada en la jerga ecuatoriana, para decir que tengan paciencia o que esperen algo. *Oye aguántame un ratito*

Lo que venga (Cruks en Karnak)

...Lo que venga

*Lo que venga **brother**, lo que venga*

Hay que aguantárselo nomás. (13 Gracias, 2004)

Brother que significa hermano, es una palabra proveniente del inglés muy utilizada entre los ecuatorianos para referirse a un amigo muy cercano.

Los verdes (Guardarraya)

...Y ahora estoy más perdido

caminando por Quito...

*"Como un **gringo** en el bolsillo.(Guardarraya, 2000)*

La palabra gringo se refiere a cualquier persona de nacionalidad extranjera anglosajona o europea.

Si tú me olvidas (La Grupa)

*...de terciopelo negro **guambrita** tengo cortinas*

de terciopelo negro guambrita tengo cortinas

para enlutar mi pecho guambrita si tú me olvidas

para enlutar mi pecho guambrita si tú me olvidas... (La grupa, 2004)

'Guambrita' es una palabra *kichwa* que significa niña, mujer joven, chica.

Lero Lero (Guardarraya)

...en la balurda nadie se **ahueva**

Lero lero

creo que aquí me voy a quedar hasta las 15 mami

yo te voy a **vacilar**... (Quitarán di áhi, 2009)

´Ahuevar´ es una expresión coloquial que hace referencia a la cobardía o el miedo a encarar algo.

La palabra ´vacilar´ significa coquetear, también hace referencia a una relación informal de pareja

CAPITULO IV

4. Composición basada en los recursos encontrados

Para el producto final de esta investigación, se realizó una composición en base a los recursos más destacados y compartidos que fueron encontrados entre las tres bandas estudiadas.

Este tema hace visibles varios de los elementos musicales encontrados, con el fin de demostrar que al emplear todos, o varios de los mismos, y además en un contexto parecido, el sonido y la musicalidad lograda dentro de la composición se asemejan al estilo del *rock* ecuatoriano.

De este modo, esta composición aporta a la hipótesis de manera que, la herencia musical del *rock* ecuatoriano puede ser plasmada en otras composiciones, y dar continuidad a este lenguaje con recursos personalizados del compositor, quien puede utilizar los recursos delimitados en esta investigación, u otros asimilados por el mismo.

En el anexo 1 se puede apreciar el *score* general de la composición realizada, a partir de varios de los elementos encontrados. A continuación en la siguiente lista, detallaremos los recursos aplicados y su ubicación en el tema *Habla Serio*.

- Líneas de bajo en los compases:
Del 9 al 14, 21 al 24, 50 al 58
- Remates específicos de la batería en los compases:
16, 32, 40
- Riffs de guitarra en los compases
Del 7 al 14, 20 al 28
- Puentes tradicionales en los compases
Del 15 al 8

CAPITULO V

5. Selección, análisis y comparación de los recursos utilizados dentro de la composición.

- Como podemos observar la similitud entre la Fig.11 y la Fig.12 está presente en la rítmica de la melodía principal de la introducción de ambas canciones. Los intervalos no son exactamente los mismos, pero se mantienen dentro de la misma escala armónica en diferentes tonalidades.
- Las baterías adaptadas para el tema inédito (FIG. 11) son las mismas de la primera sección del tema *Débora* (FIG. 13) con una ligera variación en el bombo para que este tenga mejor coherencia con el groove de la Fig.11.

Figure 11 shows a musical score for three instruments: Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The Electric Bass part is circled in orange, highlighting a specific rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Figura 11. Tomado de *Habla Serio*.

Figure 12 shows a musical score for three instruments: Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The Electric Bass part is circled in orange, highlighting a specific rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Figura 12. Tomado de *Lo que venga*.

Débora

Sal y Míleto

Figura 13. Tomado de *Débora*.

- Las baterías y el *groove* de bajo utilizados durante el verso de la composición (fig. 14) tiene mucha similitud a la sección rítmica del tema Oye de La Grupa.(fig. 15)
- En el caso de los acordes se utilizó la misma calidad armónica del tema analizado, esto con el fin de mantener la sonoridad y color característico de su música.

Figura 14. Tomado de *Habla Serio*.

The image shows a musical score for 'Tomado de Oye'. It consists of six staves: E.B. (Electric Bass), D.S. (Drum Set), Synth, E.Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. An orange oval highlights a section of the D.S. and E.Gtr. staves, indicating a specific rhythmic pattern or melodic line.

Figura 15. Tomado de Oye.

- En esta sección de la composición (fig. 16) se aplica una melodía muy tradicional del San Juanito, género musical andino originario del Ecuador, misma que fue tomada de composiciones de La Grupa (fig. 17)
- Las baterías fueron tomadas del tema *Débora* (fig.18) y adaptadas en la composición.

The image shows a musical score for 'Tomado de Habla Serio'. It consists of four staves: Pad (Pads), E.Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. An orange oval highlights a section of the E.Gtr., E.B., and D.S. staves, indicating a specific rhythmic pattern or melodic line.

Figura 16. Tomado de *Habla Serio*.

Figura 17. Tomado de Oye.

Figura 8. Tomado de *Débora*.

- En temas de Cruks en Karnak y la Grupa se encontraron *riffs* de guitarra con influencias *rock funk*, y estas figuraciones forman parte la rítmica utilizada en la composición (Fig. 19), utilizando una síncopa muy parecida.

Figura 19. Tomado de *Habla Serio*.

The image shows a musical score for the piece 'Lo que venga'. It consists of four staves: E. Pno. (Electric Piano), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The score is in 2/4 time and starts at measure 43. An orange oval highlights the first measure of the guitar part, which features a complex chordal structure with multiple notes and accidentals.

Figura 20. Tomado de *Lo que venga*.

- Durante el coro del tema inédito (Fig. 21) lo que se aplica es una mezcla del *groove* de bajo y guitarra al estilo de Cruks en Karnak, y lo que utiliza Sal y Mileto en sus baterías, dos estilos que rítmicamente encajan al momento de combinarlos.

The image shows a musical score for the piece 'Habla Serio'. It consists of three staves: E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The score is in 2/4 time and starts at measure 23. An orange oval highlights the first measure of the drum set part, which features a complex rhythmic pattern with multiple notes and accidentals.

Figura 21. Tomado de *Habla Serio*.

The image shows a musical score for three instruments: E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The score is in 6/8 time and starts at measure 13. The E. Gtr. and E. B. staves have a melodic line with chords. The D. S. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. A section of the D. S. staff is circled in orange, highlighting a specific rhythmic pattern.

Figura 22. Tomado de *Débora*.

- En esta sección del tema se aplica un cambio de métrica. El tradicional 6/8 propio de ritmos ecuatorianos como la marimba y el andarele. Estos cambios rítmicos son elementos característicos que se repiten entre las tres bandas analizadas.
- Para la composición lo que se aplicó fue una combinación entre las líneas melódicas extraídas de Sal y Mileto junto con uno de los clásicos patrones rítmicos de la Marimba ecuatoriana (fig. 24)

The image shows a musical score for four instruments: Pad, Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The score is in 6/8 time and starts at measure 35. The Pad and Gtr. staves have a melodic line with chords. The E. B. staff has a melodic line with chords. The D. S. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. A section of the D. S. staff is circled in orange, highlighting a specific rhythmic pattern.

Figura 23. Tomado de *Habla Serio*.

The image shows a musical score for two instruments: Marimba and Drum Set. The score is in 6/8 time and starts at measure 35. The Marimba staff has a melodic line with chords. The Drum Set staff has a rhythmic pattern of eighth notes. A section of the Drum Set staff is circled in orange, highlighting a specific rhythmic pattern.

Figura 24. Tomado de *Oye*.

CAPITULO VI

6. CONCLUSIONES

- El sonido característico de La Grupa se basa en la fusión de ritmos contemporáneos con los ritmos tradicionales del Ecuador.
- Para encontrar una sonoridad parecida a lo que hacía musicalmente Cruks en Karnak, es necesario tener muy en cuenta no solo la fusión de ritmos que utilizaban, si no el uso de melodías y armonías específicas, elaboradas y fáciles de recordar.
- Sal y Mileto por su parte, tras un proceso de evolución fue adquiriendo nuevos elementos y recursos generados por información externa a la banda, es decir, sus influencias musicales y literarias. Y si bien comparte algunas de las características con las otras dos bandas investigadas, como las líneas de bajo, *riffs* de guitarra y las armonizaciones en las voces, Mileto demuestra en su música una sonoridad distinta, más apegada a lo que es el *rock* progresivo sin desprenderse de lo experimental.
- Todas las bandas estudiadas reflejan un lenguaje coloquial y popular en sus letras, punto característico al momento de entender por qué el público joven nacional llegó a sentirse tan identificado con sus canciones.
- A través de la investigación se evidenciaron los elementos musicales que conforman la sonoridad del *rock* ecuatoriano, sin embargo los resultados obtenidos no indican que necesariamente todos y cada uno de ellos sean un factor indispensable para otros temas de las bandas estudiadas.
- Es evidente que la herencia del *rock* ecuatoriano como tal, está enmarcada en un contexto que permite el reconocimiento de los elementos musicales analizados. Dicho contexto hace referencia a la fusión de géneros, uso de melodías, armonías, instrumentación y líricas.

REFERENCIAS

- Anónimo. (2010) *Sonidos del metal blog. La historia del rock ecuatoriano*.
Obtenido de <http://sonidosdelmetal.blogspot.com/2010/04/la-historia-del-rock-ecuatoriano.html>
- Anónimo. (2017) *Expresiones únicas de Ecuador*. Recuperado de:
<https://www.moneytrans.eu/moneytransblog/expresiones-ecuador/>
- Ayala, J. (2018). Comunicación personal realizada durante la investigación.
- Castillo, P. (2017). *Cruks en Karnak, a 20 años de su debut con el sello Sony*.
Diario El Comercio. Recuperado de
<https://www.elcomercio.com/tendencias/cruksenkarnak-debut-aniversario-sony-rock.html>
- EIDLER, C. (2010). *Como armar un fill*. Recuperado de:
http://www.creamusica.com.ar/Como_armar_Fill.htm
- ECU Rockmusica, (2013). La Grupa. Recuperado de:
<http://guardarraya.com/banda.html>
- ECU Rockmusica. (2013) Cruks en Karnak. Recuperado de:
<http://descargarockecuatoriano.blogspot.com/2013/08/cruks-en-karnak-bio.html>
- ECU Rockmusica. (2013) Sal y Mileto. Recuperado de:
<http://descargarockecuatoriano.blogspot.com/2013/07/sal-y-mileto-biografia.html>
- El Universo. (2003). *Músico Paúl Segovia deja un vacío en el rock nacional*.
Obtenido de
<https://www.eluniverso.com/2003/06/05/0001/259/96FBFFAFC52F48CA98BDB37708378802.html>
- Naranjo, J. (2016). *Sal y Mileto, un legado de lenguaje musical*. (Tesis de grado). Universidad de las Américas

ANEXOS

Anexo 1

Habla serio Autor: Leandro Haro

Llevo varias noches entre sueños sin colores
Por una loca que alborota, con su rabia y sus reproches
En el juego siempre caigo, me delato en sus encantos,
Prefiero la guerra en las espinas, que morir en la rutina

Pierdo la concentración cuando escucho su nombre
Esa man tiene un don pa´volarte el mate
Y que pierdas el norte
Pa volarte el mate, y que pierdas el norte
Pa volarte el mate, y que pierdas el norte

(CORO)

No me confundas pelada
Eres dulce y malvada
No me confundas pelada
Con tus celos me matas
No te confundas pelada
Yo camino con calma
Habla serio colorada

Mejor me voy con tu ñaña (BIS)
Ya me fui con tu ñaña

Pero el cariño flamea y flamea

Cuando se acaba la pelea

Silvestre y volátil su alma

En el fuego se esconde su gracia

Que te vuela el mate y te esconde el norte, que te vuela el mate y te esconde el norte

ANEXO 2

Habla Serio

Leandro Haro

Musical score for the first system of "Habla Serio". The score is arranged for Synth Pad, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The piece begins with a key signature change to one flat and a time signature change to 3/4. The Synth Pad part consists of whole notes in the right hand and rests in the left hand. The Electric Guitar part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Electric Bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The Drum Set part features a consistent eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and two endings: the first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to the next system.

Musical score for the second system of "Habla Serio". The score is arranged for Pad, E.Gtr., E.B., and D.S. The key signature is one flat and the time signature is 4/4. The Pad part features a melodic line with eighth and quarter notes. The E.Gtr. part features a melodic line with eighth and quarter notes. The E.B. part provides a steady eighth-note accompaniment. The D.S. part features a consistent eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a copyright notice for Leo Haro.

©Leo Haro

2
9

Em Baug Em Baug

Pad

E.Gtr.

E.B.

D.S.

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, covering measures 2 through 9. It features four staves: Pad (Piano), E.Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The Pad staff has a treble clef and contains a sequence of chords: Em, Baug, Em, and Baug, each with a piano (p) dynamic marking. The E.Gtr. staff has a treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The E.B. staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The D.S. staff has a drum clef and contains a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits on the snare and cymbals.

13

Pad

E.Gtr.

E.B.

D.S.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, covering measures 13 through 20. It features four staves: Pad (Piano), E.Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The Pad staff has a treble clef and contains a sequence of chords: Em, Baug, and then a double bar line followed by two empty measures. The E.Gtr. staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The E.B. staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The D.S. staff has a drum clef and contains a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits on the snare and cymbals.

17

Pad

E.Gtr.

E.B.

D.S.

21

21

Pad

E.Gtr.

E.B.

D.S.

4
25

25

Pad

E.Gtr.

E.B.

D. S.

20

1.

29

29

Pad

E.Gtr.

E.B.

D. S.

1.

33 2.

Pad

E.Gtr.

E.B.

D. S.

35

Pad

E.Gtr.

E.B.

D. S.

6 $\text{♩} = 110$

41

1.

Pad

E.Gtr.

E.B.

D. S.

45 2.

Pad

E.Gtr.

E.B.

D. S.

GUITAR SOLO

50

Pad

E.Gtr.

E.B.

D.S.

54

1.

Pad

E.Gtr.

E.B.

D.S.

8
58 2.

58

58

Pad

58

E.Gtr.

E.B.

58

D. S.

Detailed description: This is a musical score for five instruments: S, Pad, E.Gtr., E.B., and D.S. The score is oriented vertically on the page. The S part (Soprano) starts at measure 58 with a treble clef and a first ending bracket labeled '2.'. The Pad part (Piano) starts at measure 58 with a treble clef and a bass clef. The E.Gtr. part (Electric Guitar) starts at measure 58 with a treble clef. The E.B. part (Electric Bass) starts at measure 58 with a bass clef. The D.S. part (Drum Set) starts at measure 58 with a drum set clef. The S part has a first ending bracket labeled '2.' above it. The E.Gtr. and E.B. parts have a double bar line at the end of the first system. The D.S. part has a double bar line at the end of the first system.

Anexo 3

Débora

Sal y Miletto

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

This system contains the first three measures of the piece. The Electric Guitar part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The Electric Bass part is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Drum Set part is in a standard drum notation, showing a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum sound.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

This system contains measures 4 through 8. The Electric Guitar part continues its melodic line, with some chords and a change in rhythm. The Electric Bass part maintains its rhythmic accompaniment. The Drum Set part continues with its pattern, including some 'x' marks and a change in the drum sound indicated by the notation.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

This system contains measures 9 through 12. The Electric Guitar part is mostly silent, with a few notes in the first measure. The Electric Bass part is also mostly silent, with a few notes in the first measure. The Drum Set part continues with its pattern, including 'x' marks and a change in the drum sound.

13

E.Gtr.

E.B.

D. S.

13

This system covers measures 13 to 16. The E.Gtr. staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The E.B. staff provides a steady bass line with eighth notes. The D.S. staff shows a consistent eighth-note accompaniment with some rests.

17

E.Gtr.

E.B.

D. S.

17

This system covers measures 17 to 20. The E.Gtr. staff continues with intricate rhythmic patterns, including some triplet-like figures. The E.B. staff maintains the bass line. The D.S. staff includes some rests indicated by diagonal slashes, suggesting a change in the drum part.

21

E.Gtr.

E.B.

D. S.

21

This system covers measures 21 to 24. The E.Gtr. staff features a more rhythmic, chordal style with repeated eighth-note patterns. The E.B. staff continues with the bass line. The D.S. staff shows a return to a consistent eighth-note accompaniment.

25

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Musical score for measures 25-28. The E. Gtr. part features a series of chords and eighth-note patterns. The E. B. part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The D. S. part consists of diagonal slash marks. The time signature changes from 4/4 to 2/4 at measure 27 and returns to 4/4 at measure 28.

29

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Musical score for measures 29-32. The E. Gtr. and E. B. parts are mostly silent, with a few notes in the first measure. The D. S. part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating muted notes. The time signature is 4/4.

33

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Musical score for measures 33-36. The E. Gtr. part has a complex, fast-moving melodic line. The E. B. part features bass notes and eighth-note patterns. The D. S. part has a complex rhythmic pattern with many notes. The time signature changes from 4/4 to 5/4 at measure 35 and returns to 4/4 at measure 36.

37

E. Gtr.

E. B.

D. S.

This system covers measures 37 to 40. The E. Gtr. part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a complex, syncopated rhythmic pattern with many slurs and ties. The E. B. part is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more straightforward rhythmic pattern. The D. S. part is in tenor clef with the same key signature and time signature, showing a complex chordal texture with many 'x' marks above the notes, followed by a section of diagonal lines.

41

E. Gtr.

E. B.

D. S.

This system covers measures 41 to 44. The E. Gtr. part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a complex, syncopated rhythmic pattern with many slurs and ties. The E. B. part is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more straightforward rhythmic pattern. The D. S. part is in tenor clef with the same key signature and time signature, showing a complex chordal texture with many 'x' marks above the notes, followed by a section of diagonal lines.

45

E. Gtr.

E. B.

D. S.

This system covers measures 45 to 48. The E. Gtr. part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, and is mostly silent. The E. B. part is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a complex, syncopated rhythmic pattern with many slurs and ties. The D. S. part is in tenor clef with the same key signature and time signature, showing a complex chordal texture with many 'x' marks above the notes, followed by a section of diagonal lines.

49

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Measures 49-52. E.Gtr. has whole rests. E.B. has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and a flat. D.S. has a complex rhythmic pattern with 'x' marks above the first two measures, followed by diagonal slashes.

53

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Measures 53-56. E.Gtr. has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. E.B. has whole rests. D.S. has a complex rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

57

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Measures 57-60. E.Gtr. has a melodic line with a slur and a triplet. E.B. has whole rests. D.S. has diagonal slashes.

61

E.Gtr.

E.B.

D. S.

64

E.Gtr.

E.B.

D. S.

67

E.Gtr.

E.B.

D. S.

70

E.Gtr.

E.B.

D. S.

70

Detailed description: This system covers measures 70 to 72. The E.Gtr. staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth-note chords: F#m (2-3-4), Dm (2-3-4), F#m (2-3-4), Dm (2-3-4) in measures 70 and 71. In measure 72, there is a melodic line starting with a grace note on F#4, followed by G4, A4, B4, and C5, with a fermata over the final note. The E.B. and D. S. staves are empty, with the D. S. staff containing diagonal slash marks indicating muted strings.

73

E.Gtr.

E.B.

D. S.

73

Detailed description: This system covers measures 73 to 75. The E.Gtr. staff continues the rhythmic pattern of eighth-note chords: F#m (2-3-4), Dm (2-3-4), F#m (2-3-4), Dm (2-3-4) in measures 73 and 74. In measure 75, the pattern is F#m (2-3-4), Dm (2-3-4), F#m (2-3-4), Dm (2-3-4). The E.B. and D. S. staves are empty, with the D. S. staff containing diagonal slash marks indicating muted strings.

76

E.Gtr.

E.B.

D. S.

76

Detailed description: This system covers measures 76 to 80. The E.Gtr. staff shows a melodic line in measure 76: F#4, G4, A4, B4, C5, with a fermata over C5. In measure 77, there are chords: F#m (2-3-4), Dm (2-3-4), F#m (2-3-4), Dm (2-3-4). In measure 78, there are chords: F#m (2-3-4), Dm (2-3-4), F#m (2-3-4), Dm (2-3-4). In measure 79, there are chords: F#m (2-3-4), Dm (2-3-4), F#m (2-3-4), Dm (2-3-4). In measure 80, there is a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4. The E.B. and D. S. staves are empty, with the D. S. staff containing diagonal slash marks indicating muted strings.

81

E. Gtr.

E. B.

D. S.

84

E. Gtr.

E. B.

D. S.

87

E. Gtr.

E. B.

D. S.

90

E.Gtr.

E.B.

D. S.

94

E.Gtr.

E.B.

D. S.

ANEXO 4

Score

Lo que venga

Cruks en Karak

Am E Am E Am E

Electric Piano

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

5

E. Pno.

E. Gtr.

E.B.

D. S.

E. Pno.

Musical notation for E. Pno. measures 10-13. The right hand features a complex melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

E.Gtr.

Musical notation for E.Gtr. measures 10-13. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a rhythmic bass line with eighth-note patterns.

E.B.

Musical notation for E.B. measures 10-13. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a rhythmic bass line with eighth-note patterns.

D. S.

Musical notation for D. S. measures 10-13. The notation shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating a specific playing technique. The right half of the system is marked with diagonal lines, indicating a continuation of the pattern.

E. Pno.

Musical notation for E. Pno. measures 14-17. The right hand continues with melodic lines, and the left hand plays chords.

E.Gtr.

Musical notation for E.Gtr. measures 14-17. The right hand features dense chordal textures and arpeggiated figures.

E.B.

Musical notation for E.B. measures 14-17. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a rhythmic bass line.

D. S.

Musical notation for D. S. measures 14-17. The notation shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating a specific playing technique. The right half of the system is marked with diagonal lines, indicating a continuation of the pattern.

18

E. Pno.

18

E.Gtr.

18

D. S.

22

E. Pno.

22

E.Gtr.

22

D. S.

4

Lo que venga

Am

E

Am

F

E

E. Pno.

27

Funky riff

E.Gtr.

27

E.B.

D. S.

27

&

E. Pno.

32

E.Gtr.

32

E.B.

D. S.

32

36

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

This system covers measures 36 to 39. The Electric Piano (E. Pno.) part features a complex melodic line in the right hand with frequent sixteenth-note runs and chords, while the left hand provides a steady accompaniment. The Electric Guitar (E. Gtr.) is silent in this section. The Electric Bass (E. B.) plays a simple bass line. The Drum Set (D. S.) part shows a consistent drum pattern with 'x' marks above the notes, indicating a specific rhythmic texture.

40

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

This system covers measures 40 to 43. The Electric Piano (E. Pno.) continues with its melodic line. The Electric Guitar (E. Gtr.) part becomes more active, featuring a complex melodic line with many chords and some double stops. The Electric Bass (E. B.) and Drum Set (D. S.) parts continue with their respective parts from the previous system.

44

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

48

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

53 SOLO SINTE

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Detailed description of the first system (measures 53-56):
- **E. Pno.:** Treble and bass staves with rests in all measures.
- **E. Gtr.:** Treble staff with rests in all measures.
- **E. B.:** Bass staff with a melodic line. Measures 53-54 have slurs and ties. Measure 55 has a slur and tie. Measure 56 has a slur and tie.
- **D. S.:** Drum set staff. Measures 53-54 have notes with 'x' marks above them. Measures 55-56 have diagonal lines indicating a specific drum pattern.

57

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Detailed description of the second system (measures 57-60):
- **E. Pno.:** Treble and bass staves with rests in all measures.
- **E. Gtr.:** Treble staff with rests in all measures.
- **E. B.:** Bass staff with a melodic line. Measures 57-58 have slurs and ties. Measure 59 has a slur and tie. Measure 60 has a slur and tie.
- **D. S.:** Drum set staff. Measures 57-58 have notes with 'x' marks above them. Measures 59-60 have diagonal lines indicating a specific drum pattern.

The musical score consists of four staves. The first staff is for E. Pno. (Electric Piano), the second for E. Gtr. (Electric Guitar), the third for E. B. (Electric Bass), and the fourth for D. S. (Drum Set). A dynamic marking of *61* is placed above the first staff. The E. Pno. staff contains two whole rests. The E. Gtr. and E. B. staves feature a melodic line with eighth notes and rests, including a slur over a pair of eighth notes. The D. S. staff shows a drum pattern with eighth notes and rests.

62

E. Pno.

62

E. Gtr.

E. B.

62

D. S.

70

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Detailed description: This system covers measures 70 to 73. The Electric Piano (E. Pno.) part features a right hand with whole rests and a left hand with chords: a triad in the first measure, a dyad in the second, a triad in the third, and a dyad in the fourth. The Electric Guitar (E. Gtr.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef, with a steady bass line in the electric bass (E. B.) part. The Double Bass (D. S.) part provides a guitar accompaniment with 'x' marks above notes, indicating muted strings.

74

1.

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Detailed description: This system covers measures 74 to 77. The Electric Piano (E. Pno.) part features a right hand with whole rests and a left hand with chords: a triad in the first measure, a dyad in the second, a triad in the third, and a dyad in the fourth. The Electric Guitar (E. Gtr.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef, with a steady bass line in the electric bass (E. B.) part. The Double Bass (D. S.) part provides a guitar accompaniment with 'x' marks above notes, indicating muted strings. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of this system.

78 2.

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S. Drum Fill

82

E. Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Anexo 5

Score

OYE

La Grupa

Intro

Musical score for the Intro section of 'OYE'. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features four staves: Synth Brass, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The Synth Brass part consists of a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Guitar and Electric Bass parts play a similar rhythmic pattern, with the guitar using a mix of eighth and sixteenth notes. The Drum Set part features a steady, rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the main body of 'OYE'. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features four staves: Synth, E.Gtr., E.B., and D. S. The Synth part consists of a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The E.Gtr. part plays a mix of eighth and sixteenth notes. The E.B. part plays a similar rhythmic pattern to the guitar. The D. S. part features a steady, rhythmic pattern of eighth notes.

8

Synth

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Cm

Gaug

12

Synth

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Cm

Gaug

Cm

Gaug

16

Synth

Cm Gaug

E.Gtr.

E.B.

D. S.

20

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

24

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

26

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

E♭m Cm E♭m Cm

30

Synth

E^bm Cm E^bm

E.Gtr.

E.B.

30

D. S.

34

Synth

E.Gtr.

E.B.

34

D. S.

♩ = 108

38

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

4 7

4 7

4 7

4 7

VOCES

52

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

8 8

8 8

8 8

8 8

GUITARRA

VOCES

BAJO

76 $\bullet = 108$

Synth

E. Gtr.

E. B.

D. S.

8

OYE

80

Synth

E. Gtr.

E. B.

D. S.

84

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

OYE

9

88

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

92

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

10 OYE

96

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

E^bm Cm E^bm Cm

100

Synth

E♭m Cm E♭m

E.Gtr.

E.B.

D. S.

OYE

11

104

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

108

Synth

108

E.Gtr.

E.B.

108

D. S.

