



ESCUELA DE MÚSICA



PACIFICO PROGRESIVO. Composición de dos temas basados en ritmos Aguabajo y Andarele usando elementos armónicos de canciones de rock progresivo de la década de los 70's



AUTOR

CHANG HO LEE MACIAS

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

**PACIFICO PROGRESIVO. Composición de dos temas basados en ritmos
Aguabajo y Andarele usando elementos armónicos de canciones de rock
progresivo de la década de los 70's**

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

Profesor Guía
Lenin Estrella Arauz

Autor
Lee Chang-Ho

Año
2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, "PACIFICO PROGRESIVO. Composición de dos temas basados en ritmos Aguabajo y Andarele usando elementos armónicos de canciones de rock progresivo de la década de los 70's", a través de reuniones periódicas con el estudiante Chang Ho Lee Macías, en el semestre 2019-2, 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".

Lenin Guillermo Estrella Arauz

1711933695

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, "PACIFICO PROGRESIVO. Composición de dos temas basados en ritmos Aguabajo y Andarele usando elementos armónicos de canciones de rock progresivo de la década de los 70's", del estudiante Chang Ho Lee Macías, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Jonathan Xavier Andrade Yanez

1719814830

DECLARACIÓN DE AUTORÍA 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.”

Lee Chang-Ho

1715820765

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es resultado del esfuerzo conjunto de distintas personas e instituciones que ayudaron en mi formación musical y personal, por lo cual agradezco infinitamente a: Escuela de Música UDLA y su director Jay Byron; mi tutor e increíble maestro Lenin Estrella; el gran maestro de música esmeraldeña Kevin Santos; los profesores que me aconsejaron y guiaron durante la carrera (sin orden específico): César Santos, Raimon Rovira, Diego Carlisky y María Terterian, Instituto de Fomento al Talento Humano por apoyar a jóvenes que buscan cumplir con sus metas educativas; y finalmente a mi familia, quienes me apoyan siempre y me alientan a cumplir mis sueños y metas personales.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a las personas que alientan y mantienen vivas las músicas tradicionales del mundo, en especial a las personas de la costa pacífica en Colombia y Ecuador, quienes con su ejemplo nos enseñan a valorar y apreciar los saberes ancestrales, nuestro legado.

RESUMEN

Este trabajo responde a la necesidad de recuperar la identidad de la música tradicional, por lo que se decidió tomar como punto de partida dos ritmos de la región pacífica colombo ecuatoriana para fusionarlos con elementos armónicos tomados del *rock* progresivo de 1970, con la finalidad de acercarlos a los circuitos musicales modernos.

Por esta razón se hizo la composición de dos obras musicales, las cuales tienen como fundamento las características rítmicas de aguabajo o andarele y características armónicas encontradas en distintas canciones de *rock* progresivo de la década de los 70.

Para lograr esto se hizo una descripción de los ritmos mencionados más un análisis armónico de los temas *South Side of the Sky*, *Firth of Fifth*, *Tarkus* y *Lady of the Dancing Water*, correspondientes al género *rock* progresivo.

Consiguientemente las obras compuestas son una propuesta de modernización a partir de los ritmos aguabajo y andarele, respetando su identidad propia pero realizando cambios en el desarrollo armónico y melódico para acercarla a las realidades de la música contemporánea.

Como resultado de este trabajo se concluye que es posible hacer la fusión de géneros a pesar de sus marcadas diferencias pero se recomienda hacer un trabajo de investigación profundo para quienes pretendan trabajar con ritmos tradicionales, a fin de conocer y respetar la identidad de los mismos.

ABSTRACT

This dissertation was advanced upon the necessity of recovering the identity of folk music, which is why it was decided to take as base point two folk rhythms from the Colombo-Ecuadorian pacific region and fuse them with harmonic devices taken from progressive rock of the 70s, with the goal of making them closer to modern musical settings.

Therefore, in pursuit of this reckoning, two musical works were composed, both of them grounded on the rhythms of aguabajo and andarele and harmonic procedures found in diverse progressive rock songs from the 70s.

To accomplish this goal a brief summary of the aforementioned rhythms was made, likewise the harmonic analysis of the progressive rock songs *South Side of the Sky*, *Firth of Fifth*, *Tarkus* and *Lady of the Dancing Water* was also made. Consequently the newly composed musical works are a renovation proposal based on the rhythms of aguabajo and andarele, while trying to keep their own identity but committing to changes in both harmonic and melodic development to make them more proximal to contemporary music.

Moreover, carrying forward this contention made evident that fusing genres so dissimilar is possible yet it is recommended to first delve deep into folk rhythms, in order to really get to know and preserve their identity.

INDICE

Introducción	1
1 Capítulo 1: Marco Teórico	2
1.1 El aguabajo	2
1.1.1 Características Rítmicas del aguabajo	3
1.1.2 Obras Representativas	5
1.1.2.1 Parió la Luna – Tradicional (Siglo XV aprox.)	5
1.1.2.2 Sabrás – Herencia de Tímbiqui (2015)	5
1.1.2.3 Te vengo a cantar – Grupo Bahía (2011)	5
1.2 El andarele	6
1.2.1 Características Rítmicas del andarele	7
1.2.2 Versiones Destacadas	8
1.2.2.1 Andarele – Grupo Bahía (Ensamble)	8
1.2.2.2 Andarele – Papa Roncón y Katanga	8
1.2.2.3 Andarele – Julio Bueno	9
1.3 Breve historia y Características generales del <i>rock</i> progresivo.....	9
2 Capítulo 2: Análisis de obras	12
2.1 Características armónicas de las obras seleccionadas pertenecientes al <i>rock</i> progresivo de la década de 1970	12
2.1.1 <i>South Side of the Sky</i> – Yes (1971)	12
2.1.1.1 Transposición de <i>riffs</i> o ideas melódicas	13

2.1.1.2	Formas y métricas subordinadas a la melodía	14
2.1.1.3	Formas irregulares.....	15
2.1.2	<i>Firth of Fifth</i> – Genesis (1973)	16
2.1.2.1	Formas y métricas subordinadas a la frase melódica	16
2.1.2.2	Formas Irregulares	17
2.1.2.3	Sustitución de instrumentos	18
2.1.3	<i>Tarkus</i> – Emerson, Lake & Palmer (1971).....	19
2.1.3.1	Transposición de <i>riffs</i>	19
2.1.3.2	Métrica subordinada a la melodía	21
2.1.3.3	Formas irregulares.....	22
2.1.4	<i>Lady of the Dancing Water</i> – King Crimson (1970).....	23
2.1.4.1	Formas Irregulares	23
2.1.4.2	Sustitución de instrumentos	24
2.2	Aplicación de los elementos analizados dentro de la composición y arreglo.....	25
2.2.1	Transposición de <i>riffs</i> o ideas melódicas	25
2.2.2	Formas y métricas subordinadas a la frase melódica.....	25
2.2.3	Formas irregulares	25
2.2.4	Sustitución de instrumentos	26
3	Capítulo 3: “Agua” y “Rele-Anda”	27
3.1	Agua	27
3.1.1	Sinopsis	27

3.1.2	Esquema	27
3.1.3	Ejemplos de aplicación de recursos analizados	28
3.2	Rele-Anda.....	30
3.2.1	Sinopsis	30
3.2.2	Esquema	30
3.2.3	Ejemplos de aplicación de recursos analizados	31
	Conclusiones y recomendaciones.....	33
	Referencias	34
	ANEXOS	38

Introducción

La música ha estado ligada a la humanidad desde sus inicios, y ha servido como medio de transmisión de información. Sin embargo, cuando toma la forma de expresión oral corre el riesgo de caer en el olvido o desuso, por lo cual es importante mantener un repertorio fresco que pueda resonar y atraer a las generaciones actuales y futuras. Acorde a esto, se decidió tomar como base dos ritmos de tradición oral, el andarele y el aguabajo, para crear repertorio nuevo que pueda ayudar a mantener vigente su presencia en los circuitos musicales contemporáneos.

Tanto el aguabajo como el andarele son ritmos de tradición oral autóctonos de la región pacífica entre Colombia y Ecuador, con gran influencia de los ritmos africanos traídos al continente debido a la trata de esclavos, por lo que se configuran como herramientas muy valiosas para reclamar un espacio de difusión y transmisión de las tradiciones de la cultura negra. Al existir una cercanía musical y de identidad entre los pueblos de ambos países se deduce que existió un punto común en la historia entre ambos, más allá de fronteras y divisiones políticas.

Por otro lado, se busca la reivindicación del *rock* progresivo como género que marcó tendencia y representó un punto álgido en el desarrollo del *rock* en general, aunque éste haya sido criticado por ciertos sectores de la prensa e incluso ignorado por ciertos historiadores e investigadores de la música. Por lo cual en este trabajo se plantea hacer una definición de las características rítmicas del aguabajo y andarele para fusionarlos con recursos armónicos tomados del *rock* progresivo.

Para lograrlo se plantea la necesidad de recurrir tanto a investigación documental como a transcripción de archivos multimedia, información que sustentará la primera parte de este trabajo, posterior a esto se procederá a la composición y arreglo, mismos que plantearán una renovación en base a estos géneros, en pos de ofrecer productos correspondientes con la identidad y contexto histórico actual.

1 Capítulo 1: Marco Teórico

Para poder desarrollar este trabajo de investigación se propuso el uso de recursos rítmicos y armónicos provenientes de distintas escuelas, por lo que este capítulo tiene como finalidad plantear el marco teórico que ayude a definir los elementos usados como base para la fusión. Con esta finalidad se plantearon las características rítmicas principales que identifican al andarele y aguabajo, en conjunto con ciertas obras representativas, más una reseña de la historia y características generales del rock progresivo.

1.1 El aguabajo

El aguabajo es un género característico de la zona de Chocó en la costa pacífica colombiana, relacionado con el currulao y el porro chocoano; el consenso general acerca del origen de su nombre lo sitúa como música que era interpretada por los pescadores al salir a pescar río abajo o “agua’bajo” [sic] (Morales, 2002, pág. 87)

Su división es binaria y su métrica varía entre 4/4 y compás partido, fuertemente influenciado por raíces africanas. En base al análisis del golpeo estándar en el bombo se cree que proviene de la influencia Bantú africana, y su temática lírica y de danza se refieren a temas mundanos (Lozano, 2011, pág. 26) (Valencia, 2009, pág. 86).

Como se menciona anteriormente, el aguabajo se relaciona principalmente con los ritmos propios de la región del pacífico norte de Colombia, donde son predominantes los ensambles de chirimía (Valencia, 2009, pág. 19); sin embargo, existen ejemplos de uso de formatos de marimba para su ejecución, tal como se aprecia en videos encontrados en la plataforma YouTube (Grupo Bahía, 2012) (Grupo Gualajo, 2015) (Herencia de Timbiquí, 2017).

1.1.1 Características Rítmicas del aguabajo

El golpe del bombo determina la base de aguabajo, el mismo que demuestra la influencia del cinquillo bantú en este ritmo. En el libro “Al son que me toquen, canto y bailo”, el investigador y docente Leónidas Valencia (2009) presenta esta relación de manera más clara mediante dos gráficos que corresponden al cinquillo bantú (Figura 1) y a la clave de aguabajo (Figura 2).



Figura 1. Cinquillo bantú. Tomado de Valencia, 2009, pág. 34.

CLAVE No. 4



Figura 2. Clave de aguabajo. Tomado de Valencia, 2009, pág. 34.

En la figura 2 se puede observar que los acentos de la clave de aguabajo corresponden a los golpes de negra existentes en el cinquillo bantú presentado en la figura 1.

Estos acentos se tocan de manera estándar en el cuero del bombo, mientras que los golpes de corchea correspondientes al cinquillo se tocan en el aro de madera, como lo muestra la figura 3, brindando más evidencia en la relación directa entre el aguabajo y el cinquillo bantú.

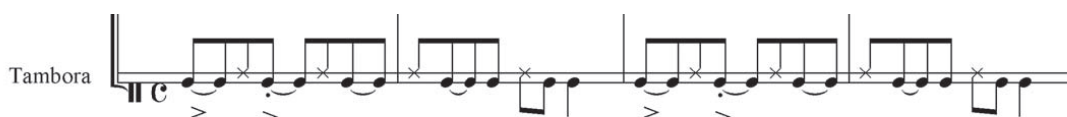


Figura 3. Toque estándar de tambora de aguabajo. Tomado de Valencia, 2009, pág. 50.

Cabe aclarar que Valencia (2009) presenta la base de aguabajo en compás completo, aunque existe discusión acerca de su escritura, inclusive llegando a

debatir el mismo autor sobre la mayor precisión musical de escribir e interpretar dicho género en compás partido. (Díaz Olarte, 2017, pág. 139)

Sobre la base del bombo se pueden desarrollar distintos usos de la clave, llegando a ser común la anticipación armónica en concordancia al tercer acento de la clave de aguabajo, como se muestra en la figura 4. Esta anticipación es consecuente con la constante síncopa característica en el aguabajo, demostrada tanto en los redoblantes como en el platillo y que consiste en la acentuación permanente de los tiempos 2 y 4 del compás como se ilustra en la figura 5.

Ilustración 14 Base rítmica de bajo acompañante de aguabajo



Figura 4. Base rítmica de bajo acompañante de aguabajo. Tomado de Díaz Olarte, 2017, pág. 133.

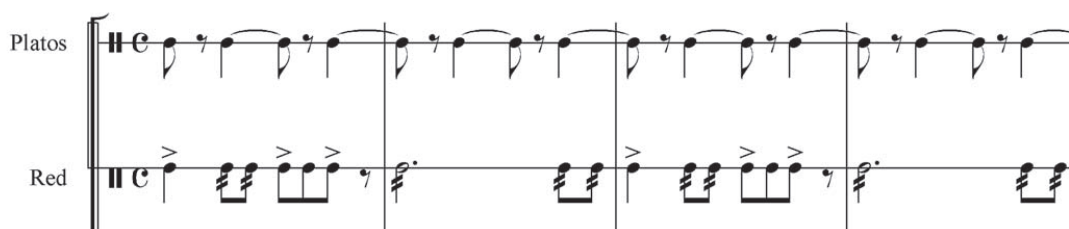


Figura 5. Base rítmica de platillos y redoblate en aguabajo. Tomado de Valencia, 2009, pág. 50.

Por lo tanto, la conjugación de estos elementos da como resultado un ritmo binario, sincopado y con base en el cinquillo bantú.

Además, cabe mencionar que existe un subgénero del aguabajo denominado aguabajo son, que según Víctor Hugo Rodríguez, músico caucano nacido en Guapi, tiene un estilo que “enfatisa más a rumbear y [...] es más rápido para proponer la noción de mar (fuerza)” (Díaz Olarte, 2017, págs. 138, 139).

1.1.2 Obras Representativas

Aunque el aguabajo es un género tradicional, que ha sido objeto de adaptaciones y fusiones a lo largo de su historia, como las realizadas por agrupaciones como Grupo Bahía, Herencia de Timbiquí o La Mojarra Eléctrica; por lo que vale la pena destacar obras tradicionales y contemporáneas dentro del género para enmarcar el contexto de su desarrollo.

1.1.2.1 Parió la Luna – Tradicional (Siglo XV aprox.)

Esta obra es una de las más reconocidas dentro del género y ha sido grabada en distintos formatos, tanto tradicionales de chirimía o marimba, como en formatos contemporáneos. Es la obra que usa Valencia (2009) como ejemplo del aguabajo en su libro “A son de lo que me toquen canto y bailo”.

1.1.2.2 Sabrás – Herencia de Tímiquí (2015)

Es una canción contemporánea, ejemplo del aguabajo son, lanzada en formato no tradicional pero que ha sido re grabada en formatos acústicos y tradicional de marimba. Cuenta con más de 13 millones de vistas en la plataforma de videos *YouTube* y por encima de 1 millón de reproducciones en la plataforma de música *online Spotify*, lo que la convierte en una de las canciones más escuchadas del género.

1.1.2.3 Te vengo a cantar – Grupo Bahía (2011)

El Grupo Bahía fue fundado por el maestro marimbero Hugo Candelario en 1992 y desde entonces ha sido un referente de la fusión de elementos de la música “occidental” con la tradición del Valle del Cauca. Esta canción hizo parte del primer disco de esta agrupación que ha ganado el festival de música tradicional “Petronio Álvarez” en dos ocasiones (Fiesta Producciones, s.f.) (Ojeda, 2017).

1.2 El andarele

El andarele es un ritmo de tradición oral, por lo cual es casi imposible determinar un lugar exacto para su aparición. (Palacios, 2013, pág. 97) Aunque se relaciona con la música de marimba en general, su invención y desarrollo suele ser delimitado a la zona de Ecuador, e inclusive algunos autores afirman que es exclusiva de la provincia de Esmeraldas (Ochoa, Hernández, & Convers, 2015, págs. 125, 126) (Godoy, 2005, pág. 57).

Es también objeto de discusión el origen del andarele, algunos autores nombran al porro colombiano como su predecesor (Godoy, 2005, pág. 57) (Escobar, 1997, pág. 65), mientras otros autores mencionan a la polca y al paso doble (Minda, 2014, pág. 59) (Palacios, 2013, pág. 97). Al margen de esto, la mayoría de autores coinciden en que su métrica es de división binaria en métrica de 2/4; es importante resaltar que el uso de división binaria es una rareza dentro de los ritmos de marimba.

Dentro de las investigaciones sobre el andarele existe un consenso de que, aunque el término se use para referirse a un género, su producción se limita a un solo tema, como se cita a diversos autores a continuación: “Aunque el “andarele” [sic] sí tiene una rítmica y melódica propias que la distinguen (...), es difícil considerarla un género en sí mismo, ya que corresponde solo a una canción particular.” (Ochoa, Hernández, & Convers, 2015, pág. 125).

“Un resultado del proceso de folclorización [sic] ha sido la consolidación de un repertorio (...) compuesto de unas diez piezas o temas (...) y, de hecho, solamente cuatro –el bambuco, la caderona[sic], el andarele, y la caramba[sic]-suplen la mayoría de presentaciones (...)” (Ritter, 2010, pág. 162).

“Cuando a los músicos (...) se les pregunta qué música tocan, suelen mencionar canciones como si fueran géneros en sí mismas (...) los nombres más recurrentes son: caderona, fabriciano, caramba, andarele, agualarga, torbellino, entre otros.” (Birebaum, y otros, 2008, pág. 47). Sin embargo, el autor Fernando Palacios (2013, págs. 110-143) hace la distinción entre

distintas versiones grabadas del mismo tema, argumentando que cada agrupación presenta el tema con diferencias que ameritan análisis y comparación.

1.2.1 Características Rítmicas del andarele

El andarele está basado en una subdivisión binaria y dentro de esta subdivisión se genera síncopa producto del golpe en el bombo en el tiempo débil del compás como se observa en las figuras 6 y 7.

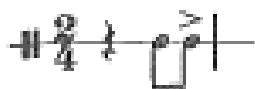


Figura 6. Acento del bombo de andarele. Tomado de Palacios, 2013, pág. 101.



Figura 7. Golpeo estándar de bombo de andarele. Tomado de Estrella & Santos, 2018, pág. 95.

Aunque la transcripción de Estrella y Santos (2018) no incluye el acento que se observa en la transcripción de Palacios, se aprecia que el golpe conjunto entre anillo o cáscara y bombo genera la sensación física de acento. En contraste a este golpe sincopado tenemos los acentos en el guasá, instrumento encargado de marcar la sensación de pulso dentro de este ritmo. Esta característica es consistente en las transcripciones mostradas en las figuras 8, 9 y 10.

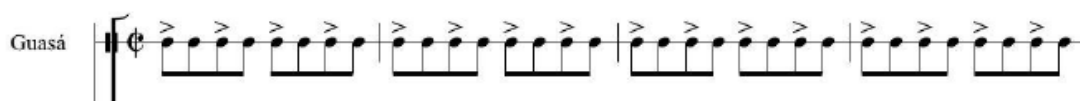


Figura 8. Toque estándar de guasá en andarele. Tomado de Estrella & Santos, 2018, pág. 95.



Figura 9. Marcación de guasá en andarele. Tomado de Palacios, 2013, pág. 102.



Figura 10. Marcación de guasá en subdivisión en ritmo andarele. Tomado de Palacios, 2013, pág. 102.

Es así que tenemos un instrumento encargado de establecer el pulso y mantenerlo (guasá) frente a otro que marca el acento de síncopa (bombo) lo cual evidencia su influencia africana y le dota de un carácter mestizo; información concordante entre las transcripciones de Palacios (2013, págs. 100-102), y diversas grabaciones del tema que existen en la plataforma de videos YouTube (Grupo Bahía, 2016) (Tierra Negra, 2012) (Grupo Ochún, 2011).

Vale la pena resaltar que, aunque existe una melodía correspondiente al tema llamado “Andarele”, no se incluye en esta investigación que busca delinear el ritmo y no la canción en sí.

1.2.2 Versiones Destacadas

Una de las razones por las que se considera que el andarele es una canción y no un género es porque existen muchas versiones del tema homónimo; sin embargo, aunque algunas versiones lleven la misma letra y melodía, otras poseen características particulares proponiendo diferentes enfoques del mismo tema tradicional.

1.2.2.1 Andarele – Grupo Bahía (Ensamble)

Anteriormente se mencionó la relevancia de Grupo Bahía como referente en la fusión; sin embargo en esta canción se destaca la tradicionalidad con la que se ejecuta la pieza, empezando por el uso del formato tradicional de marimba y el uso de las coplas tradicionales.

1.2.2.2 Andarele – Papa Roncón y Katanga

Papa Roncón es una de las figuras más destacadas del género de marimba en Ecuador y ha sido reconocido internacionalmente como un maestro en los ritmos y toques tradicionales. A pesar de eso, su formación musical tuvo origen la población chachi, originarios de la región sierra. Esta influencia serrana se

nota en la manera de tocar andarele, ya que lo ejecuta con el golpe de bombo perteneciente al sanjuanito propio de la región sierra (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015) (Palacios, 2013, pág. 117).

1.2.2.3 Andarele – Julio Bueno

Esta versión es un arreglo para orquesta sinfónica y destaca por combinar el trabajo orquestal tradicional con la música esmeraldeña. Una de las características más notables es el uso de re armonizaciones y modulaciones sobre el tema principal.

1.3 Breve historia y Características generales del rock progresivo

A pesar de no tener un punto exacto de surgimiento, existe consenso en ubicar el inicio del *rock* progresivo entre los años de 1967 y 1970 (Macan, 1997, pág. 14).

Fuertemente influenciado por el *rock* psicodélico y la contra-cultura hippie, el *rock* progresivo toma elementos propios de la música pos romántica, de bandas como *The Beatles* o *Soft Machine* (Macan, 1997, pág. 20), además de elementos del *folk rock* y sonoridades pertenecientes a la música *avant-garde* y electrónica (Macan, 1997, pág. 22).

Debido a su diversidad de influencias y la complejidad propia del estilo, el *rock* progresivo como género no tiene límites definidos, por lo cual existen opiniones contrarias en cuanto al listado de bandas o artistas que pueden considerarse como representantes del *rock* progresivo. Esto es consecuencia de intentar definir el género a partir de las bandas que se asocian o relacionan con él, obviando que existen distintas bandas que a lo largo de su trayectoria han tenido épocas que podrían ser categorizadas dentro del estilo (Holm-Hudson, 2002, pág. s.n., capítulo introducción).

Para este estudio se toma como base la definición usada por Lucky (2000, págs. 120-133) que se resume en los siguientes puntos:

- Las canciones son predominantemente largas, pero con una estructura definida y rara vez improvisada.
- Existe una mezcla entre pasajes fuertes y suaves, además de uso de dinámicas musicales en los arreglos.
- Es común el uso de *Mellotron* u otros sintetizadores de cuerdas para simular un acompañamiento orquestal.
- Presencia de largos solos instrumentales, con posibilidad de improvisación en algunos casos.
- Se incluyen estilos musicales no pertenecientes a las ramas del *rock*.
- Hay una fusión entre instrumentos acústicos, eléctricos y electrónicos, cada uno de ellos toma un papel fundamental para representar las emociones denotadas en la composición, es común que existan varios sentimientos o estados emocionales dentro de una misma obra.
- Las composiciones se basan en el uso de movimientos que pueden no contener ni reusar los temas o motivos musicales. En algunos casos las secciones finales tienen poco o ningún parecido con las secciones iniciales de la canción.
- Se compone usando partes que no estén completamente relacionadas entre sí.

Aunque existieron bandas que tuvieron éxito comercial como *Yes*, *ELP*, *Genesis*, *Pink Floyd*, *Jethro Tull* y otras, el *rock* progresivo no ha sido tomado como objeto de estudio serio o meticuloso, ya que ha sido considerado como un género pretencioso y presumido por dejar de lado sus raíces *blues* y *rock*, o en otros casos, ha sido considerado como un género de música enfocado exclusivamente al consumo masivo (Holm-Hudson, 2002, pág. s.n., capítulo introducción).

Para entender el impacto socio-cultural que tuvo el *rock* progresivo durante la década de los 70 es prudente recordar que nace de la contra-cultura *hippie* y

se caracterizó por la búsqueda del distanciamiento frente al sistema establecido, sus formas y métodos. Esto propició que el *rock* progresivo se convirtiera en un género de fusiones y experimentación, donde los límites no estaban explícitos y se tomaban influencias de lugares tan distintos como el *avant-garde* y el *R&B* (Holm-Hudson, 2002, pág. s.n., capítulo introducción).

El impacto del *rock* progresivo se puede medir desde dos frentes distintos: la recepción del público y la reacción de los críticos de la época. La reacción del público fue mayoritariamente positiva, logrando posicionar al *rock* progresivo como un género que llenaba estadios y generaba grandes ingresos con la venta de discos; y al mismo tiempo, fue un género ignorado por la crítica musical, en mayor parte por ser considerado como música elitista y materialista, contraria al espíritu populista del *rock* de las décadas de 1950 y 1960 (Macan, 1997, pág. 3).

Y aunque algunos medios no hicieron eco de la importancia del *rock* progresivo, los números confirman que fue un fenómeno de gran alcance, sobre todo en las sociedades británicas y norteamericanas. Entre sus hitos comerciales se observa que *ELP* fue la cuarta banda que más dinero ingresó por venta de taquilla durante el año de 1974, solo por detrás de *The Rolling Stones*, *The Who* y *Led Zeppelin*; además la banda *Yes* tuvo 5 álbumes dentro del Top 10 entre los años 1972 y 1977 (Holm-Hudson, 2002, pág. s.n., Capítulo Introducción).

Bajo este contexto se eligieron para este trabajo de investigación cuatro obras del *rock* progresivo de la década de 1970, por cuanto se considera a esta década como la más prolífica del género en términos artísticos y económicos. Además, los temas elegidos fueron compuestos por artistas o agrupaciones que lograron entrar en el top 10 de ventas en el Reino Unido y por tanto se pueden considerar como altamente relevantes al desarrollo del género.

2 Capítulo 2: Análisis de obras

Este capítulo servirá como sumario de los elementos tomados de las obras y algunas maneras de aplicarlos a la hora de componer material nuevo; para esto serán tomadas en cuenta transcripciones editoriales y personales realizadas por el autor. Entre los recursos analizados se encuentran: Transposición de *riffs* o melodías, formas y métricas subordinadas a la melodía, repetición y transposición, uso de formas irregulares y sustitución de instrumentos.

2.1 Características armónicas de las obras seleccionadas pertenecientes al *rock* progresivo de la década de 1970

Vale aclarar que para el análisis correspondiente a este trabajo se tomaron en cuenta elementos armónicos (cambios armónicos, elementos de forma y orquestación), de forma que no se profundizó acerca de los componentes rítmicos presentes en las canciones analizadas.

Debido a la naturaleza experimental del *rock* progresivo se encontró que las canciones analizadas no son necesariamente similares; sin embargo, los elementos descritos a continuación corresponden a una misma búsqueda estética y se configuran en el mismo movimiento artístico, con lo cual existe coincidencia de elementos encontrados en ellas.

2.1.1 *South Side of the Sky* – Yes (1971)

Este tema hace parte del disco *Fragile* de la banda británica Yes, lanzado en 1971 y certificado como doble platino en 1998 (Recording Industry Association of America), se consolida como uno de los discos más vendidos dentro del género.

2.1.1.1 Transposición de *riffs* o ideas melódicas

Figura 11. *Riff* de bajo transpuesto. Tomado de Yes, 1981, pág. 104.

La figura 11 nos muestra un pasaje en el cual el *riff* de bajo se transpone entre los tonos E, F y G, logrando una sensación de unidad y continuidad aunque el acorde acompañante cambie abruptamente.

Figura 12. *Riff* de guitarra y bajo transpuesto. Tomado de Yes, 1981, pág. 104.

Al realizar la transposición del *riff* entre los acordes de F#m y G#m como se muestra en la figura 12 se logra que la melodía pueda jugar entre ambas escalas y al mismo tiempo se establece como parte de una misma forma o pasaje musical, a pesar del salto tonal existente.

2.1.1.3 Formas irregulares

The image displays two systems of musical notation for the chorus of 'South Side of the Sky'. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system, starting at measure 26, features the lyrics 'WERE WE EV-ER COLD-ER ON THAT DAY A MIL-LION MILES A - MAY IT SEEMED FROM ALL OF E-'. The piano accompaniment includes a chord marking 'F#MIN'. The second system, starting at measure 29, features the lyrics 'TER - NI - TY YEAH'. The piano accompaniment includes a chord marking 'G#MIN'. The chorus structure is irregular, spanning five measures.

Figura 14. Forma irregular de 5 compases. Adaptado de Anderson & Squire, 2006.

La forma del coro de *South Side of the Sky* es de 5 compases, lo cual se determina como una forma irregular, tal como se observa en la figura 14.

2.1.2 *Firth of Fifth* – Genesis (1973)

Parte del disco *Selling England by the Pound* lanzado en 1973, este tema es considerado una de las mejores creaciones de la banda (Macan, 1997, pág. 109), así como también un gran ejemplo de lo que constituye el *rock progresivo* (Lambe, 2012, pág. 47).

2.1.2.1 Formas y métricas subordinadas a la frase melódica

Figura 15. Introducción de piano *Firth of Fifth*. Tomado de Banks, Collins, Gabriel, Hackett, & Rutherford, 1973, pág. 51.

La transcripción presentada en la figura 15 tiene la particularidad de que la división del compás está determinada por la duración de la frase melódica en el piano, con lo cual el enfoque principal se determina sobre la melodía más que sobre la métrica.

2.1.2.2 Formas Irregulares

VOICE

THE MOUN - TAIN CUTS OFF THE TOWN FROM VIEW LINE A

PIANO

A[#]DIM E A/E E MAJ⁷ A/E

PNO.

CAN - CER GROWTH IS RE - MOVED BY SKILL LET IT BE RE - VEALD A

B^b MIN E^b MIN B^b/F E^b E^b F G

Figura 16. Forma irregular de 6 compases en *Firth of Fifth*. Adaptado de Banks, Collins, Gabriel, Hackett, & Rutherford, 1973.

PNO.

NA - TER - FALL HIS MAD - RI - GAL AN IN - LAND SEA HIS SYM - PHO - NY

B^b/C C MIN/F E B/F[#]

PNO.

NA NA NA NA NA NA NA

E B/F[#] F[#] MAJ⁷

Figura 17. Forma irregular de 7 compases en *Firth of Fifth*. Adaptado de Banks, Collins, Gabriel, Hackett, & Rutherford, 1973.

En las figuras 16 y 17 se observan dos secciones basadas en formas irregulares, la primera de 6 compases y la segunda de 7.

2.1.2.3 Sustitución de instrumentos

The image shows a musical score with four staves: Inst., Kb., Ba., and Dr. The Inst. staff has a red box around the first few measures, with the label '(Synth.)' above it. The Kb. staff also has a red box around the first few measures, with the label '(Organ)' above it. The Ba. staff has an '8va' marking below it. The Dr. staff has a circled '9' above it. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the Inst. and Kb. staves, with the piano part being replaced by Synth. and Organ. The Ba. staff has a bass line, and the Dr. staff has a drum pattern.

Figura 18. Sustitución de piano por sintetizador y órgano. Tomado de Banks, Collins, Gabriel, Hackett, & Rutherford, 1973, pág. 58.

Al comparar la figura 18 con la figura 15 se aprecia que es la misma idea melódica que se desarrolló previamente en el piano, sin embargo esta vez se presenta en una combinación de sintetizador y órgano. Esto ayuda a generar un mejor empaste con el sonido duro de la sección acompañante (guitarra y bajo eléctrico más batería) a la vez que encuadra la sonoridad dentro de la ideología del *rock* progresivo que busca integrar elementos electrónicos a la música.

2.1.3 *Tarkus* – Emerson, Lake & Palmer (1971)

Tarkus es una de las obras más largas e icónicas de la banda *Emerson, Lake & Palmer*; fue lanzado en 1971 en el disco *Tarkus* y es una de las obras favoritas del pianista Keith Emerson (Fortner, 2017).

2.1.3.1 Transposición de *riffs*

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Tarkus'. The first system is marked '(Lively)' and the second is marked '(f)'. Both systems feature a bass line with two specific phrases highlighted by red boxes, illustrating transposition. The first system shows a bass line with a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The second system shows the same sequence transposed up an octave: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The upper staff in both systems contains a complex chordal accompaniment.

Figura 19. Transposición de *riff* de bajo en *Tarkus*. Tomado de Emerson, Lake, & Palmer, 1980, pág. 4.

Al transponer la línea de bajo en distintos tonos se configura como un pasaje no tonal y libera al acorde acompañante para realizar cualquier tipo de movimiento, en el caso de la figura 19 se realiza una repetición de acordes cuartales que acentúa el atonalismo del pasaje.

The image shows three systems of piano music. The first system has a red box around the first two measures, with the text "No chord" written above the treble clef. The second and third systems also have red boxes around their first two measures. The music consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melodic line in the right hand.

Figura 20. Transposición de *riff* en mano derecha con pedal de mano izquierda. Tomado de .Emerson, Lake, & Palmer, 1980, pág. 19.

La figura 20 muestra la transposición del *riff* de la mano derecha del piano frente a la repetición en la mano izquierda, configurando poli acordes que cambian constantemente.

The image shows two systems of piano music. The first system has a red box around the last three measures, and the second system has a red box around the first two measures. The music features a steady eighth-note bass line in the left hand and a melodic line in the right hand that changes its tonal center.

Figura 21. Repetición de ideas melódicas en distintos centros tonales. Tomado de Emerson, Lake, & Palmer, 1980, pág. 8.

Se observa en la transcripción de la figura 21 que el pasaje modula entre varios centros tonales mediante la repetición de ideas melódicas; al hacerlo de esta manera se produce la sensación de atonalismo y se configura como un pasaje de transición, facilitando el salto entre tonalidades.

Figura 22. Pasaje no tonal. Tomado de Emerson, Lake, & Palmer, 1980, pág. 12.

La figura 22 es otro ejemplo del uso de distintos tonos en una misma idea, sirviendo como puente entre distintas tonalidades.

2.1.3.2 Métrica subordinada a la melodía

Figura 23. *Kicks* finales de *Tarkus*. Tomado de Emerson, Lake, & Palmer, 1980, pág. 35.

Se puede apreciar en la figura 23 que la importancia rítmica está dictada por los acentos dentro del pasaje, funcionando independientemente de la métrica en la que se escriba el mismo.



Figura 24. Métrica subordinada a melodía. Tomado de Emerson, Lake, & Palmer, 1980, pág. 8.

La figuración rítmica del pasaje mostrado en la figura 24 responde a una idea melódica, a tal punto que la métrica usada cambia constantemente en función de los acentos y puntos fuertes de la misma.

2.1.3.3 Formas irregulares

Figura 25. Forma irregular en *Tarkus*. Tomado de Emerson, Lake, & Palmer, 1980, pág. 16.

Al analizar la forma de la sección que se presenta en la figura 25 destaca la aparición de un noveno compás dentro del verso, mismo que genera una sensación de sorpresa e incluso puede sentirse como un compás sobrante.

2.1.4 *Lady of the Dancing Water* – King Crimson (1970)

Lanzada como parte del disco *Lizard*, presenta una alineación inédita dentro del grupo que nunca pudo tomar escenarios en vivo. Es, además, una pieza que se aleja de lo mostrado en los dos primeros discos de la banda. (van der Lee, 2010)

2.1.4.1 Formas Irregulares

BALLAD $\text{♩} = 70$

4 E B C[♯]MIN B A B

GRASS IN YOUR HAIR STRETCHED LIKE A LION IN THE SUN
BLONN AU-TUMN LEAVES SHED TO THE FIRE WHERE YOU LAID ME

E B C[♯]MIN B A B

9 REST-LESS - LY TURNED MOIS - TENED YOUR MOUTH WITH YOUR TONGUE
BURN SLOW TO ASH JUST AS MY DAYS NOW SEEM TO BE

A B C[♯]MIN

11 POU - RING MY MINE YOUR EYES CAGED MINE GLO - MING
I FEEL YOU STILL AL - WAYS YOUR EYES GLO - MING

A B E

14 TOW - CHING YOUR FACE MY FIN - GERS STRAVED KNO - WING
RE - MEM - BERED HOURS SALT, EARTH AND FLOWERS FLO - WING

G[♯]MIN BMIN A E

17 I CALLED YOU LA - DY OF THE DAN - CING MA - TER
FARE - WELL MY LA - DY OF THE DAN - CING MA - TER

Figura 26. Hoja de guía *Lady of the Dancing Water*. Transcripción realizada por el autor.

En la figura 26 se aprecia que en las partes que la voz interviene es común encontrar formas irregulares; es el caso del verso que consta de 3 compases y el pre coro que tiene 6 compases.

2.1.4.2 Sustitución de instrumentos

The musical score for 'Lady of the Dancing Water' features several staves. The vocal line at the top includes the lyrics 'I CALLED YOU LA - DY OF THE DAN - CING WA - TER'. Below the vocal line are staves for Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac.GTR.), Electric Piano (E. PNO.), and Trombone (TBN.). The Trombone part is marked '17' and shows a rhythmic pattern that replaces the bass line. The Acoustic Guitar part includes chord markings: G#MIN, B MIN, A, and E. The Electric Piano part shows a sustained chord with a tremolo effect. The Trombone part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 27. Trombón reemplazando al bajo en *Lady of the Dancing Water*. Transcripción realizada por el autor.

En la búsqueda de una estética diferente, se dan casos de reemplazo de instrumentos convencionales por otros con un registro o sonoridad parecida; tal es el caso de *Lady of the Dancing Water* en donde se reemplaza el bajo por un trombón como se puede observar en la figura 27.

2.2 Aplicación de los elementos analizados dentro de la composición y arreglo

La selección de elementos analizados se hizo determinando la aplicabilidad de los mismos dentro de un trabajo de composición o de arreglo y se plantean como base para el desarrollo de los productos finales de este trabajo de titulación; estos elementos son: Transposición de *riffs* o ideas melódicas, formas y métricas subordinadas a la frase melódica, formas irregulares y sustitución de instrumentos.

Bajo esa premisa se diseñaron estrategias de aplicación de dichos elementos dentro de la composición y arreglo en los ritmos escogidos. Estas estrategias buscan tener concordancia con el papel que se le otorga a los mismos dentro de los temas analizados.

2.2.1 Transposición de *riffs* o ideas melódicas

Se encontró que se usa principalmente como elemento cohesivo entre distintos centros tonales, abriendo el abanico de posibilidades de acompañamiento armónico a la vez que permite realizar saltos tonales.

2.2.2 Formas y métricas subordinadas a la frase melódica

Este recurso permite desarrollar una idea melódica o armónica sin tener que preocuparse de la métrica a ser usada, ayuda a poner la melodía en el plano principal dirigiendo la atención sobre el desarrollo de la misma.

2.2.3 Formas irregulares

Tener secciones con forma irregular genera en el oyente una sorpresa ya que se aleja de lo común. El uso de formas irregulares binarias (2, 6 o 10 compases) puede ayudar a generar una sensación cíclica, mientras que el uso de formas irregulares no binarias (3, 5, 7 o 9 compases) puede ocasionar un rompimiento en el flujo del tema.

2.2.4 Sustitución de instrumentos

La sustitución de instrumentos normalmente tiene como finalidad cambiar el paisaje tímbrico, en algunos casos con la intención de mejorar el empaste entre los instrumentos y en otros casos para generar una diferencia musical. Este recurso, sin embargo, presenta un reto al compositor, ya que debe conocer el instrumento que pretende incorporar al ensamble.

3 Capítulo 3: “Agua” y “Rele-Anda”

Al combinar elementos de tan distintas procedencias como lo son los ritmos tradicionales del pacífico con el *rock* progresivo se debe proceder con cautela y respeto hacia ambas partes, tanto por su historia e impacto cultural como por sus características individuales. El afán de proponer una visión moderna motiva este trabajo de revisión y fusión de estos géneros, intentando integrarlos a la dinámica de la música occidental contemporánea.

3.1 Agua

3.1.1 Sinopsis

Agua es una obra basada en el ritmo aguabajo, con influencias del aguabajo son, y en ella se busca la comunión entre la música de baile y fiesta con recursos armónicos que rompen la regularidad, pintando un panorama donde se mezcla la tradición y los elementos de la vida en el río con el desarrollo y la búsqueda de identidad personal que caracterizan la agitada vida moderna.

3.1.2 Esquema

La canción empieza con una introducción instrumental llevada a cabo por guitarra, bajo y batería; en esta sección se plantea la sensación rítmica que lleva adelante el tema, basada en la clave de aguabajo. Luego de ello empieza el primer verso, donde la melodía dibuja una idea de flujo, inspirada en las vivencias de las poblaciones a orillas del río, lugar donde se respira la tranquilidad y se vive en comunión con el agua.

Le sucede un pequeño solo de guitarra, donde se empieza a notar la fuerza del mar, representado en el doble tiempo en la batería y tensiones en la guitarra. Continúa el coro, que busca simbolizar el regreso al río, queriendo recuperar la tranquilidad y la paz que tiene ese sitio, desembocando nuevamente en el verso y su calma. Esto desencadena en la sección de salida, que encarna toda la violencia del mar cuando está bravo, que no otorga respiro y engulle a todo aquel que le hace frente.

3.1.3 Ejemplos de aplicación de recursos analizados

The image displays a musical score for three instruments: E.GTR. (Electric Guitar), PNO. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The guitar part (E.GTR.) features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The piano part (PNO.) consists of a steady accompaniment of chords and eighth notes. The bass part (E.B.) shows a rhythmic pattern of eighth notes. Below the bass staff, the chord progression is indicated as E MIN, D, E MIN, D, N.C. The number 33 is written at the beginning of each staff.

Figura 28. Transposición de *riff* de bajo

Transponer el *riff* de bajo por diferentes tonos permite expandir las posibilidades armónicas en la melodía de la guitarra, a la vez que se mantienen los acordes acompañantes del piano para dar consistencia y cohesión al pasaje, como se muestra en la figura 28.

The image displays a musical score for a piano piece, labeled as Figure 29. The score is organized into two systems, each beginning at measure 72. The first system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. Chords are indicated as EMIN and D. The second system also consists of three staves, with the melody in the right hand and bass line in the left hand. Chords are indicated as G#MIN and F#. The score is in 15/16 time and concludes with a double bar line and a fermata. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Figura 29. Métrica subordinada a la melodía

Como se observa en la figura 29, cuando la melodía tiene el enfoque primario, obliga a la métrica a adaptarse en función a ella, convirtiendo la sensación de pulso en algo supeditado a la melodía.

Figura 30. Forma irregular de 7 compases

Se aprecia en la figura 30 que el verso de éste tema tiene una forma irregular, lo cual puede ocasionar una sorpresa al oyente y a la vez lo diferencia de los temas tradicionales, normalmente contruidos en formas regulares de múltiplos de 4.

3.2 Rele-Anda

3.2.1 Sinopsis

Rele-Anda es una deconstrucción del andarele tradicional, siempre insinuando su influencia pero sin dejarse llevar completamente hacia su tradición. Bajo este concepto, se pretende cambiar la forma, la sonoridad y, últimamente, el sentir de este ritmo tradicional, para acercarlo a la realidad de la música occidental contemporánea.

3.2.2 Esquema

El Rele-Anda inicia con una sección instrumental, donde se busca establecer la dualidad rítmica entre la división ternaria y binaria, y una base poli rítmica; esto ayuda a darle una clara identidad afro (García de León Griego, 2002), luego de lo cual pasa a la presentación del tema principal. Al tratarse de un arreglo se

respetó los intervallos melódicos originales y estos fueron adaptados siguiendo el esquema transposición de *riffs* analizados en el capítulo 2.

Le suceden una sección de solos (guitarra y sintetizador) que se ejecutan sobre una base armónica no tonal, para luego desembocar mediante la repetición de *kicks* hacia la sección final, donde se presenta el tema original re armonizado.

3.2.3 Ejemplos de aplicación de recursos analizados

Figura 31. Repetición rítmica para secciones no tonales.

El uso de repeticiones rítmicas dentro de distintos tonos nos permite saltar de un centro tonal a otro sin causar una sensación de desestabilidad dentro del tema. El ejemplo mostrado en la figura 31 cumple con la función de sección de paso entre el coro y la sección de solos, ya que la misma rítmica se usa para pasar del tono original (La menor) hacia un segmento no tonal.

Figura 32. Transposición de *riffs*.

Al transponer el *riff* a diferentes tonalidades, se abre la posibilidad de tener varios centros tonales y realizar intercambio entre ellos; además de facilitar los saltos tonales dentro de una misma idea o sección.

Conclusiones y recomendaciones

La fusión entre estas corrientes tan disímiles es posible, pero conlleva un trabajo de aprendizaje e investigación bastante profunda para evitar convertirse en una imitación y poder otorgarles la importancia debida a dichos géneros. Limitar el espectro de elementos a utilizar de cada género ayuda a simplificar la comunión, ya que se mantienen claras las ideas al momento de fusionar y se evita enfrentar conceptos que pueden ser irreconciliables, como pueden ser el enfrentamiento entre la repetición propia de la música tradicional frente a las sorpresas propias del *rock* progresivo.

Sin embargo, al tratarse de una renovación de estilos se debe aplicar el criterio del compositor para cambiar o modificar ciertos elementos tradicionales, a fin de no caer en la repetición de lo que ya ha sido postulado. En este sentido cabe resaltar que la maleabilidad del *rock* progresivo se presentó como un gran aliciente a la hora de realizar fusiones, permitiendo establecer el protagonismo principal en los géneros de tradición oral. Aun así, es necesario un trabajo de investigación y revalorización más profundo hacia el *rock* progresivo, dada su importancia y gran aceptación del público.

El análisis del desarrollo armónico de las cuatro canciones de *rock* progresivo de los 70 permitió establecer 4 herramientas aplicables a cualquier trabajo de composición musical, inclusive a ellos que tengan como base la música tradicional de la región afro-pacífica colombo-ecuatoriana. Por ejemplo, el aplicar la transposición de *riffs* permite abrir las posibilidades armónicas sin incurrir en transgresión a la idea melódica ni al desarrollo rítmico.

Igualmente se recomienda a cualquier persona leyendo estas páginas que tome este trabajo como un punto de partida para adentrarse en los vastos géneros que existen en la tradición oral de los pueblos de Suramérica. Además de los dos mencionados existen muchos otros que no han tenido un desarrollo académico específico y sobreviven únicamente como elementos de tradición oral.

Referencias

- Anderson, J., & Squire, C. (2006). *Yes - Fragile*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co, Inc.
- Angulo, J. (2015). *Gesto, Estética y Representación. El Currulao en Magüi*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Banks, T., Collins, P., Gabriel, P., Hackett, S., & Rutherford, M. (1973). *Firth of Fifth*. London: Hit & Run Music Ltd.
- Birebaum, M., Convers, L., Hernández, O., Martínez, A., Miñana, C., Ochoa, J., . . . Tascón, H. (2008). *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*. Santiago de Cali: Pontificia Universidad Javeriana.
- Díaz Olarte, A. (2017). *Los sonidos del pacífico colombiano. Análisis, interpretación e implementación del aguabajo a la guitarra clásica*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Emerson, K., Lake, G., & Palmer, C. (1980). *Emerson, Lake & Palmer - Tarkus*. Warner Bros. Publishing Inc.
- Escobar, R. (1997). *Memoria Viva Costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Quito: Taller de arte y cultura negra ecuatoriana "La Canoita".
- Estrella, L., & Santos, K. (2018). *De Marimbos a La Tunda*. Quito: Udla Ediciones.
- Fiesta Producciones. (s.f.). *Grupo Bahía*. Recuperado el 12 de Junio de 2019, de Biografía: <http://www.bahia.8m.net/biografia.htm>
- Fortner, S. (29 de Noviembre de 2017). *Keyboard*. Recuperado el 05 de Mayo de 2019, de Keyboard Magazine: <https://www.keyboardmag.com/artists/keith-emerson-interviewed-by-you>
- García de León Griego, A. (2002). *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical : historia y contrapunto*. Madrid: Siglo XXI.

- Godoy, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Grupo Bahía . (2012). Pacífico Amoroso. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=wiOPisVgCWU>
- Grupo Bahía . (2016). Andarele. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jZ0coOQOYkI>
- Grupo Gualajo . (2015). Parió la Luna. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=DDhgYwIzNP4>
- Grupo Ochún . (2011). Andarele. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=c-FRwrbgF7o>
- Herencia de Timbiquí . (2017). Sabrás. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=ON_aQB986oc
- Holm-Hudson, K. (2002). *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge.
- Lambe, S. (2012). *Citizens of Hope and Glory: The Story of Progressive Rock*. Gloucestershire: Amberley Publishing.
- Lozano, D. (2011). *Los Ritmos cortesanos del departamento del Chocó*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional.
- Lucky, J. (2000). *The progressive rock files*. Burlington, Ont: Collector's Guide Pub.
- Macan, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.
- Minda, P. (2014). *La marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (7 de Diciembre de 2015). *Boletines*. Recuperado el 12 de Junio de 2019, de Papá Roncón: el patrimonio

humano vivo con el que cuenta la marimba:
<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/papa-roncon-el-patrimonio-humano-vivo-con-el-que-cuenta-la-marimba/>

Morales, G. A. (2002). *A B C Del Folklore Colombiano*. Bogotá D.C.: Editorial Panamericana.

Ochoa, J., Hernández, O., & Convers, L. (2015). *Arrullos y Currulaos* (Vol. Tomo I). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Ojeda, S. (30 de Mayo de 2017). *VICE*. Recuperado el 12 de Junio de 2019, de Hugo Candelario y los 25 años del Grupo Bahía:
https://www.vice.com/es_co/article/xwqe34/hugo-candelario-y-los-25-anos-del-grupo-bahia

Palacios, F. (2013). *El andarele en la música tradicional afroesmeraldeña*. Quito: Abya-Yala.

Recording Industry Association of America. (s.f.). *RIAA*. Recuperado el 25 de Mayo de 2019, de Gold & Platinum: https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Yes&ti=Fragile#search_section

Ritter, J. (2010). Hibridez, raza y la marimba esmeraldeña: Repensando las fusiones musicales en el pacífico negro ecuatoriano. *Ensayos. Historia y teoría del arte.*, 146-169.

Tierra Negra . (2012). Andarele. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=0_b9p0gjbGE

Valencia, L. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura República de Colombia.

van der Lee, M. (1 de Abril de 2010). *sputnikmusic*. Recuperado el 29 de Mayo de 2019, de King Crimson - Lizard:
<https://archive.is/20150309125502/http://www.sputnikmusic.com/review/35879/King-Crimson-Lizard/#selection-823.61-831.2>

Yes. (1981). *Complete Deluxe Edition*. New York: WarnerBros Publications.

ANEXOS

VOICE

ELECTRIC GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

EMIN D EMIN D EMIN D

E.GTR.

PNO.

E.B.

EMIN D EMIN

E MIN D E MIN D

13

E.GTR.

PNO.

E.B.

E MIN D E MIN D

E MIN D E MIN

17

E.GTR.

PNO.

E.B.

E MIN D E MIN

EMIN D EMIN D

20

E.GTR.

PNO.

E.B.

EMIN D EMIN D

EMIN D EMIN

24

E.GTR.

PNO.

E.B.

EMIN D EMIN

27

E.G.T.R.

PNO.

E.B.

EMIN D EMIN D EMIN D EMIN D EMIN D EMIN D

27

33

E.G.T.R.

PNO.

E.B.

EMIN D EMIN D N.C.

33

Musical score for measures 39-44. The score includes staves for E.GTR., PNO., and E.B. in the key of D major. The guitar part features a melodic line with triplets. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Chord symbols are provided below the piano and bass staves.

39

E.GTR.

PNO.

E.B.

39

EMIN B D A EMIN B D A EMIN B D A

Musical score for measures 45-50. The score includes staves for E.GTR., PNO., and E.B. in the key of D major. The guitar part continues with melodic lines and triplets. The piano accompaniment and bass line remain consistent with the previous section. Chord symbols are provided below the piano and bass staves.

45

E.GTR.

PNO.

E.B.

45

EMIN B D A EMIN B D A EMIN B D A

E MIN

B

D

A

N.C.

Musical staff for vocal line, measures 51-53. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with a final measure containing a whole rest.

E.GTR.

Musical staff for electric guitar, measures 51-53. The accompaniment features a steady eighth-note pattern with triplets in measures 52 and 53.

PNO.

Musical staff for piano, measures 51-53. The accompaniment includes chords and moving lines in both the right and left hands.

E MIN

B

D

A

N.C.

Musical staff for bass, measures 51-53. The accompaniment features a steady eighth-note pattern.

51

E MIN

D

E MIN

D

Musical staff for vocal line, measures 54-56. The melody consists of eighth notes and quarter notes.

E.GTR.

Musical staff for electric guitar, measures 54-56. The staff is mostly empty, indicating a rest for the instrument.

54

PNO.

Musical staff for piano, measures 54-56. The accompaniment features chords and moving lines in both the right and left hands.

E MIN

D

E MIN

D

Musical staff for bass, measures 54-56. The accompaniment features a steady eighth-note pattern.

54

EMIN D EMIN

E.GTR.

PNO.

E.B.

58

58

58

EMIN D EMIN D

E.GTR.

PNO.

E.B.

61

61

61

61

EMIN D EMIN

65

65

65

65

7

7

7

7

13

13

13

13

8

8

8

8

68

68

68

68

EMIN D EMIN D

EMIN D EMIN D

68

68

68

68

13

13

13

13

8

8

8

8

G#MIN F# G#MIN F#

70

E.GTR.

G#MIN F# G#MIN F#

PNO.

E.B.

70

EMIN D EMIN D

72

E.GTR.

EMIN D EMIN D

PNO.

E.B.

72

15/16

15/16

15/16

15/16

74

G#MIN F# G#MIN F#

E.GTR.

PNO.

E.B.

76

G#MIN F#

E.GTR.

PNO.

E.B.

SCORE

RELE-ANDA

TRADICIONAL
CHANG LEE

$\text{♩} = 103$

SYNTH LEAD

ORGAN

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

DRUM SET

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

♩ = 103

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

15

Detailed description: This system contains measures 15 through 21. The LEAD staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and a *p* dynamic. The ORG. staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The E.GTR. staff is mostly silent, with a final flourish in measure 21 marked with a *f* dynamic. The E.B. staff has a simple bass line with a *p* dynamic. The D.S. (Double Bass) staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with 'x' for muted notes and a *p* dynamic.

A

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

22

mp

mf

mp

A MIN G G C# MIN B

Detailed description: This system contains measures 22 through 27. The ORG. staff has a *mp* dynamic and features a melodic line with chords. The E.GTR. staff has a *mf* dynamic and provides harmonic accompaniment with chords labeled A MIN, G, G, C# MIN, and B. The E.B. staff has a *mf* dynamic and a simple bass line. The D.S. staff has a *mp* dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' for muted notes.

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

28

B

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

34

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

41

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

48

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

55

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

62

ORG. 
E.G.TR. 
E.B. 
D.S. 
69

ORG. 
E.G.TR. 
E.B. 
D.S. 
74

SOLO

LEAD *f*

E.G.TR. *mp*
E MAJ^{7(ADD#11)} D MAJ^{7(ADD#11)} C MAJ^{7(ADD#11)}

E.B. *f*

D.S. 78

LEAD

E.G.TR. B^b MAJ^{7(ADD#11)} E MAJ^{7(ADD#11)} D MAJ^{7(ADD#11)}

E.B.

D.S. 84

LEAD

E.G.TR. C MAJ^{7(ADD#11)} B^b MAJ^{7(ADD#11)} E MAJ^{7(ADD#11)}

E.B.

D.S. 90

LEAD

E.G.TR.

E.B.

D. S.

96

D MAJ 7(ADD#11) C MAJ 7(ADD#11) B MAJ 7(ADD#11)

LEAD

E.G.TR.

E.B.

D. S.

102

E MAJ 7(ADD#11) D MAJ 7(ADD#11) C MAJ 7(ADD#11)

LEAD

E.G.TR.

E.B.

D. S.

108

B MAJ 7(ADD#11) E MAJ 7(ADD#11) D MAJ 7(ADD#11)

LEAD

E.GTR.

E.B.

D.S.

114

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D.S.

119

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

127

LEAD

ORG.

E.GTR.

E.B.

D. S.

135

