



ESCUELA DE MÚSICA

SAL Y MILETO, UN LEGADO DE LENGUAJE MUSICAL: ANÁLISIS MUSICAL
DEL PORTAFOLIO DE SAL Y MILETO DESDE 1999 HASTA 2003 Y SU
INFLUENCIA ESTILÍSTICA EN BANDAS Y SOLISTAS ECUATORIANOS
ACTUALES.

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

Profesor guía
Mauricio Vega

Autor
Jordan Alexander Naranjo Puente

Año

2016

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, 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
C.I:1709443400

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 representaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.

Jordan Alexander Naranjo Puente

C.I: 1717838989

AGRADECIMIENTOS

A quienes me han ayudado a realizar esta investigación directa o indirectamente, especialmente a Mauricio Vega. Igualmente a mis profesores y amigos Andrés López, David Peñaherrera, Andrea Olmedo, Zak Icaza, Steven López, Santiago Jiménez, Andrés López Narváez, Abner Pérez, Chris Dreyer, Edwin Proaño, David Nicolalde, Daniel Herrera, Fernando Cilio, Marcos Merino y Cesar Santos, cuyos conocimientos transmitidos me han llegado de una manera especial e inspiradora antes, durante y al final de mi carrera.

DEDICATORIA

A mi madre Verónica Puente, a mi hermana Jhoselin Naranjo. A todas las bandas y músicos que constan en esta investigación, en especial a Peko Andino Igor Icaza, Franco Aguirre y Paúl Segovia.

RESUMEN

El presente proyecto de titulación analiza el portafolio de Sal y Mileto desde 1999 hasta el 2003, etapa donde se mantuvieron los integrantes originales. En el proceso se encontró, mediante reconocimiento auditivo, los recursos musicales más recurrentes que utilizó la agrupación y que han sido transmitidos entre músicos. Entre estos recursos se encuentran: similitudes armónicas, rítmicas, melódicas y de articulación entre temas y álbumes. Para dicho análisis se tomó por separado la instrumentación base de la banda (guitarra, batería, bajo y voz) y se buscó elementos muy puntuales de la ejecución de cada uno, con lo cual se obtuvo una visión amplia y detallada del sonido que como músicos, y por ende como agrupación, crearon.

Para comprobar la veracidad de la información compilada, se realizó un proceso de identificación de músicos y bandas en el medio que han utilizado a Sal y Mileto como referencia de sonido y que han generado un punto de partida para el desarrollo de un lenguaje musical característico.

Con esta investigación se plantea la hipótesis de un lenguaje que se transmite como parte de una tendencia musical en la historia del *rock* en el Ecuador.

La línea de investigación de este proyecto es performance, por lo tanto, al compilar toda la información, se obtendrá como producto final un concierto didáctico que incluirá las obras más representativas de la investigación. El repertorio del mismo se lo puede apreciar en la sección de anexos al final de este documento.

Así, esta investigación muestra como los recursos analizados forman parte de un estilo de música claramente ligado a la fusión de géneros y es asimilado de varias formas por los músicos o compositores que han adquirido este lenguaje, dándole otros contextos musicales e implementando nuevos recursos que permiten una evolución y continuidad del *rock libre ecuatoriano*.

ABSTRACT

The present academic degree project analyzes the portfolio of Sal y Mileto since 1999 till 2003, phase in which they kept the original band members. During the process was found, through auditory recognition, the group most used musical resources that have been transmitted among musicians. Within these resources are found: harmonic, rhythmic, melodic and articulation similarities between songs and albums. For this analysis, the base instrumentation of the band (guitar, drums, bass and voice) were taken separately and very punctual were searched elements of the performance of each one, whereby was found a wide and detailed vision of the sound that like musicians, and therefore like a group, they created.

To prove the veracity of the compiled information a process of identification of musicians and bands in the music environment has been made, to show that they have used Sal y Mileto like a sound reference and that have generated a starting point for the development of a characteristic musical language.

The hypothesis of a language that is transmitted like part of a musical tendency in the *rock* history of Ecuador is proposed with this investigation.

Performance has been the investigation line of this project, thus, with the compilation of all the information, a didactic concert which will include the most representative musical pieces of the investigation will be presented. The repertory of this can be appreciated in the annexes section at the end of this paper.

Likewise, this investigation shows how the analyzed resources are part of a musical style clearly attached to the fusion of genres and how it is assimilated in several ways by the musicians or composers that have acquired this language, giving other musical contexts and implementing new resources that allow an evolution and a continuity of the *rock libre ecuatoriano*.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	5
1. Investigación de Sal y Mileto.....	5
1.1 Biografía de Sal y Mileto.....	5
1.2 Descripción de metodología y proceso.....	9
1.3 Recursos hallados.....	9
1.3.1 <i>Glissandos</i> en la voz.....	11
1.3.2 Novenas en el bajo.....	14
1.3.3 Remates específicos en batería.....	16
1.3.4 <i>Grooves</i> abiertos de batería.....	22
1.3.5 <i>Riffs</i> paralelos.....	24
1.3.6 Segunda voz.....	27
1.3.7 Acordes paralelos.....	31
1.3.8 Uso de registros del bajo.....	36
CAPÍTULO II	39
2 Selección, análisis y comparación de bandas.....	39
2.1 Selección de bandas y solistas.....	39
2.2 Jodamassa.....	42
2.2.1 Comparación de <i>glissandos</i> en la voz.....	42
2.2.2 Comparación de novenas en el bajo.....	43
2.2.3 Comparación de remates específicos en batería.....	44
2.2.4 Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería.....	44
2.2.5 Comparación de segunda voz.....	45
2.2.6 Comparación de acordes paralelos.....	46
2.2.7 Comparación de uso de registros en el bajo.....	48
2.3 3vol.....	49
2.3.1 Comparación de <i>glissandos</i> en la voz.....	50
2.3.2 Comparación de novenas en el bajo.....	51

2.3.3	Comparación de remates específicos en batería.....	52
2.3.4	Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería.....	53
2.3.5	Comparación de <i>riffs</i> paralelos.	54
2.3.6	Comparación de segunda voz.	56
2.3.7	Comparación de acordes paralelos.	57
2.3.8	Comparación de uso de registros en el bajo.	59
2.4	Yumbo.....	59
2.4.1	Comparación de <i>glissandos</i> en la voz.	60
2.4.2	Comparación de remates específicos en batería.....	60
2.4.3	Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería.....	61
2.4.4	Comparación de segunda voz.	61
2.4.5	Comparación de acordes paralelos.	63
2.4.6	Comparación de uso de registros en el bajo.	63
2.5	La Treme.....	64
2.5.1	Comparación de <i>glissandos</i> en la voz.	64
2.5.2	Comparación de remates específicos en batería.....	65
2.5.3	Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería.....	65
2.5.4	Comparación de <i>riffs</i> paralelos.	66
2.5.5	Comparación de acordes paralelos.	67
2.6	Perdido en mí.....	68
2.6.1	Comparación de <i>glissandos</i> en la voz.	69
2.6.2	Comparación de novenas en el bajo.	70
2.6.3	Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería.....	71
2.6.4	Comparación de acordes paralelos.	71
2.6.5	Comparación de uso de registros en el bajo.	73
2.7	Los Diablos del Circo.....	73
2.7.1	Comparación de remates específicos en batería.....	73
2.7.2	Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería.....	74
2.7.3	Comparación de <i>riffs</i> paralelos.	75
2.7.4	Comparación de acordes paralelos.	76
2.8	Pasajero.....	78

2.8.1	Comparación de acordes paralelos.	78
2.8.2	Comparación de uso de registros en el bajo.	79
2.9	Mantra.	80
2.9.1	Comparación de remates específicos en batería.	80
2.9.2	Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería.	81
2.9.3	Comparación de uso de registros en el bajo.	81
2.10	La doble.	82
2.10.1	Comparación de <i>glissandos</i> en la voz.	83
2.10.2	Comparación de acordes paralelos.	84
2.11	Los Nietos.	84
2.11.1	Comparación de novenas en el bajo.	84
2.11.2	Comparación de segunda voz.	85
2.12	Arkabuz.	87
2.12.1	Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería.	87
2.12.2	Comparación de acordes paralelos.	87
2.13	Curare.	88
2.13.1	Comparación de remates específicos en batería.	88
2.14	El Karmaso.	90
2.14.1	Comparación de <i>riffs</i> paralelos.	90
2.14.2	Comparación de acordes paralelos.	90
2.15	Para perros y gatos.	91
2.15.1	Comparación de acordes paralelos.	91
2.16	Igor Icaza.	92
2.16.1	Comparación de novenas en el bajo.	93
2.16.1	Comparación de uso de registros en el bajo.	93
CAPÍTULO III		95
3	Composición basada en los resultados encontrados.	95
CAPITULO IV		96
4	Conclusiones.	96

REFERENCIAS.....	102
ANEXOS.	108

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Glissandos</i> en "Soledad".....	12
Figura 2. <i>Glissandos</i> en "Cessio".....	13
Figura 3. <i>Glissandos</i> en "Resplandor".....	14
Figura 4. <i>Novenas</i> en "Soledad".....	15
Figura 5. <i>Novenas</i> en "Cessio".....	15
Figura 6. <i>Novenas</i> en "El viaje".....	16
Figura 7. <i>Novenas</i> en "Introversión".....	16
Figura 8. <i>Remates específicos</i> en "Miles de días en el vértice suicida".....	17
Figura 9. <i>Remates específicos</i> en "Cessio".....	18
Figura 10. <i>Remates específicos</i> en "Tema dos".....	18
Figura 11. <i>Remates específicos</i> en "Estudio de funk".....	19
Figura 12. <i>Remates específicos</i> en "Débora".....	19
Figura 13. <i>Remates específicos</i> en "Ecuatoriano que triunfa en N.Y".....	20
Figura 14. <i>Remates específicos</i> en "Introversión".....	20
Figura 15. <i>Remates específicos</i> en "Kz Telephone".....	20
Figura 16. <i>Remates específicos</i> en "Teknocrata".....	20
Figura 17. <i>Remates específicos</i> en "Resplandor".....	21
Figura 18. <i>Remates específicos</i> en "Mal komún".....	21
Figura 19. <i>Remates específicos</i> en "Mata el filter".....	21
Figura 20. <i>Remates específicos</i> en "Cessio".....	22
Figura 21. <i>Gooves abiertos de batería</i> en "Miles de días en el vértice suicida".....	23
Figura 22. <i>Gooves abiertos de batería</i> en "Cessio" 1.....	23
Figura 23. <i>Gooves abiertos de batería</i> en "Cessio" 2.....	23
Figura 24. <i>Gooves abiertos de batería</i> en "Débora".....	24
Figura 25. <i>Gooves abiertos de batería</i> en "Introversión".....	24
Figura 26. <i>Grooves abiertos de batería</i> en "KzTelephone".....	24
Figura 27. <i>Riffs paralelos</i> en "Vieja con feedback".....	25
Figura 28. <i>Riffs paralelos</i> en "Mata el filter".....	26
Figura 29. <i>Riffs paralelos</i> en "Miles de días en el vértice suicida".....	26
Figura 30. <i>Riffs paralelos</i> en "Kito kon K".....	27
Figura 31. <i>Segunda voz</i> en "Débora".....	28
Figura 32. <i>Segunda voz</i> en "Ecuatoriano que triunfa en N.Y".....	28
Figura 33. <i>Segunda voz</i> en "San Kamilo".....	29
Figura 34. <i>Segunda voz</i> en "Resplandor".....	30
Figura 35. <i>Segunda voz</i> en "El viaje" 1.....	30
Figura 36. <i>Segunda voz</i> en "El viaje" 2.....	31
Figura 37. <i>Acordes paralelos</i> en "Soledad".....	32
Figura 38. <i>Acordes paralelos</i> en "Avisos klasificados".....	32

Figura 39. Acordes paralelos en " <i>Ecuadoriano que triunfa en N.Y</i> "	34
Figura 40. Acordes paralelos en " <i>Kito kon K</i> "	35
Figura 41. Acordes paralelos en " <i>El Viaje</i> "	35
Figura 42. Usos de registros del bajo en " <i>K-Lindou</i> "	36
Figura 43. Usos de registros del bajo en " <i>Mal Komún</i> "	37
Figura 44. Usos de registros del bajo en " <i>Variaciones sobre la bomba del chota</i> "	37
Figura 45. Usos de registros del bajo en " <i>A propósito de un día común</i> "	37
Figura 46. Usos de registros del bajo en " <i>Kztelephone</i> "	38
Figura 47. Usos de registros del bajo en " <i>Introversión</i> "	38
Figura 48. Comparación de <i>glissandos</i> en " <i>Ya todo está planeado</i> " de Jodamassa	42
Figura 49. Comparación de <i>glissandos</i> en " <i>Algo que germina</i> " de Jodamassa	43
Figura 50. Comparación de <i>glissandos</i> en " <i>Baila por la duda</i> " de Jodamassa	43
Figura 51. Comparación de novenas en el bajo en " <i>Al ritmo de las pistolas</i> " de Jodamassa	44
Figura 52. Comparación de remates específicos en batería en " <i>Dios salve este desastre</i> " de Jodamassa	44
Figura 53. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en " <i>Algo que germina</i> " de Jodamassa	45
Figura 54. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en " <i>Pisci la beliz</i> "	45
Figura 55. Comparación de segunda voz en " <i>Baila por la duda</i> " de Jodamassa	46
Figura 56. Comparación de acordes paralelos en " <i>Baila por la duda</i> " de Jodamassa	47
Figura 57. Comparación de acordes paralelos en " <i>Algo que germina</i> " de Jodamassa	48
Figura 58. Comparación de acordes paralelos en " <i>Dios salve este desastre</i> " de Jodamassa	48
Figura 59. Comparación de uso de registros en el bajo en " <i>Baila por la duda</i> " de Jodamassa	49
Figura 60. Comparación de uso de registros en el bajo en " <i>El agujero</i> " de Jodamassa	49
Figura 61. Comparación de <i>glissandos</i> en la voz en " <i>Un buen día</i> " de 3vol	50
Figura 62. Comparación de <i>glissandos</i> en la voz en " <i>Vocabulario soez</i> " de 3vol	51
Figura 63. Comparación de novenas en el bajo en " <i>Chapa</i> " de 3vol	51
Figura 64. Comparación de novenas en el bajo en " <i>Sueños azules y vías sinuosas</i> " de 3vol	52
Figura 65. Comparación de novenas en el bajo en " <i>Sombra de luna</i> " de	

3vol.....	52
Figura 66. Comparación de remates específicos en batería en "Sueños azules y vías sinuosas" de 3vol	53
Figura 67. Comparación de remates específicos en batería en "Necromanía" de 3vol.....	53
Figura 68. Comparación de remates específicos en batería en "Sombra de luna" de 3vol.....	53
Figura 69. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en "Efectos Secundarios" de 3vol.....	54
Figura 70. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en "Ruido con piel" de 3vol.....	54
Figura 71. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en "Hasta que existas" de 3vol	55
Figura 72. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en "Caldo de calavera" de 3vol	55
Figura 73. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en "Efectos secundarios" de 3vol...	56
Figura 74. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en "Chapa" de 3vol	56
Figura 75. Comparación de segunda voz en "Ruido con piel" de 3vol	57
Figura 76. Comparación de segunda voz en "Chapa" de 3vol	57
Figura 77. Comparación de acordes paralelos en "Vocabulario soez" de 3vol.....	58
Figura 78. Comparación de acordes paralelos en "Efectos secundarios" de 3vol.....	58
Figura 79. Comparación de acordes paralelos en "Un buen día" de 3vol	58
Figura 80. Comparación de uso de registros en el bajo en "Caída de trabajadores" de 3vol.....	59
Figura 81. Comparación de uso de registros en el bajo en "Chapa" de 3vol....	59
Figura 82. Comparación de <i>glissandos</i> en la voz en "Alma curada" de Yumbo	60
Figura 83. Comparación de remates específicos e batería en "Brujo" de Yumbo	60
Figura 84. Comparación de remates específicos en batería en "Miedo" de Yumbo	60
Figura 85. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en la batería en "Sonora Aflicción" de Yumbo.....	61
Figura 86. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en "Súper K" de Yumbo.....	61
Figura 87. Comparación de segunda voz en "Sonora aflicción" de Yumbo	62
Figura 88. Comparación de segunda voz en "Miedo" de Yumbo	62
Figura 89. Comparación de acordes paralelos en "Alma curada" de Yumbo...	63
Figura 90. Comparación de acordes paralelos en "Súper K" de Yumbo	63
Figura 91. Comparación de uso de registros en el bajo en "Miedo" de Yumbo.....	64
Figura 92. Comparación de uso de registros en el bajo en "Alma curada" de Yumbo	64

Figura 93. Comparación de <i>glissandos</i> en la voz en " <i>La filuda</i> " de La Treme	65
Figura 94. Comparación de remates específicos en batería en " <i>10 minutos más</i> " de La Treme	65
Figura 95. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en " <i>Desesperado</i> " de La Treme	66
Figura 96. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en " <i>Las putas mentiras</i> " de La Treme	66
Figura 97. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en " <i>10 minutos más</i> " de La Treme	66
Figura 98. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en " <i>Hendrixoide</i> " de La Treme	67
Figura 99. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en " <i>Las putas mentiras</i> " de La Treme	67
Figura 100. Comparación de acordes paralelos en " <i>Psicopaleta</i> " de La Treme	68
Figura 101. Comparación de acordes paralelos en " <i>La piedra de vuelo</i> " de La Treme	68
Figura 102. Comparación de <i>glissandos</i> en la voz en " <i>Sola</i> " de Perdido en mí	69
Figura 103. Comparación de <i>glissandos</i> en la voz en " <i>Vine a flotar</i> " de Perdido en mí	70
Figura 104. Comparación de novenas en el bajo en " <i>Sola</i> " de Perdido en mí	70
Figura 105. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en " <i>Psicocirkus</i> " de Perdido en mí	71
Figura 106. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en " <i>Mátame</i> " de Perdido en mí	71
Figura 107. Comparación de acordes paralelos en " <i>Psicocirkus</i> " de Perdido en mí	72
Figura 108. Comparación de acordes paralelos en " <i>Fantasías de las alcancías</i> " de Perdido en mí	72
Figura 109. Comparación de uso de registros en el bajo en " <i>Psicocirkus</i> " de Perdido en mí	73
Figura 110. Comparación de remates específicos en batería en " <i>Quito huequito</i> " de Los Diablos del Circo.....	74
Figura 111. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en " <i>Qué bonito</i> " de Los Diablos del Circo	74
Figura 112. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en " <i>Siguiendo al mar</i> " de Los Diablos del Circo	75
Figura 113. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en " <i>Levitar</i> " de Los Diablos del Circo	75
Figura 114. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en " <i>Jukipuna</i> " de	

Los Diablos del Circo	76
Figura 115. Comparación de acordes paralelos en <i>"Microcuento de un diablo en botella"</i> de Los Diablos del Circo.....	77
Figura 116. Comparación de acordes paralelos en <i>"Luzbell"</i> de Los Diablos del Circo	78
Figura 117. Comparación de acordes paralelos en <i>"Maranatha"</i> de Pasajero	79
Figura 118. Comparación de acordes paralelos en <i>"Ella no quiere parar"</i> de Pasajero	79
Figura 119. Comparación de uso de registros en el bajo en <i>"Ciudad gris"</i> de Pasajero	80
Figura 120. Comparación de remates específicos en batería en <i>"Aeroestación"</i> de Mantra.....	80
Figura 121. Comparación de remates específicos en batería en <i>"Persecufobia"</i> de Mantra.....	81
Figura 122. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en <i>"Aeroestación"</i> de Mantra.....	81
Figura 123. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en <i>"Persecufobia"</i> de Mantra.....	81
Figura 124. Comparación de registros en el bajo en <i>"Niebla purpura"</i> de Mantra	82
Figura 125. Comparación de registros en el bajo en <i>"Aeroestación"</i> de Mantra	82
Figura 126. Comparación de <i>glissandos</i> en la voz en <i>"Ojos de capulí"</i> de La doble.....	83
Figura 127. Comparación de <i>glissandos</i> en la voz en <i>"El Profeta"</i> de La doble	83
Figura 128. Comparación de acordes paralelos en <i>"Ojos de capulí"</i> de La doble.....	84
Figura 129. Comparación de novenas en el bajo en <i>"Nada más"</i> de Los Nietos	85
Figura 130. Comparación de segunda voz en <i>"Veneno"</i> de Los Nietos	85
Figura 131. Comparación de segunda voz en <i>"Mejor"</i> de Los Nietos	86
Figura 132. Comparación de segunda voz en <i>"Hombre bala"</i> de Los Nietos	86
Figura 133. Comparación de <i>grooves</i> abiertos en batería en <i>"Estrato"</i> de Arkabuz.....	87
Figura 134. Comparación de acordes paralelos en <i>"Redondel"</i> de Arkabuz	88
Figura 135. Comparación de remates específicos en batería en <i>"Ver a través de la venda"</i> de Curare	88
Figura 136. Comparación de remates específicos en batería en	

"C.U.R.A.R.E " de Curare.....	89
Figura 137. Comparación de remates específicos en batería en "Cariñito" de Curare	89
Figura 138. Comparación de <i>riffs</i> paralelos en " <i>La sala de estar</i> " de El Karmaso.....	90
Figura 139. Comparación de acordes paralelos en " <i>La sala de estar</i> " de El Karmaso.....	91
Figura 140. Comparación de acordes paralelos en " <i>Eterno navegante</i> " de Para perros y gatos	92
Figura 141. Comparación de acordes paralelos en " <i>Que llueva no más</i> " de Para perros y gatos	92
Figura 142. Comparación de novenas en el bajo en " <i>Zakiel</i> " de Igor Icaza	93
Figura 143. Comparación de novenas en el bajo en " <i>La hallaré</i> " de Igor Icaza.....	93
Figura 144. Comparación de uso de registros en el bajo en " <i>La hallaré</i> " de Igor Icaza	94

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Selección de bandas y solistas	39
Tabla 2. Tabulación de resultados	96

INTRODUCCIÓN

La clave de la evolución de la música en un lugar está ligada a la capacidad de asimilación de características musicales de un género, lo cual permite la apropiación, transformación, creación y desarrollo a partir de características establecidas.

Las investigaciones previas que giran en torno al *rock* ecuatoriano abarcan únicamente aspectos históricos y sociales, mas no un análisis técnico-musical del género, lo que genera un punto clave en la problemática del proyecto a desarrollarse. A este problema, se suma cierta información errónea que el investigador ha encontrado al indagar en documentos que tratan sobre el *rock* en el Ecuador y de Sal y Mileto en específico. Por ejemplo: “En su primer material discográfico *Disko 0*, “Anuncios Clasificados”...” (Moscoso, 2013, p. 62). La cita previa no contiene la información correcta acerca del nombre del primer material discográfico, el cual se tituló de igual forma que la banda *Sal y Mileto*, y no *Disko 0* como afirma Moscoso. De igual manera, el nombre del tema citado es incorrecto ya que en realidad el tema lleva el nombre de “Avisos Klasificados”.

En otro documento sobre la historia del *rock* en el Ecuador, donde se habla específicamente de Sal y Mileto, consta “...su radical ideología anti-sistema y todo mientras intercalan fragmentos poéticos (autoría del bajista de la banda, Peki Andino)...” (Ricaurte, 1996, p. 23, 24). Aquí el autor confunde el rol de uno de los integrantes, ya que Peki Andino no fue el bajista de Sal y Mileto, si no el letrista. Sin embargo, estos documentos, a pesar de contener información errónea, son vitales para llevar a cabo este trabajo de titulación, respaldando la importancia de Sal y Mileto.

Como dice Lucía Moscoso Rivera en su investigación titulada “Difusión de la poesía ecuatoriana a través del *rock*”:

En los noventa, en Quito ocurre algo muy similar a los fenómenos poéticos- musicales de la generación beat o el *rock* contemporáneo de España. En 1994, el dramaturgo Peki Andino y el músico Paul Segovia crean *A propósito de un día Común - Rock Libre Ecuatoriano*, pensado como un proyecto para ser presentado en la Casa de la Cultura, Núcleo

de Latacunga. Este es un espectáculo en el que se fusiona poesía, *rock* y teatro y se presenta junto a otros músicos como el baterista Igor Icaza, José Luis Rosero en los bongos y César Albarracín con el bajo y la flauta travesa, más adelante el proyecto se convierte en banda y se llama Sal y Mileto. (Moscoso, 2013, p.62).

La información presentada a continuación es la compilación de fuentes informales, memorias de tradición oral y algunos estudios realizados en torno a temas similares, como se puede ver en la cita de Moscoso, quién realizó una investigación de Sal y Mileto concerniente a la poesía y su importancia en la historia del *rock* en el Ecuador.

En Guayaquil existen un sin número de propuestas musicales, composiciones de diversos géneros. Poco se conoce sobre cómo se aborda la composición del género *pop*. En el país no existe una “base científica” que detalle las claves del proceso de composición y los factores que denotan su identidad, su estilo. (Toledo, 2014, p.22).

El *rock* llegó al Ecuador a finales de los 50, influenciado principalmente por la asimilación del género en países como Argentina, donde tomó tintes característicos de esta cultura (no necesariamente musicales). Así surgió el tan conocido *rock latino* o *rock argentino*. “Iniciada la década del 60, la Argentina fue sacudida musicalmente por el fenómeno "beatle" y algunos grupos locales procedieron a imitarlos. Sin embargo, hubo talentos que encontraron su expresión propia.” (Portal Oficial del Gobierno de la República Argentina, 2011). Bandas como Sui Generis, Serú Giran, Soda Stereo, entre otras, fueron pioneros y desarrolladores de una nueva forma de hacer *rock*, en otras palabras, adaptaron un género inglés-estadounidense a su cultura, convirtiéndolo así en parte de su tradición musical, tan fuerte como el *tango*, la *chacarera*, la *murga*, entre otras. El *rock* se convirtió en un género propio de los argentinos.

Desde la llegada del *rock* al Ecuador, por mucho tiempo los espacios fueron escasos y hasta prohibidos en algunos gobiernos, lo cual se puede asumir como un factor de retraso para el desarrollo del *rock* en el país, por ende la asimilación correcta del mismo. Si bien los músicos empezaron a experimentar

con el género, fusionándolo con ritmos ecuatorianos, dicha asimilación (sucedida ya en Argentina) no se dio en su totalidad. Bandas como Promesas Temporales fueron de los principales exponentes que presentan estos rasgos tradicionales, pero desafortunadamente no hubo continuidad para desarrollar al *rock* a partir de ese sonido. “En sus inicios las presentaciones fueron realizadas en tarimas improvisadas, que eran reprimidas por los gobernantes de turno. Por ello, el género se desarrolló por mucho tiempo en lugares pequeños o peligrosos.” (Historia del *rock* en el Ecuador, 2010).

En la década de los 90 surge el movimiento de “*Rock libre ecuatoriano*”. Este término define la fusión de *rock progresivo, blues, hardcore, jazz, metal* y una base de *rock tradicional*, iniciado por la banda Sal y Mileto en 1994, que al contrario de otras propuestas conocidas en la historia del *rock* en el país, tomó fuerza desde varios aspectos artísticos, no solo el musical.

A más de utilizar tintes tradicionales en la composición, la banda incorporó poesía urbana escrita por su co-creador Peko Andino, quién posteriormente dirigiría la primera obra de teatro *rock* en el país en 1999 “Ceremonia con sangre, con tinta sangre del Ecuador”. Dichos elementos crearon una experimentación no antes suscitada en el país, o por lo menos no trascendental como lo fue la de Sal y Mileto. Este suceso marcó una nueva forma de abordar al *rock*, distintas a las que ya se habían dado, por ende una nueva forma de asimilar al *rock* nacional.

¿Por qué el “*Rock libre ecuatoriano*” trasciende en la historia? ¿Qué tiene Sal y Mileto musicalmente para ser un punto de partida y referencia de nuevos músicos? ¿Qué convierte a Sal y Mileto en una banda de culto?

El lenguaje musical se define de acuerdo a la información que un músico ha absorbido de otros músicos, es decir, cómo 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. Esas ideas se ven modificadas por varios factores técnicos, como: la acentuación de notas, la rítmica, la sensación del tiempo, articulación y la capacidad del manejo del instrumento.

Todos estos elementos y características técnico-musicales, conforman el lenguaje y sonoridad de Sal y Mileto que serán delimitadas y analizadas bajo el desarrollo de una metodología para con esto obtener como resultado parte de la esencia del “*rock libre* ecuatoriano”. Estilo que se ve reflejado en bandas como: Mamá soy demente, Jodamassa, 3vol, Los diablos del circo, Yumbo, Curare, Índigo, Ave reptil, Perdido en mí. Este grupo de bandas, entre otras, será delimitado bajo un proceso de selección establecido y posteriormente analizado mediante un proceso similar al que se realizará con Sal y Mileto, para con esto comprobar la hipótesis planteada por el investigador.

Con el fin de exponer el lenguaje encontrado en las composiciones tanto de Sal y Mileto, se realizará una composición utilizando los recursos hallados en el proceso de esta investigación.

CAPÍTULO I

1. Investigación de Sal y Mileto.

1.1 Biografía de Sal y Mileto.

La banda quiteña Sal y Mileto nace en el año de 1994, de la idea de Paúl Segovia (guitarrista/vocalista) y Peko Andino (letrista), quienes como proyecto de conceptualizar varias artes en un solo escenario, se propusieron mezclar sus dos no tan distantes talentos.

Paúl, con un bagaje netamente de música popular, como *pasillos* y *trova*, empezó a experimentar con el género *rock* aquel año. Tomando varios escritos “fallidos” del poeta Peko Andino, Segovia los musicalizaba de una manera peculiar y rápida.

– por cierto en esa obra tuya que nunca se hizo, la parte inicial, me gusta mucho, como para una canción.

– ¿siiií?. los actores decían que ese poema solo lo entendía yo, por eso no se hizo. la destruí por si preguntas.

– me imaginaba, la guaya (novia del paúl) guardó el texto: aquí está (saca un papel continuo, lo lee y canta) “yo que no soy nada más que vida enlatada” ¿de donde sacaste todo esto?

-de un sueño obsesivo de chico. estaba solo inmensamente solo en una embarcación que navegaba en un océano muy grande y siniestro, como si fuera el océano de hidrógeno de júpiter, mirando los infinitos confines de la muerte...

(silencio)

-eso es...y esa parte en la que dices. “pero no me dejes solo cuando sea tu soldado” podría romper la melancolía. sería la parte rockera del tema.

toca algunos acordes en su guitarra. 20 minutos después está listo el tema que luego se convertirá en nuestra maría colombiana de fin de siglo, 20 minutos después estaba listo soledad. (Andino, 2014)

Sin notarlo Andino y Segovia ya tenían varios temas, que formarían parte del futuro repertorio de la banda como “*Soledad*” y “*A propósito de un día común*”,

tema que Paúl interpretó con su banda Registro Civil (el mismo año) cuya letra fue tomada de un escrito de Peky plasmado en una servilleta.

Y entonces sucedió, Paúl propuso a Peky organizar un concierto para exponer sus obras creadas hasta el momento.

-ok. entiendo. pero qué tal si formamos un grupo que dure una sola noche. es decir hacemos una performance con poesía y rock, presentamos al nuevo grupo, y luego al final del concierto anunciamos su disolución...¿qué tal?

silencio del jefe.

silencio mío.

después de todo este viaje recién empieza. (Andino, 2014)

La búsqueda de gente para el resto de la banda se convirtió en el siguiente dilema para los dos fundadores de la agrupación. La disolución de la banda Registro Civil, donde participaba Franco Aguirre (bajo) y Estefan Vinueza (batería), y con quienes “el pichón” (Peky) y “el jefe” (Paúl) contaban para el montaje de este show de una sola noche, obligó al músico y al dramaturgo a buscar otras opciones presurosamente.

jefe.- pero ¿con quienes?. el franco y el estefan ya no están.

pichón.- no se. todos los rockeros que conozco están muertos.

jefe.- lo podemos intentar con los rockeros de siembra (el grupo de nueva canción del paúl) el narviko y el gordo (Víctor hugo narváez y jorge luis rosero)

pichón.- ¿y el bajo y la bataca?

jefe.- el flaco (césar albarracín, músico de academia y torero aficionado) es una bestia, puede tocar la flauta y el bajo, y el Hernán vásquez (cuñado del César) es un baterista profesional. claro que como profesional, cobra.

pichón.- olvídale. ¿y si insistimos con el estefan?

(intermedio, llamada del paúl desde el 519275 de san juan al número del estefan vinueza en san rafael)

jefe: que no puede, me lo dijo llorando.

peky: y si le invitamos al igor.

jefe: (duda tendiente al no) no se el man es de metal extremo y esas cosas que no entiendo y no me gustan.

peky.- pero si es una sola noche. qué importa. como todos tocará y se irá. además es un chamo buena onda y es tu vecino de barrio. (era el menor de todos). (Andino, 2014)

Así se conformó la primera alineación de la banda que presentaría su primer y "único" show la noche del 15 de Octubre de 1994 en el Teatro de la Casa de la Cultura de Cotopaxi, dónde la banda expone 14 temas que hasta ese momento los tocarían una sola vez en dicho show y en el montaje del mismo en los hornos de Tilipulo. Así nace Sal y Mileto.

pasamos por el parque y veo por primera vez pegado en una pared el afiche de la banda. y me digo, es verdad esto es rock. tiene todos los elementos, 14 canciones, un afiche, un baterista metido en problemas, y acusaciones de cristianos ortodoxos.

alguna vez tuve la visión de una dama de ojos negros que vino del mar a sostener la historia de un experimento llamado sal y mileto, hornos rock. sal por la sal, y mileto por...todo lo demás. (Andino, 2014)

La banda curiosamente continúa luego de un memorable primer show, y graban su primer *demo tape* titulado "*A propósito de un día común*".

En 1995 la banda sufre un cambio radical ya que varios de los miembros de la agrupación estaban radicados en Quito. Igor Icaza, Paúl Segovia y Peki Andino, deciden darle continuidad al proyecto y reclutan al bajista Franco Aguirre. Sal y Mileto pasó a ser un *power trío* quiteño como la mayoría los recuerda hasta la 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*" guión escrito por Peki Andino, llegando a presentar esta última en Perú el mismo año. "En 1996, la obra rompió la forma tradicional de tratar al teatro ecuatoriano [...] Ahora Sal y Mileto es una leyenda viva" (El Comercio, 2009)

Un año después realizan su primera gira nacional y participan con su tema "*El principito es un guambra de la calle*" en el *soundtrack* de la reconocida película de Sebastián Cordero "*Ratas Ratones y Rateros*".

No es hasta el año 1999 que Sal y Mileto lanza su primer material discográfico con el mismo nombre “*Sal y Mileto*”. A año seguido graban y lanzan su segundo disco titulado “*Disko cero*” producido por Peky Andino y en el 2003 sale a la luz su tercer trabajo discográfico “*Tres*”, bajo la producción de Igor Icaza.

El 1 de Junio del mismo año muere Paúl Segovia por sobre dosis posterior a una presentación de Sal y Mileto. El impacto fue tan grande tanto para sus seguidores y obviamente para ellos que Sal y Mileto se alejó de los escenarios oficialmente, sin contar varias presentaciones póstumas a la muerte de Paúl en homenaje al guitarrista y fundador de la banda de los hornos que había partido.

Mata el filter nunca más se oirá en la voz de Paúl Segovia, el líder de los Sal y Mileto: murió el sábado anterior, tras presentar el tercer disco de la banda titulado Tres.

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)

En el 2004 lanzan su cuarto disco “*In Situ*” grabado en vivo en algunas presentaciones antes de la muerte de Paúl. Sal y Mileto no vuelve a los escenarios oficialmente sino hasta el 2006, año en el que el guitarrista Luis Enríquez (Lucho Pelucho) se integra al trío de *rock fusión*.

En Junio del 2008, Sal y Mileto presenta su EP “*El Dolor*” en el quinto aniversario de la muerte de Paúl Segovia. En Julio del 2009 lanzan su sexta producción denominada “*Elektroakústico*” grabada en vivo en el Teatro México en Chimbacalle.

El trío continua hasta el 2010, año en el que Franco Aguirre abandona el proyecto y Peky Andino se aleja del mismo. Igor y Luis deciden continuar con sus planes de girar por Estados Unidos ese año, entonces, se suma a la agrupación Germán Mora (bajo) y Santiago Jiménez (saxofón). Después de un tiempo se suma David Rosales (batería) y es allí cuando Igor Icaza toma el rol de vocalista en Sal y Mileto que continuaría su carrera como quinteto hasta el

2011 cuando se integra Rita María (voz) de Portugal y la banda se vuelve un sexteto junto con Zak Icaza (hijo de Igor) en la batería.

En el 2012 graban su séptimo trabajo discográfico. Luis Enríquez decide radicarse en Francia y la banda se separa momentáneamente hasta el 2013, año en el que se lanza el EP grabado el 2012 titulado “*Va...zuko*” con su alineación como sexteto.

Actualmente Sal y Mileto no sube más a los escenarios, pero el *rock libre* siempre permanecerá en la cultura y memoria musical del Ecuador.

1.2 Descripción de metodología y proceso.

La metodología y procedimiento utilizado para realizar la investigación de este trabajo de titulación se basa en:

- **Reconocimiento auditivo.-** El investigador realizará una búsqueda auditiva por los trabajos discográficos de Sal y Mileto comprendidos entre el año 1999 – 2003, es decir, entre los discos: “*Sal y Mileto*”, “*Disko cero*” y “*Tres*”; con el fin de hallar y delimitar varias similitudes entre canciones y álbumes en la ejecución de bajo, batería, guitarra y voz.
- **Transcripción.-** Se documentará cada recurso delimitado anteriormente con el objetivo de recolectar material para analizar sus características y posteriormente comparar los mismos recursos hallados y transcritos en bandas ecuatorianas actuales.

Una vez realizado este proceso, el cual se apoya en su respectiva metodología, se habrá obtenido una base sólida de recursos para indagar en ellos de manera detallada y así tener una visión más específica del lenguaje musical que Sal y Mileto creó al hacer uso reiterativo de los recursos musicales expuestos a continuación.

1.3 Recursos hallados.

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

- **Glissandos en la voz.-** El *glissando*, se define a la transición de una nota a otra de modo continuo, pasando por los tonos y microtonos

que se comprenden entre ellas ya sea ascendente o descendentemente. De igual forma, en esta investigación se englobará dentro de este recurso, articulaciones que realizan una función similar a la del *glissando*, como ligaduras de expresión para señalar los melismas y apoyaturas.

- **Novenas en el bajo.-** Una tensión se añade a un acorde con el objetivo de generar un distinto color, densidad o como su nombre lo dice, tensión. Precisamente la novena es la primera de esas tensiones ya que es la primera nota que sobrepasa el intervalo de la octava, creando así una estructura superior en el acorde, así lo define Claudio Gabis en su libro "*Armonía funcional*" (Gabis, 2012, p. 190, 192)
- **Remates específicos en batería.-** También es conocido con el término *fill*. Se puede entender o definir a un remate como un detalle decorativo ubicado en la culminación de una sección o frase musical, que sirve para realzar dicha culminación o anticipar la siguiente sección o idea musical.
- **Grooves abiertos en batería.-** En esta investigación al término *groove* abierto se lo utilizará para referirse a todo un patrón específico dentro del estilo musical, en este caso rock, que tiende a ser estable y simétrico con pequeñas variaciones en cambios de sección, es decir, se lo definirá como la figura o frase rítmica que realiza la batería y que se desarrolla de forma libre dentro de una sección, aumentando subdivisiones o cambiando instrumentación de la célula rítmica establecida.
- **Riffs paralelos.-** Este término se liga directamente con el uso de melodías paralelas, definiéndolo como la ejecución de frases melódicas transpuestas a varias alturas o que avanza paralelamente por el registro del instrumento, en el caso de esta investigación, la guitarra eléctrica.
- **Segunda voz.-** La armonización de la melodía principal crea un ambiente de mayor profundidad melódica y de cierto modo enriquece

la línea melódica que está en la superficie, por así decirlo. “Los aficionados sólo son capaces de apreciar líneas melódicas que, por su belleza o por su evidencia, son fácilmente destacables del resto de la obra. Pero no son conscientes de que están influenciados subliminalmente por el ambiente armónico creado.”(Vergés, 2011, p. 564)

- **Acordes paralelos.-** Se define al movimiento que realiza un acorde de manera simétrica, es decir, avanza un intervalo dado y mantiene su calidad, ya que la distancia entre las voces permanecen igual dentro del acorde. En muchos de los casos no respeta el diatonismo y no obedece a una tonalidad, únicamente avanza o regresa respetando el tipo de acorde que se estableció al inicio de la progresión armónica.
- **Uso de registros en el bajo.-** El bajo ocupa un rol muy específico de acompañamiento dentro de la música. Su registro no es extenso y es común escucharlo desarrollarse por debajo del Sol3. La variación de registros agudos y graves, o, el salto amplio de posiciones, es a lo que se definirá como uso de registros en el bajo eléctrico.

Cabe mencionar que los elementos que componen la sonoridad característica de Sal y Mileto no se ve alterada o afectada, por el cambio de letras o estructuras de los temas del portafolio. Por lo tanto, el análisis a realizarse girará en torno netamente de la ejecución de bajo, batería, guitarra y voz.

Al finalizar esta sección de análisis, se habrá recopilado material para posteriormente compararlo con el trabajo de bandas actuales y verificar la hipótesis planteada en esta investigación.

1.3.1 *Glissandos en la voz.*

La voz principal de los temas de Sal y Mileto fue ejecutada por Paúl Segovia. Se puede distinguir claramente en muchos de los temas de los tres álbumes que Paúl hace uso reiteradamente de *glissandos*, melismas y apoyaturas. En las siguientes figuras se muestran fragmentos de este recurso encontrado.

00:35 SOLEDAD

Paúl voz

Paúl

Paúl

Paúl

Paúl

Paúl

Figura 1. *Glissandos* en "Soledad"

En este fragmento del tema "Soledad" del disco "Sal y Mileto", Paúl realiza *glissandos* no mayores a una cuarta ascendente y una tercera descendente como se puede apreciar en varios de los compases de esta figura, como en el compás número uno, siete, diecisiete y veintitrés. Además, es constante el uso de apoyaturas de un semitono ascendente como muestran los compases cinco, diez, catorce, dieciocho, diecinueve, veintiuno y veintitrés.

04:25 CESSIO

The image displays a musical score for the piece "Cessio" by Paül, starting at 04:25. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves, each labeled "Paül" on the left. The first staff begins at measure 25 and features several red wavy lines under the notes, indicating glissandos. The second staff starts at measure 30 and also contains red wavy lines. The third staff begins at measure 34 and includes a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number "3". The fourth staff starts at measure 38 and contains two triplet markings. The fifth staff begins at measure 42 and features a long red wavy line under a note, indicating a glissando. The score concludes with a final measure containing a whole rest.

Figura 2. *Glissandos* en "Cessio"

En este fragmento del tema "Cessio" del álbum "Disko cero", se puede ver bastante similitud en el uso de este mismo recurso. Los intervallos esta vez no son mayores a una segunda ascendente y descendente, con excepción del compás número cuatro, en el cual se realiza un *glissando* de tercera mayor ascendente en el tiempo cuatro. De igual forma, en los compases dos, tres, ocho, diez, doce y catorce, el uso de apoyaturas de segundas mayores ligadas es reiterativo, como se lo encontró con anterioridad.

01:05 RESPLANDOR

The image shows a musical score for the piece "Resplandor" by Paul Segovia. It consists of two staves of music in G major. The first staff starts at measure 45 and features several glissandos (indicated by red arrows) and triplets (marked with a '3'). The second staff starts at measure 50 and also contains triplets and glissandos. The score is presented on a light yellow background.

Figura 3. *Glissandos en "Resplandor"*

En el fragmento transcrito del tema "Resplandor" del álbum "Tres", se encontró las mismas similitudes halladas previamente como apoyaturas de segunda ascendente en los compases uno, tres y cinco. También *glissandos* de segundas mayores en la transición de compases del primero al segundo y del tercero al cuarto. Además, en la transición del séptimo al octavo, se establece un intervalo de quinta justa ascendente, siendo el intervalo más amplio que ejecuta Paúl Segovia, utilizando el recurso del *glissando*, entre los temas de los tres álbumes analizados.

1.3.2 Novenas en el bajo.

En varios temas dentro de la discografía de Sal y Miletto se logra distinguir el uso de novenas en las líneas de bajo ejecutadas por Franco Aguirre. Esta tensión genera un color especial dentro de las melodías o riffs interpretados por el bajista, ya que utiliza dicho recurso repetitivamente, por ende la importancia de las novenas dentro de la sonoridad de los temas de Sal y Miletto.

00:35 SOLEDAD

The image shows two staves of music for the piece 'Soledad'. The top staff is labeled 'Bajo Franco' and the bottom staff is labeled 'B.F.'. Both staves are in 4/4 time and feature a key signature of one flat. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Above the staves, the following chords are indicated: B♭mb5, Am, Dm, and Dm. In the 'Bajo Franco' staff, the notes G2, F2, and E2 in the first measure, and G2, F2, and E2 in the second measure are circled in red. In the 'B.F.' staff, the notes G2, F2, and E2 in the first measure, and G2, F2, and E2 in the second measure are circled in red. The notes G2, F2, and E2 are circled in red in both staves, indicating the novenas.

Bajo Franco

B.F.

Figura 4. Novenas en "Soledad"

En el fragmento analizado del tema "Soledad" del álbum "Sal y Mileto", se encontró dentro de la línea principal del bajo en el verso del tema varias apoyaturas ligadas a la novena de los acordes correspondientes, como se puede apreciar en los compases uno, dos, cinco, seis y siete.

04:48 CESSIO

The image shows two staves of music for the piece 'Cessio'. Both staves are in 4/4 time and feature a key signature of one flat. The top staff has a bass clef and the bottom staff has a bass clef. Above the staves, the following chords are indicated: Asus2, Bm7, and C9. In the top staff, the notes G2, F2, and E2 in the fourth measure are circled in red. In the bottom staff, the notes G2, F2, and E2 in the fourth and fifth measures are circled in red, indicating the novenas.

B.F.

B.F.

Figura 5. Novenas en "Cessio"

En el tema "Cessio" del álbum "Disko cero" el bajista Franco Aguirre re-expone el recurso en el verso, sobre el acorde C9 en ambos sistemas, es decir, en el compás cuatro y siete como se lo señala en la figura previa.

01:44 EL VIAJE

The image shows two staves of music for the piece 'El Viaje'. The first staff, labeled 'B.F.' and '18', has a time signature of 4/4 and a key signature of one flat. It features a bass line with a repeating eighth-note pattern. Chords Em and C are indicated above the staff. Two specific notes in the eighth-note pattern are circled in red. The second staff, labeled 'B.F.' and '22', continues the bass line with chords Am, D, and Am indicated above it. Two more notes in the eighth-note pattern are circled in red.

Figura 6. Novenas en "El viaje"

En esta línea analizada del tema "El viaje" del álbum "Tres", la cual acompaña al verso y solo del tema, se encontró el mismo recurso sobre los acordes C y Am en los compases número dos, cuatro y siete.

00:54 INTROVERSIÓN

The image shows two staves of music for the piece 'Introversión'. The first staff, labeled 'F.B.' and '49', has a time signature of 4/4 and a key signature of one flat. It features a bass line with a repeating eighth-note pattern. Two specific notes in the eighth-note pattern are circled in red. The second staff, labeled 'F.B.' and '54', continues the bass line with two more notes in the eighth-note pattern circled in red.

Figura 7. Novenas en "Introversión"

En el tema "Introversión" del álbum "Tres", el recurso es establecido en uno de los riffs de bajo dentro del tema, establecido sobre Em. El bajista Franco Aguirre hace uso de una novena de acuerdo a la figura anterior, específicamente en los compases dos, cuatro, seis y ocho. Cabe recalcar que las apoyaturas que se ligan a la novena, en los cuatro temas analizados para esta sección, se exponen en el mismo punto del compás, en la segunda semicorchea del segundo tiempo, en su mayoría.

1.3.3 Remates específicos en batería.

Dentro de los temas analizados, el investigador delimito varios remates, ó *fills* que el baterista Igor Icaza utiliza. Se han hallado varias figuras rítmicas muy

comunes dentro de las composiciones de Sal y Mileto y a continuación se muestran varias de ellas utilizadas reiteradamente.

01:19 MILES DE DIAS EN EL VERTICE SUICIDA

Igor Batería

I.B.

Figura 8. Remates específicos en "Miles de días en el vértice suicida"

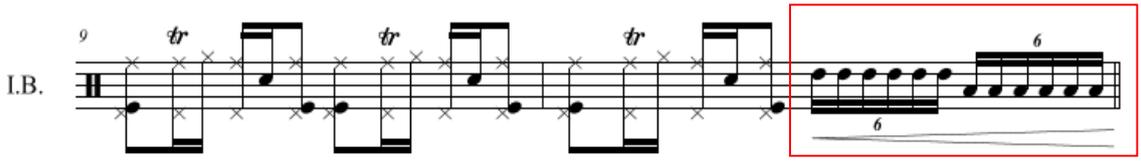
Dentro del puente del tema "Miles de días en el vértice suicida" perteneciente al álbum "Sal y Mileto", se encontró el uso de seisillos como remate. Se puede apreciar en la figura que el remate de Igor entra en el tiempo tres del compás señalado y es adornado con un pequeño crescendo en la frase de los seisillos.

CESSIO

02:03

I.B. 

02:41

I.B. 

2:53

I.B. 

Figura 9. Remates específicos en "Cessio"

En varios puntos del tema "Cessio" del álbum "Disko cero", como se puede visualizar en la figura, se presenta el mismo seisillo dentro del tiempo tres en los compases dos de los minutos 02:03 y 02:41, y en el compás cuatro del minuto 02:53. Además, el ligero crescendo también es evidente al inicio y desarrollo de cada remate.

TEMA DOS

2:25

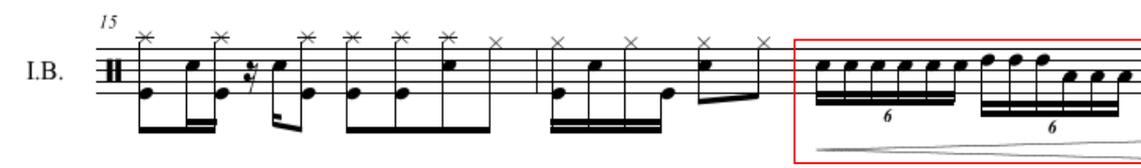
I.B. 

Figura 10. Remates específicos en "Tema dos"

En el minuto 02:25 del tema “Tema dos” del álbum “*Tres*”, se encontró, una vez más, la ejecución de seisillos en el tiempo tres del segundo compás dentro del pentagrama en la figura 10.

ESTUDIO DE FUNK

3:20

17

I.B.

Figura 11. Remates específicos en “*Estudio de funk*”

Una vez más la figura rítmica aparece en el tema “Estudio de funk” del álbum “*Tres*” aproximadamente en el minuto 03:20. En el gráfico se puede ver el recurso dentro del cuarto compás como Igor hace uso de los seisillos del tercero al cuarto tiempo como se apreció en los análisis previos.

DEBORA

02:53

21

I.B.

Figura 12. Remates específicos en “*Débora*”

Otro de los remates o *fills* que Igor Icaza utiliza con reiteración dentro de los temas de Sal y Mileto se lo encuentra en el tema “Débora” del álbum “*Sal y Mileto*”. Como se puede ver en el compás cuatro de la Figura 12, la frase rítmica es clara y se diferencia del resto del *Groove* que viene establecido previamente.

ECUATORIANO QUE TRIUNFA EN N.Y

00:48

25

I.B.

Figura 13. Remates específicos en "Ecuatoriano que triunfa en N.Y"

En el tema "Ecuatoriano que triunfa en N.Y" del álbum "Disco cero", se puede encontrar la misma figura rítmica pero con una orquestación distinta. La frase de igual manera se diferencia del patrón base que se viene manejando.

INTROVERSIÓN

00:27
29

I.B.

Figura 14. Remates específicos en "Introversión"

En el segundo 00:27 del tema "Introversión" del álbum "Tres", se encontró la misma figura rítmica con otra orquestación que sin embargo sigue siendo similar al remate mostrado en las Figuras 12 y 13.

KZ TELEPHONE

04:33
33

I.B.

Figura 15. Remates específicos en "Kz Telephone"

En el minuto 04:33 del tema "Kz Telephone" del álbum "Tres", se ve expuesto el mismo remate de la Figura previa, incluyendo orquestación y ubicación del mismo.

TEKNOCRATA

37

I.B.

Figura 16. Remates específicos en "Teknocrata"

El tema "Teknocrata" del álbum "Tres", desde un inicio establece un Groove a partir del remate encontrado, así se lo puede apreciar en el cuarto compas y en varios sitios de esta composición instrumental.

05:41 RESPLANDOR

41

I.B.



Figura 17. Remates específicos en "Resplendor"

Cerca del minuto 05:41 del tema "Resplendor" del álbum "Tres", se vuelve a repetir este remate específico ejecutado por Igor, ubicado en el mismo sitio de resolución y orquestado similar o igual los analizados anteriormente.

00:23 MAL KOMÚN

45

I.B.

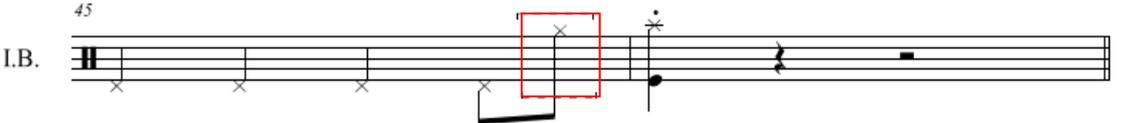


Figura 18. Remates específicos en "Mal común"

Este recurso se lo clasificó como un remate ya que tiene la función de anticipar la siguiente sección o un *kick* de la banda. Como se puede ver, Igor realiza un golpe al *hi hat* abierto antes de realizar el siguiente acento que da inicio a una nueva sección dentro del tema "Mal común" del álbum "Sal y Mileto".

00:05 MATA EL FILTER

47

I.B.



Figura 19. Remates específicos en "Mata el filter"

En el segundo cinco del tema "Mata el filter" del álbum "Sal y Mileto", la anticipación con el *hi hat* es evidente antes de la entrada a los *kicks* unísonos que realiza la batería y el bajo.

CESSIO

02:08

50

I.B.

Figura 20. Remates específicos en "Cessio"

De igual manera, en el tema "Cessio" del álbum "Disko cero", el mismo recurso es utilizado una vez más para anticipar la acentuación de un *kick* que dará paso a una nueva sección del tema, aproximadamente en el minuto 02:08.

1.3.4 Grooves abiertos de batería.

El investigador encontró varios patrones y acompañamientos de la batería que permanecen cambiantes constantemente. El *groove* principal no se lo cumple a cabalidad ya que Igor Icaza lo altera y adorna orquestándolo con varias texturas de la batería, haciéndolo abiertamente utilizando improvisación sobre la célula rítmica establecida dentro del tema o la sección. Así queda claro que, la improvisación es una parte vital de la sonoridad de Sal y Mileto ya que se respeta una célula o patrón rítmico que se lo desarrolla de forma libre.

En las siguientes figuras se presentan varios *grooves* transcritos para comprenderlo de mejor manera, en los cuales se puede apreciar el inicio y desarrollo del *groove*, donde ningún compás se repite consecutivamente, únicamente se re-expone aumentando o restando figuraciones ya sea en la caja, bombo o platos. Con este preámbulo, se puede apreciar en los temas, "Miles de días en el vértice suicida", del álbum "Sal y Mileto", "Cessio", del álbum "Disko cero", "Débora", del disco "Sal y Mileto", "Introversión" y "KZ telephone", del disco "Tres", en las figuras de la 21 hasta la 26 respectivamente, la utilización de este cuarto recurso encontrado en esta investigación.

01:19 MILES DE DIAS EN EL VERTICE SUICIDA

Igor Batería

I.B.

Figura 21. Gooves abiertos de batería en "Miles de días en el vértice suicida"

02:03 CESSIO

I.B.

Figura 22. Gooves abiertos de batería en "Cessio" 1

2:53

I.B.

I.B.

Figura 23. Gooves abiertos de batería en "Cessio" 2

DEBORA

02:53

21

I.B.

Figura 24. Gooves abiertos de batería en "Débora"

INTROVERSIÓN

00:27

29

I.B.

Figura 25. Gooves abiertos de batería en "Introversión"

KZ TELEPHONE

04:33

33

I.B.

Figura 26. Grooves abiertos de batería en "KzTelephone"

1.3.5 Riffs paralelos.

En la siguiente parte de la investigación, se muestra un recuso bastante utilizado dentro de la composición de la banda. Muchas secciones dentro de los temas de Sal y Mileto presentan *riffs* cuya forma en el mástil de la guitarra respeta una fórmula o una serie de intervalos que se transponen en varias posiciones del instrumento. En las siguientes figuras se puede apreciar la disposición de los riffs dentro del pentagrama y la fórmula numérica expresada en un TAB de guitarra para mejor comprensión y visualización de este recurso.

VIEJA CON FEEDBACK

00:08

Paul guitarra

Guitar

P.Gtr.

Gtr.

P.Gtr.

Gtr.

Figura 27. Riffs paralelos en "Vieja con feedback"

El primer *riff* del tema "Vieja con feedback" del álbum "Sal y Mileto", tiene una fórmula de tritonos que suben una cuarta y vuelven una quinta respetando la figura visual del patrón.

00:06 MATA EL FILTER

The musical score for "Mata el filter" consists of two systems. The first system starts at measure 16. The P.Gtr. part features a melodic line with eighth notes and slurs. The Gtr. part shows a fretboard diagram with a repeating pattern of 2-3-2-0-2-3-2-0. The second system starts at measure 21. The P.Gtr. part has two variations, labeled 1. 3. and 2., with slurs and repeat signs. The Gtr. part continues with the same fretboard pattern as the first system.

Figura 28. Riffs paralelos en "Mata el filter"

Una vez más se transpone una serie de intervalos por quintas y cuartas. Es fácil de deducir que Paúl Segovia utilizó el instrumento de una manera bastante visual, ya que en el caso de "Mata el filter" del álbum "Sal y Mileto", el patrón se expone en cada cuerda de la guitarra desde la tercera (Sol) hasta la sexta (Mi).

03:10 MILES DE DÍAS EN EL VERTICE SUICIDA

The musical score for "Miles de días en el vértice suicida" consists of two systems. The first system starts at measure 23. The P.Gtr. part features a melodic line with eighth notes and triplets. The Gtr. part shows a fretboard diagram with a repeating pattern of 0-2-3-0-3-0-0-0-2-0-2-3-2-3-2. The second system starts at measure 27. The P.Gtr. part continues with the same melodic line and triplets. The Gtr. part continues with the same fretboard pattern as the first system.

Figura 29. Riffs paralelos en "Miles de días en el vértice suicida"

En esta figura no se aprecia con claridad la fórmula del *riff* dentro del tema “Miles de días en el vértice suicida” del álbum “*Sal y Mileto*”, ya que el TAB no muestra el patrón ejecutado en la sexta cuerda (Mi), entonces el mismo se altera. Si en el TAB se expresara el patrón únicamente en la sexta cuerda, sería:

0---2---3---0---3---5---0---5---7---0---7---8---7-8-7---8---7

KITO KON K

02:01

P.Gtr.

Gtr.

31

23 2 0 45 4 0 67 5 4 2 0
 23 2 0 45 4 0 67 5 4 2 0
 23 2 0 45 4 0 67 5 4 2 0

P.Gtr.

32

Gtr.

32

23 2 0 45 4 0 67 7 7 7 7 6 6 5 5
 23 2 0 45 4 0 67 7 7 7 7 6 6 5 5
 23 2 0 45 4 0 67 7 7 7 7 6 6 5 5

Figura 30. *Riffs* paralelos en “*Kito kon K*”

En este fragmento analizado del tema “Kito kon K” del álbum “*Disco Cero*”, se encuentra una frase armonizada, la cual el investigador colocó en esta sección por la función melódica que cumple dentro del tema. En este caso se puede distinguir la fórmula numérica generada en el TAB con mucha claridad, haciendo muy explícita la serie de intervalos que confirman este *riff*.

Es necesario recalcar que al ejecutar las líneas expresadas en las figuras previas, se puede llegar a una mejor comprensión de este recurso.

1.3.6 Segunda voz.

La segunda voz o coros interpretados por Franco Aguirre es un recurso inconfundible dentro de la parte melódica que conforma la composición de *Sal y Mileto*. Es característico en los temas escuchar varios apoyos de Franco sobre la melodía principal interpretada por Paúl Segovia. Se analizaron los intervalos utilizados para la armonización de ambas voces y la curva melódica

de la segunda voz de Franco Aguirre versus la melodía principal. A continuación se muestran varios fragmentos transcritos, tanto de la voz de Paúl como la de Franco.

DEBORA

02:11



Figure 31. Segunda voz en "Débora"

En el tema "Débora" del álbum "Sal y Mileto", en el fragmento del minuto 02:11, Franco armoniza la melodía principal con una voz más grave la cual empieza distanciada por un intervalo de cuarta y varía con intervalos de tercera y hasta de segunda. Esto se convierte en una armonización inestable ya que el intervalo usado no es constante en la segunda voz.

ECUATORIANO QUE TRIUNFA EN N.Y

01:21



Figure 32. Segunda voz en "Ecuatoriano que triunfa en N.Y"

En el minuto 01:21 del tema "Ecuatoriano que triunfa en N.Y" del álbum "Disko cero", la armonización vuelve a ser más grave que la melodía principal y es evidente que la curva melódica es distinta. La voz de Franco se mantiene en el Fa# la mayoría del tiempo creando una especie de pedal, mientras que Paúl

varia intervalos de tercera entre Fa#, La# y Do#. Además los intervallos de cuarta vuelven a hacerse presentes en ciertas notas de este fragmento analizado.

SAN KAMILO

04:40

14

F.V. 1

P.V. 2

Figura 33. Segunda voz en "San Kamilo"

En este pequeño fragmento del tema “San Kamilo” perteneciente al álbum “*Disko cero*”, nuevamente el intervalo de la armonización es inestable, variando de una tercera a una cuarta, pero esta vez la segunda voz es más aguda que la melodía principal.

RESPLANDOR

01:04

17

F.V. 1

P.V. 2

Figura 34. Segunda voz en "Resplandor"

En el tema “Resplandor” del álbum “*Tres*”, la voz de Franco presenta una curva melódica con menor número de saltos que la voz principal de Paúl en el minuto 01:04. Franco armoniza una primera parte de la melodía utilizando terceras y la siguiente varía entre quintas y sextas disminuidas moviéndose únicamente por medios tonos entre Fa y Fa#, a excepción del último compás del fragmento expresado en la figura, en el cual realiza una armonización de séptima disminuida.

EL VIAJE

00:24

22

F.V. 1

P.V. 2

Figura 35. Segunda voz en "El viaje" 1

00:59

F.V. 1

P.V. 2

F.V. 1

P.V. 2

Figura 36. Segunda voz en "El viaje" 2

En el tema "El viaje" del álbum "Tres", se encontró una armonización estable en el segundo 00:24 de la canción, dónde la melodía principal se separa de la otra por intervalos de terceras. No obstante, en el segundo 00:59, Franco vuelve a utilizar el recurso de la nota pedal, manteniendo como nota tope un Re sobre la melodía principal cuya curva presenta mayor cantidad de intervalos entre las notas que la conforman como se lo puede apreciar en la figura.

1.3.7 Acordes paralelos.

En esta sección se muestra uno de los recursos más reiterativos de Sal y Mileto entre sus composiciones y álbumes. Los acordes paralelos encontrados se han expresado en pentagrama que refleja la rítmica del acompañamiento y en un sistema de TAB para visualizar con mayor claridad cómo avanza en bloque las voces que conforman el acorde, manteniendo así su calidad y sus tensiones de ser el caso.

SOLEDAD

01:45

Paul guitarra

Dm7 Em7 Dm7 Em7 Dm7

Visión Guitarra

P.Gtr.

6 Am Gm Am Gm Am Gm

V.Gtr.

The image shows a musical score for the song 'Soledad'. It features two guitar parts: 'Paul guitarra' and 'Visión Guitarra'. The 'Paul guitarra' part is in 4/4 time and consists of a series of parallel chords: Dm7, Em7, Dm7, Em7, Dm7. The 'Visión Guitarra' part is in 6/8 time and consists of a series of parallel chords: Am, Gm, Am, Gm, Am, Gm. The score includes treble clefs, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4 for the first part and 6/8 for the second part. The guitar parts are written in standard notation with fingerings indicated by numbers 1-4.

Figura 37. Acordes paralelos en "Soledad"

En el tema "Soledad" del álbum "Sal y Mileto", el investigador encontró dos bloques de acordes paralelos desde el minuto 01:45, el primero empieza en el acorde Dm7 que avanza una segunda mayor hasta Em7 y regresa la misma distancia, mientras que el segundo bloque retrocede de Am a Gm, ejecutando esa fórmula varias veces.

AVISOS KLASIFICADOS

06:39

P.Gtr.

12 A5 Bb5 A5 Ab5 A5 Bb5 A5 Ab5

V.Gtr.

P.Gtr.

16 4/4

V.Gtr.

The image shows a musical score for the song 'Avisos clasificados'. It features two guitar parts: 'P.Gtr.' and 'V.Gtr.'. The 'P.Gtr.' part is in 12/8 time and consists of a series of parallel chords: A5, Bb5, A5, Ab5, A5, Bb5, A5, Ab5. The 'V.Gtr.' part is in 4/4 time and consists of a series of parallel chords: 12, 13-13-13, 12, 11-11-11, 12, 13-13-13, 12, 11-11-11. The score includes treble clefs, a key signature of one flat, and a time signature of 12/8 for the first part and 4/4 for the second part. The guitar parts are written in standard notation with fingerings indicated by numbers 1-4.

Figura 38. Acordes paralelos en "Avisos clasificados"

En el tema “Avisos klasificados” del álbum “*Disko cero*” se encontró la utilización de este recurso en partes como el inicio e intermedio del tema. En el minuto 06:39, los acordes avanzan y retroceden una segunda menor desde el *power chord* de A, como se muestra en el primer sistema de la figura. Luego la guitarra superpone una estructura del acorde de C mayor en segunda inversión, sobre A, dando como resultado un Am7, el cual es expuesto en un registro agudo de la guitarra, esta estructura avanza y regresa igualmente una segunda menor.

ECUATORIANO QUE TRIUNFA EN N.Y

00:20

20 A G x3

P.Gtr.

V.Gtr.

24 B B \flat

P.Gtr.

V.Gtr.

28 A

P.Gtr.

V.Gtr.

30 D \flat B

P.Gtr.

V.Gtr.

34 G \flat F G \flat F

P.Gtr.

V.Gtr.

The figure displays a musical score for guitar, divided into five systems. Each system includes a vocal guitar (V.Gtr.) part with a treble clef and a 4/4 time signature, and a guitar (Gtr.) part with a six-string guitar tablature. The score is titled 'ECUATORIANO QUE TRIUNFA EN N.Y' and has a time marker of 00:20. The first system (measures 20-23) features chords A and G, with the G chord repeated three times (x3). The second system (measures 24-27) features chords B and B-flat. The third system (measures 28-29) features chord A. The fourth system (measures 30-33) features chords D-flat and B. The fifth system (measures 34-37) features chords G-flat, F, G-flat, and F. The tablature for each system shows the fret numbers for each string, with some strings having multiple fret numbers indicating parallel chords.

Figura 39. Acordes paralelos en "Ecuadoriano que triunfa en N.Y"

En esta figura se aprecia casi toda la estructura del tema "Ecuadoriano que triunfa en N.Y" del álbum "Disco cero", el cual se compone de acordes que avanzan y retroceden por la guitarra de forma paralela manteniendo su calidad de mayor. Incluso presenta varias apoyaturas de los acordes que de igual manera son paralelas.

KITO KON K

01:46

The figure shows a musical score for the piece "Kito Kon K" starting at 01:46. It features two systems of guitar notation. The first system covers measures 38 to 41, with chords D7, Db7, D7, and Db7. The second system covers measures 42 to 45, with chords D7, Db7, D7, Db7, and C7. The P.Gtr. part is written in treble clef with a series of eighth notes. The V.Gtr. part shows fingerings for each chord: D7 (5-7-5-7-5), Db7 (4-6-4-6-4), D7 (5-7-5-7-5), Db7 (4-6-4-6-4), and C7 (4-5-3-5-3).

Figura 40. Acordes paralelos en "Kito kon K"

En "Kito kon K" del álbum "Disco Cero", se halló una sección donde los acordes avanzan y retroceden por segundas menores manteniendo su calidad de mayor siete.

EL VIAJE

00:00

The figure shows a musical score for the piece "El Viaje" starting at 00:00. It features guitar notation for P.Gtr. and V.Gtr. The P.Gtr. part is written in treble clef with a series of eighth notes. The V.Gtr. part shows fingerings for Esus4 (7-10-9-9-7) and Csus4 (3-6-5-5-3). The score alternates between Esus4 and Csus4 chords.

Figura 41. Acordes paralelos en "El Viaje"

Dentro del tema "El viaje" del álbum "Tres", la progresión con la cuál inicia el tema, se expone el acorde de Esus4 que regresa una tercera mayor descendente hasta Csus4, como se lo puede apreciar en la figura.

Cabe recalcar que al transcribir los patrones rítmicos de acompañamiento de todos los acordes paralelos analizados, se encontró similitud en la célula rítmica del rasgado que interpretó Paúl Segovia en los temas "Soledad", "Ecuatoriano que triunfa en N.Y" y "Kito kon K", como se ve en las figuras 38, 40 y 41, respectivamente.

1.3.8 Uso de registros del bajo.

En la siguiente sección, se mostrarán algunas líneas interpretadas por el bajista Franco Aguirre, cuya característica común es la utilización de registros amplios en el bajo y desarrollo de líneas por varias posiciones del mástil del instrumento.

En varias de las figuras que se presentan a continuación, algunas notas se encuentran resaltadas, lo cual indica que es un registro no usual para el instrumento como en los temas "K-Lindou" y "Mal Komún" del álbum "Sal y Mileto" y en "KZ telephone" del álbum "Tres". Sin embargo se han tomado otros fragmentos donde no hay dicha marca, pero el desarrollo de la línea igualmente está, o llega a un registro alto para el instrumento como en los temas "Variaciones de la bomba del chota", "A propósito de un día común" del álbum "Disko cero" y en "Introversión" del álbum "Tres".

K-LINDU

01:32

Franco bajo

F.B.

5

02:11

F.B.

9

8^{va}

F.B.

13

F.B.

17

F.B.

Figura 42. Usos de registros del bajo en "K-Lindou"

MAL KOMÚN

02:26

21

F.B.

25

F.B.

Figura 43. Usos de registros del bajo en "*Mal Komún*"

VARIACIONES SOBRE LA BOMBA DEL CHOTA

00:02

29

F.B.

1, 2.

3.

Figura 44. Usos de registros del bajo en "*Variaciones sobre la bomba del chota*"

APROPOSITO DE UN DÍA COMÚN

00:22

33

F.B.

37

F.B.

Figura 45. Usos de registros del bajo en "*A propósito de un día común*"

KZ TELEPHONE

00:34

41

F.B.

45

F.B.

Figura 46. Usos de registros del bajo en "*KZ TELEPHONE*"

Figura 46. Usos de registros del bajo en "Kztelephone"

00:54 INTROVERSIÓN

F.B.

F.B.

Figura 47. Usos de registros del bajo en "Introversión"

En la figura 48 se muestra el *glissando* que Franco realiza desde Sol hasta el Lab y viceversa desde Sol hasta su octava más grave. Si bien no son notas altas, el *glissando* hace que la posición avance más arriba del traste 12 del instrumento, a lo cual se lo también se lo ubica como uso amplio de registros en el bajo.

CAPÍTULO II

2 Selección, análisis y comparación de bandas.

2.1 Selección de bandas y solistas.

Para la selección de bandas se realizó una lista con 28 proyectos que han surgido después de la época analizada de Sal y Mileto. Posteriormente se establecieron parámetros que dichos proyectos debían cumplir para ser analizados y comparados con la información recolectada anteriormente. Dichos parámetros fueron: género, número de integrantes e instrumentación. No obstante, el criterio del investigador sobre la banda o solista también jugó un papel importante dentro de esta selección.

A continuación se presenta una tabla en la cual consta el listado de bandas y solistas escogidos para la preselección y se encuentran sombreados los proyectos calificados en los que se encontraron similitudes para analizar en la siguiente etapa de la investigación.

Tabla 1. Selección de bandas y solistas

Nombre	Género	Núm. Integrantes	Instrumentación
3vol	<i>Rock progresivo</i>	3	Batería, bajo, guitarra y dos voces.
Arkabuz	<i>Rock</i>	4	Batería, bajo, guitarra y voces.
Biorn Borg	<i>Indie rock</i>	5	Batería, bajo, dos guitarras y dos voces.
Can Can	<i>Indie</i>	4	Batería, bajo, guitarra, voz y secuencias.
Chelo Calavera	<i>Trova</i>	1	Voz y guitarra
Curare	<i>Folk metal Andino</i>	4	Batería, bajo, guitarra, vientos andinos y dos voces.
Descomunal	<i>Metal/Hardcore</i>	4	Batería, bajo, guitarra

			y voz.
Durga Vassago	<i>Avantgarde</i>	5	Batería, bajo, guitarra y voces.
El Karmaso	<i>Metal fusión</i>	6	Batería, bajo, dos guitarras, <i>samples</i> , teclado, <i>scratch</i> y dos voces.
Estereo humaneze	<i>Electrónica</i>	4	Batería, guitarras, teclados, <i>samples</i> , secuencias.
Funda-mental	<i>Rock industrial/jazz</i>	4	Batería, bajo, guitarra, voces y electrónica.
Guardarraya	<i>Fusión alternativo</i>	6	Batería, bajo, tres guitarras, voces y teclado.
Ibo Kush	<i>Rock metal lírico</i>	5	Batería, bajo, dos guitarras, voz.
Jodamassa	<i>Rock alternativo fusión</i>	3	Batería, bajo, guitarra y voz.
La doble	<i>Rock fusión</i>	5	Batería, bajo, guitarra, voces teclado, saxofón.
La Treme	<i>Fusión</i>	4	Batería, bajo, guitarra, voces, saxofón.
La tripulación de osos	<i>Rock alternativo</i>	4	Batería, bajo, dos guitarras, voces.
Los desocupados	<i>Rockabilly</i>	4	Batería, bajo, guitarra, voz, teclados.
Los diablos del circo	<i>Rock experimental</i>	3	Batería, bajo, guitarra y voz.
Los Nietos	<i>Rock alternativo</i>	4	Batería, bajo, dos

			guitarras, voces.
Luis Rueda	<i>Rock</i>	1	Voz y guitarra.
Mamá soy demente	<i>Rock alternativo</i>	2	Guitarra y batería.
Mantra	<i>Rock progresivo</i>	3	Batería, bajo, guitarra y voz.
Para perros y gatos	<i>Rock acústico</i>	5	Percusión, bajo, dos guitarras, violín y voces.
Pasajero	<i>Rock</i>	4	Batería, bajo, dos guitarras, voces.
Perdido en mi	<i>Rock</i>	4	Batería, bajo, guitarra, voz.
Sobrepeso	<i>Rock fusión</i>	4	Batería, bajo, guitarra, voces.
Yumbo	<i>Rock fusión</i>	3	Batería, bajo, guitarra y voces.

Para la selección de las bandas se tomó en cuenta testimonios informales de músicos de los proyectos compartidos con el investigador, y se recuperó información dentro de sus páginas o sitios web. De igual manera, se realizó un reconocimiento auditivo para evaluar la sonoridad y descartar en caso de no cumplir con las características sonoras y los recursos que se buscan en esta investigación.

Como se puede ver en la tabla anterior, la mayoría de bandas calificadas para analizar se ubican en el género *fusión*, al igual que *experimental* y *progresivo*. Para aclarar, hay bandas dentro de la lista de selección que se encuentran dentro del género y presentan una instrumentación o formación parecida a Sal y Mileto, sin embargo no fueron escogidas para analizar ya que esto está relacionado directamente con el criterio del investigador que por cuestiones de sonoridad, como se explicó en el anterior párrafo, no aporta en el fin de la investigación.

A continuación se muestra varios fragmentos de temas de las bandas seleccionadas, transcritos, analizados y comparados con los recursos delimitados anteriormente de Sal y Mileto.

2.2 Jodamassa.

Jodamassa es un trío de *rock fusión* de Cuenca formado en el año 2007. Es una de las bandas que presenta mayor número de coincidencias con Sal y Mileto en los recursos utilizados dentro de la composición. A continuación se muestran los fragmentos transcritos y analizados de varias canciones del grupo Jodamassa.

2.2.1 Comparación de *glissandos* en la voz.

Dentro del trabajo de Jodamassa se encontró mucha similitud en los recursos que son usados por el vocalista José Orellana. Los *glissandos* son bastante evidentes en José al igual que los *glissandos* analizados anteriormente de Paúl. Los intervalos no son mayores a una quinta y de igual forma hace uso de varias apoyaturas de segunda menor y mayor.

A continuación se puede apreciar el material transcrito, para esta sección, de los temas “*Ya todo está planeado*”, “*Algo que Germina*” y “*Baila por la duda*”.

YA TODO ESTÁ PLANEADO
Jodamassa

00:20

Voz.

5

Voz.

9

Voz.

13

Voz.

Figura 48. Comparación de *glissandos* en “*Ya todo está planeado*” de Jodamassa

ALGO QUE GERMINA
Jodam assa

00:53

Voz. 17

Voz. 22

Figura 49. Comparación de *glissandos* en "Algo que germina" de Jodamassa

BAILA POR LA DUDA
Jodam assa

00:56

Voz. 27

Voz. 31

Voz. 35

Figura 50. Comparación de *glissandos* en "Baila por la duda" de Jodamassa

2.2.2 Comparación de novenas en el bajo.

El investigador logró hallar una muestra de este recurso en la línea ejecutada por el bajista Santiago Landivar, donde hace uso de novenas dentro de la progresión. Se puede apreciar en la siguiente figura del tema "Al ritmo de las pistolas" como se hace utiliza de la tensión en el segundo compás transcrito desde el minuto 03:54, sobre el acorde de Em7 se sostiene durante un tiempo fuerte un Fa, a compás seguido de igual manera sobre Am7 se toca un B tal como se lo señala en la figura 52. Además, la novena es aproximada con una apoyatura es un detalle que se encontró en la ejecución del mismo recurso por mano de Franco Aguirre en Sal y Mileto.

AL RITMO DE LAS PISTOLAS
Jodamassa

03:54 Em7 Am7
43

E.B.

Figura 51. Comparación de novenas en el bajo en "Al ritmo de las pistolas" de Jodamassa

2.2.3 Comparación de remates específicos en batería.

En la batería interpretada por Juan Carrión, se halló una similitud en un remate que el baterista utiliza dentro del tema "Dios salve este desastre". Así, se puede ver la misma figura rítmica que Igor Icaza utiliza en varios temas y del mismo modo se encuentra orquestada distinto, en su mayoría con los platos como señala la siguiente figura.

DIOS SALVE ESTE DESASTRE
Jodamassa

02:06

Drum Set

Figura 52. Comparación de remates específicos en batería en "Dios salve este desastre" de Jodamassa

2.2.4 Comparación de grooves abiertos en batería.

Para la siguiente sección se encontraron dos *grooves* de batería que varían en su desarrollo orquestándose distinto o aumentando subdivisión y golpes en ciertos casos, muy similar a como Igor Icaza manejaba el desarrollo de la célula rítmica en temas de Sal y Mileto. Esta similitud de *grooves* abiertos se pudo hallar en los siguientes fragmentos de los temas "Algo que germina" y "Pisci la Beliz".

ALGO QUE GERMINA
Jodamassa

0:53
9
D. S.

01:11
13
D. S.

17
D. S.

Figura 53. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "Algo que germina" de Jodamassa

PISCI LA BELIZ
Jodamassa

00:29
20
D. S.

23
D. S.

Figura 54. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "Pisci la beliz"

2.2.5 Comparación de segunda voz.

En el caso de Jodamassa, la segunda voz es ejecutada por el mismo vocalista José Orellana. Ya que esta investigación en torno a Jodamassa está basada en temas grabados en estudio, no se tomará en cuenta si este recurso no es utilizado en vivo.

José Orellana armoniza la melodía principal de una manera igualmente inestable, como se puede apreciar en la figura 56, donde en el tema "Baila por la duda" la distancia del intervalo inicia por terceras y luego varía entre quintas, cuartas, sextas y octavas diferenciando notoriamente la curva melódica de la voz principal.

BAILA POR LA DUDA
Jodamassa

02:21

Vocals 1

Vocals 2

Vox. 1

Vox. 2

Figura 55. Comparación de segunda voz en "Baila por la duda" de Jodamassa

2.2.6 Comparación de acordes paralelos.

En esta sección se hallaron varios temas de Jodamassa dónde el guitarrista José Orellana hace uso de acordes paralelos, como se muestra en las figuras de la 57 a la 59 las cuales contienen fragmentos transcritos de los temas "Baila por la duda", "Algo que germina" y "Dios salve este desastre". Cabe recalcar que aparte de la similitud con el recurso de acordes que avanzan y retroceden con la misma calidad, el acompañamiento que ejecuta la guitarra en el tema "Baila por la duda" es igual a la figura rítmica que Paúl utilizó en el acompañamiento de "Soledad", "Kito kon K" y "Ecuatoriano que triunfa en N.Y".

BAILA POR LA DUDA
Jodamassa

00:00

Dm7 D#m7Em7 D#m7 Dm7 D#m7 Em7 D#m7 Dm7 D#m7

Electric Guitar

Guitar

Em7 D#m7 Dm7 C#m7 Cm7 Bm7

E.Gtr.

Gtr.

02:04

Em7 Dm7 Em7 Dm7

E.Gtr.

Gtr.

Em7 Dm7 Cm7 Bm7

E.Gtr.

Gtr.

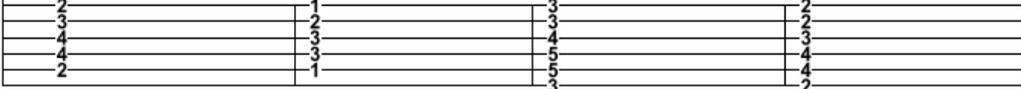
Figura 56. Comparación de acordes paralelos en "Baila por la duda" de Jodamassa

ALGO QUE GERMINA
Jodamassa

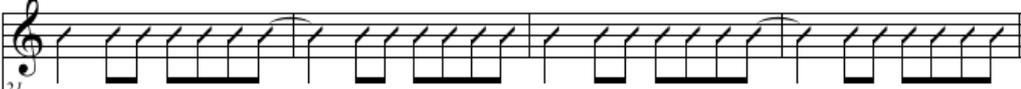
00:53

Bm Bbm G Gb

E.Gtr. 

Gtr. 

Bm Bbm G Gb

E.Gtr. 

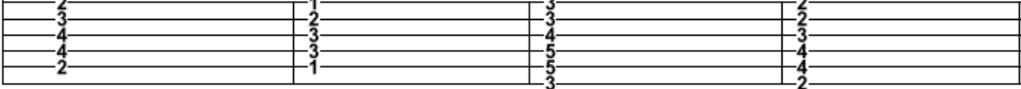
Gtr. 

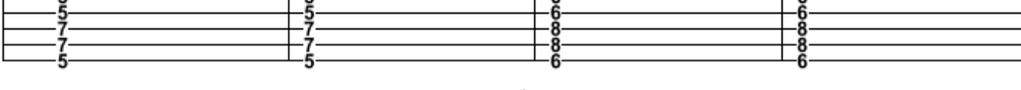
Figura 57. Comparación de acordes paralelos en "Algo que germina" de Jodamassa

DIOS SALVE ESTE DESASTRE
Jodamassa

02:52

Am A#m Am

E.Gtr. 

Gtr. 

A#m Am

E.Gtr. 

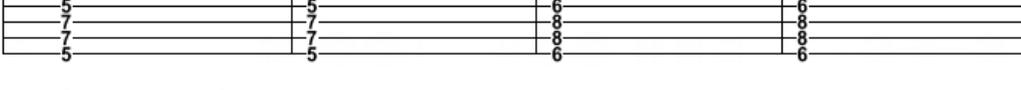
Gtr. 

Figura 58. Comparación de acordes paralelos en "Dios salve este desastre" de Jodamassa

2.2.7 Comparación de uso de registros en el bajo.

En este último recurso que el investigador encontró dentro de las composiciones de Jodamassa, el bajista Santiago Landivar para acompañar

utiliza un registro alto dentro del instrumento. Al igual que en las líneas transcritas de Franco Aguirre, en las siguientes figuras se aprecia resaltadas aquellas notas que sobrepasan el registro normal del bajo. Este recurso se pudo hallar en los temas “*Baila por la duda*” y “*El agujero*”.

BAILA POR LA DUDA
Jodamassa

00:00

Electric Bass

Figura 59. Comparación de uso de registros en el bajo en “*Baila por la duda*” de Jodamassa

EL AGUJERO
Jodamassa

00:10

E.B.

Figura 60. Comparación de uso de registros en el bajo en “*El agujero*” de Jodamassa

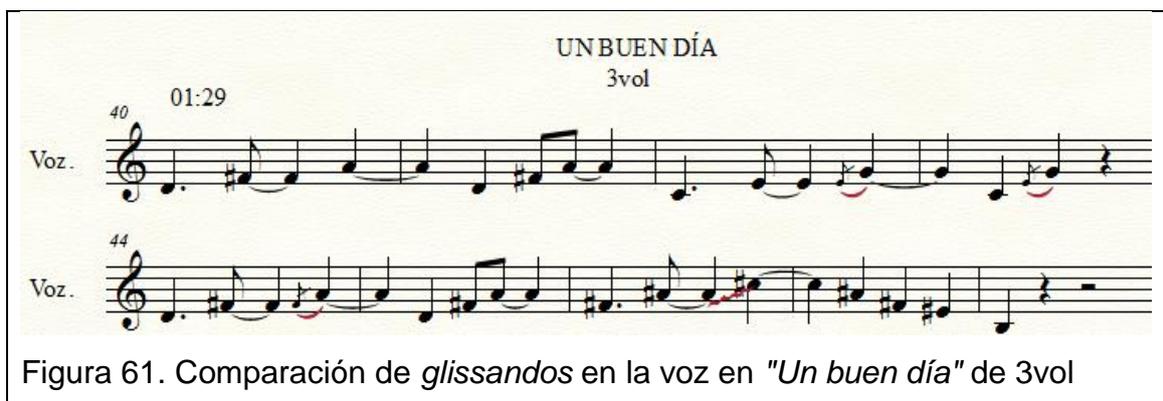
2.3 3vol.

La banda 3vol inicia en el año 2009, es un trío de *rock progresivo* que fusiona géneros como *funk*, *metal*, *jazz*, ritmos ecuatorianos, entre otros. En este *power trio*, se hallaron varios de los recursos delimitados a lo largo del primer capítulo de esta investigación. A continuación se presentan los fragmentos transcritos y

analizados de la banda 3vol los cuales contienen los recursos establecidos en el análisis de Sal y Mileto.

2.3.1 Comparación de *glissandos* en la voz.

Los *glissandos* de la voz de Jordan Naranjo, vocalista de 3vol, se presentan en menor cantidad. Estos intervalos no sobrepasan una segunda mayor de distancia. Sin embargo el uso de apoyaturas de segunda es evidente y repetitivo como se puede ver en los temas “*Un buen día*” y “*Vocabulario soez*” presentados en las figuras 62 y 63 correspondientemente.



The image shows a musical score for the song "UNBUENDÍA" by the band 3vol. It features two vocal lines, both labeled "Voz.", in a treble clef. The first line starts at measure 40 and includes a time signature of 01:29. The second line starts at measure 44. Both lines contain melodic phrases with red curved lines underneath, indicating glissandos. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#).

Figura 61. Comparación de *glissandos* en la voz en “*Un buen día*” de 3vol

VOCABULARIO SOEZ
3vol

00:30

Voz. 49

Voz. 53

Voz. 57

Voz. 61

Figura 62. Comparación de *glissandos* en la voz en "Vocabulario soez" de 3vol

2.3.2 Comparación de novenas en el bajo.

Este recurso se presenta de una forma distinta a la encontrada en Sal y Mileto. El bajista Jordan Naranjo expone las novenas sin utilizar una aproximación de segundas con apoyaturas, sin embargo, en el tema "Chapa", se asemeja a la aplicación del recurso, ya que liga la octava con la novena haciendo énfasis en esta tensión, como se puede ver en la figura 64.

CHAPA
3vol

00:48

Electric Bass

E.B.

Figura 63. Comparación de novenas en el bajo en "Chapa" de 3vol

SUEÑOS AZULES Y VÍAS SINUOZAS
3vol

02:26

E.B. 9 E5 B5 E5 Bb5

E.B. 13 E5 B5 E5 Bb5

Figure 64 shows two staves of bass notation for the song 'Sueños azules y vías sinuosas' by 3vol. The first staff starts at measure 9 and the second at measure 13. Both staves feature a sequence of chords: E5, B5, E5, and Bb5. In the final measure of each staff, the notes of the Bb5 chord are circled in red, highlighting a specific rhythmic pattern or tension.

Figura 64. Comparación de novenas en el bajo en "Sueños azules y vías sinuosas" de 3vol

En el tema "Sueños azules y vías sinuosas", Jordan Naranjo hace uso de la tensión dentro de la línea que acompaña el tema cerca del minuto 02:26, utilizando la reiteradamente dentro del *power chord* de Bb en el cuarto compás de la figura 65.

SOMBRA DE LUNA
3vol

04:01

E.B. 17 Em

Figure 65 shows a single staff of bass notation for the song 'Sombra de luna' by 3vol, starting at measure 17. The chord is Em. A red circle highlights a specific note in the fourth measure, indicating a tension or anticipation.

Figura 65. Comparación de novenas en el bajo en "Sombra de luna" de 3vol

En el tema "Sombra de luna", el bajista anticipa la novena al tiempo tres del tercer compás a partir del minuto 04:01, dándole importancia a esta tensión ya que es la nota con mayor duración dentro de la línea transcrita, como se puede apreciar en la figura previa.

2.3.3 Comparación de remates específicos en batería.

Este recurso se pudo hallar dentro de la ejecución del baterista Zak Icaza. Como se puede ver en la transcripción de un fragmento de los temas "Sueños azules y vías sinuosas" y "Necromanía", el baterista hace uso del recurso al anticipar la siguiente sección con un golpe de *hi hat* abierto en el último tiempo, como se señala en las figuras siguientes.

SUEÑOS AZULES Y VIAS SINUOZAS
3vol

01:01

D. S. ²³

Figura 66. Comparación de remates específicos en batería en "Sueños azules y vías sinuosas" de 3vol

NECROMANIA
3vol

01:09

D. S. ²⁷

Figura 67. Comparación de remates específicos en batería en "Necromanía" de 3vol

SOMBRA DE LUNA
3vol

00:49

D. S. ²⁹

Figura 68. Comparación de remates específicos en batería en "Sombra de luna" de 3vol

En el remate que se encuentra señalado en la figura previa, se puede ver como se asemeja a la frase que Igor Icaza utiliza en temas como "Introversión" o "Teknócrata", obedeciendo casi a cabalidad la fórmula rítmica que Igor expone en Sal y Mileto.

2.3.4 Comparación de grooves abiertos en batería.

Se transcribieron dos fragmentos donde Zak Icaza varía el patrón de la batería, manteniendo la célula rítmica del tema. Como se puede ver en la figura 70, en los compases dos, cuatro y seis, se aumentan golpes que Zak los ejecuta libremente en el tema "Efectos Secundarios".

EFECTOS SECUNDARIOS
3vol

02:02

D. S.

25

D. S.

27

D. S.

29

Figura 69. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "Efectos Secundarios" de 3vol

RUIDO CON PIEL
3vol

00:18

D. S.

31

D. S.

35

Figura 70. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "Ruido con piel" de 3vol

En el tema "Ruido con piel" Zak Icaza, de igual manera, mantiene una célula rítmica clara la cuál guía al tema, pero, toca variaciones aumentando y quitando golpes en cada uno de los compases, como es claro de apreciar en la figura previa.

2.3.5 Comparación de *riffs* paralelos.

En cuatro temas de 3vol se logró encontrar la aplicación del recurso de *riffs* paralelos, ejecutados tanto por el guitarrista Steven López y el bajista Jordan Naranjo.

Fragmentos de los temas “*Hasta que existas*”, “*Caldo de calavera*”, “*Efectos Secundarios*” y “*Chapa*”, se encuentran expresados en las siguientes figuras que presentan un pentagrama y un TAB para la mejor visualización las series de intervalos que re-exponen su figura en varias posiciones del mástil del instrumento, al igual que como se analizó anteriormente en Sal y Mileto.

HASTA QUE EXISTAS
3vol

00:21

E.Gtr.

Gtr.

E.Gtr.

Gtr.

Figura 71. Comparación de *riffs* paralelos en “*Hasta que existas*” de 3vol

En esta figura se puede apreciar que el patrón se lo ejecuta exponiendo la misma fórmula entre la quinta y cuarta cuerda.

CALDO DE CALAVERA
3vol

02:27

E.Gtr.

Gtr.

E.Gtr.

Gtr.

Figura 72. Comparación de *riffs* paralelos en “*Caldo de calavera*” de 3vol

En este fragmento se encontró el patrón mostrado en la figura previa, que avanza o se transpone por terceras menores en cada compás.

03:42 EFECTOS SECUNDARIOS
3vol

E.Gtr. 21

Gtr. 21

5 5 5 4 4 4 3 3 3 2

Figura 73. Comparación de *riffs* paralelos en "Efectos secundarios" de 3vol

De igual manera en el fragmento previo se puede ver como el patrón retrocede por segundas menores respetando la figura rítmica y la fórmula numérica, como se puede apreciar en el TAB de la figura anterior.

02:18 CHAPA
3vol

E.Gtr. 23

Gtr. 23

7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 8 7 6 8 7 6

E.Gtr. 27

Gtr. 27

7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5

Figura 74. Comparación de *riffs* paralelos en "Chapa" de 3vol

En la figura 75 se muestra como la fórmula que conforma el *riff* es re-expuesta entre la cuarta y quinta cuerda, es decir, se transpone una quinta descendente.

2.3.6 Comparación de segunda voz.

En el caso de 3vol se encontró que la segunda voz interpretada por Steven López, presenta una similitud a las ejecutadas por Franco Aguirre en Sal y Mileto, ya que como se puede ver en la figura 76, que contiene un fragmento del tema "Ruido con piel", Steven López mantiene una nota pedal sobre la

melodía principal ejecutada por Jordan Naranjo. Y en la figura 77 se presenta una armonización estable por terceras sobre la voz principal.

RUIDO
3vol

00:36

37

Vox. 1

Vox. 2

41

Vox. 1

Vox. 2

Figura 75. Comparación de segunda voz en "Ruido con piel" de 3vol

CHAPA
3vol

01:02

45

Vox. 1

Vox. 2

Figura 76. Comparación de segunda voz en "Chapa" de 3vol

2.3.7 Comparación de acordes paralelos.

En los siguientes fragmentos de los temas "Vocabulario soez", "Efectos Secundarios" y "Un buen día", se puede apreciar arpeggios y acordes que avanzan en bloque, como se muestra en las siguientes figuras.

VOCABULARIO SOEZ
3vol

00:29

33

E.Gtr. B9 A9 B5 C5

Gtr.

Detailed description: This musical score shows the guitar and electric guitar parts for the piece 'Vocabulario soez' starting at 00:29. The electric guitar part (E.Gtr.) is written in treble clef and features a melodic line with slurs over four measures. The chords indicated above the staff are B9, A9, B5, and C5. The guitar part (Gtr.) is written in bass clef and shows fingerings for each measure, including open strings (0) and fretted notes (2, 4, 5).

Figura 77. Comparación de acordes paralelos en "Vocabulario soez" de 3vol

EFECTOS SECUNDARIOS
3vol

03:51

37

E.Gtr. Am7 D7 Am7 D7 A#m7 D#7 A#m7 D#7

Gtr.

39

E.Gtr. Bm7 E7 Bm7 E7 Cm7 F7 Cm7 F7

Gtr.

Detailed description: This musical score shows the guitar and electric guitar parts for the piece 'Efectos secundarios' starting at 03:51. The electric guitar part (E.Gtr.) is written in treble clef and features a melodic line with slurs over two systems of four measures each. The chords indicated above the staff are Am7, D7, A#m7, D#7, Bm7, E7, Cm7, and F7. The guitar part (Gtr.) is written in bass clef and shows fingerings for each measure, including open strings (5, 6, 7, 8) and fretted notes (4, 5, 6, 7).

Figura 78. Comparación de acordes paralelos en "Efectos secundarios" de 3vol

En la figura anterior el patrón se compone de dos acordes, en este caso empieza en Am7 y D7, estos acordes con transpuestos por segundas menores a lo largo del *outro* del tema.

UN BUEN DÍA
3vol

01:17

41

E.Gtr. Csus4 C7 Bsus4 B7 Csus4 C7 Bsus4 B7

Gtr.

Detailed description: This musical score shows the guitar and electric guitar parts for the piece 'Un buen día' starting at 01:17. The electric guitar part (E.Gtr.) is written in treble clef and features a melodic line with slurs over two systems of four measures each. The chords indicated above the staff are Csus4, C7, Bsus4, B7, Csus4, C7, Bsus4, and B7. The guitar part (Gtr.) is written in bass clef and shows fingerings for each measure, including open strings (6, 5, 4, 3, 2) and fretted notes (5, 4, 3, 2).

Figura 79. Comparación de acordes paralelos en "Un buen día" de 3vol

De igual forma, en este fragmento del minuto 01:17 del tema “*Un buen Día*”, se encontró la serie de acordes de Csus4 y C7, que se transponen en bloque una segunda menor descendente como se puede visualizar en la figura 80.

2.3.8 Comparación de uso de registros en el bajo.

Para finalizar el análisis y comparación de la banda 3vol, se tomaron dos líneas interpretadas por el bajista Jordan Naranjo, en las cuales utiliza registros altos dentro del instrumento como se pudo encontrar en el tema “*Caída de trabajadores*” y “*Chapa*”, en los cuales extiende el rango de registro de la línea de bajo combinando notas del registro común del instrumento con otras que sobre pasan su tesitura convencional. De igual forma, en las figuras siguientes se encuentran resaltadas aquellas notas consideradas demasiado agudas para ser ejecutadas en el bajo.



00:00
CAIDA DE TRABAJADORES
3vol
E.B. 18

Figura 80. Comparación de uso de registros en el bajo en “*Caída de trabajadores*” de 3vol



00:05
CHAPA
3vol
E.B. 20

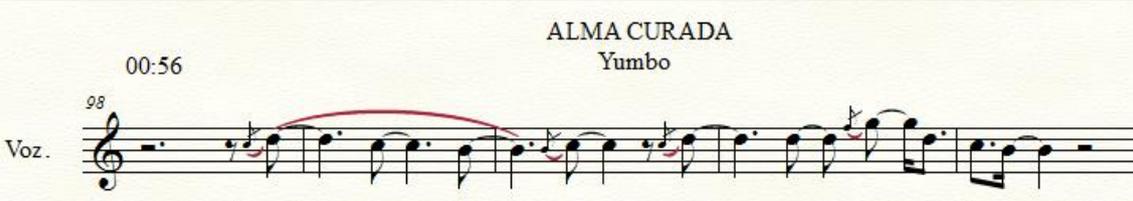
Figura 81. Comparación de uso de registros en el bajo en “*Chapa*” de 3vol

2.4 Yumbo.

Yumbo es una banda de rock originada en Latacunga como *power trio* en el año 2008. Yumbo fusiona géneros como *progresivo*, *funk* y *metal*. La banda no cuenta con una discografía, pero se recolectó cinco temas en los cuales se halló varias similitudes con los recursos encontrados en Sal y Mileto.

2.4.1 Comparación de *glissandos* en la voz.

Para esta sección se encontró similitud del recurso en el tema “*Alma curada*” donde las apoyaturas de segunda son utilizadas de modo reiterativo por el vocalista Sebastián Torres, de igual forma se puede apreciar el uso de melismas como se puede ver en los compases uno y dos de la siguiente figura.



ALMA CURADA
Yumbo

00:56

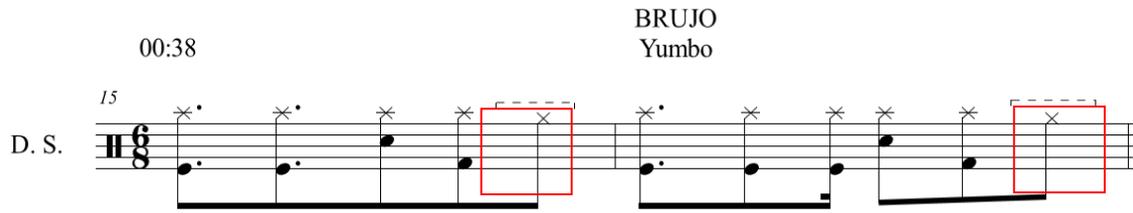
Voz.

98

Figura 82. Comparación de *glissandos* en la voz en “*Alma curada*” de Yumbo

2.4.2 Comparación de remates específicos en batería.

En el material recolectado de la banda Yumbo, se halló un recurso característico utilizado por Igor Icaza en Sal y Mileto. En los fragmentos de los temas “*Brujo*” y “*Miedo*” expresados en las figuras 84 y 85 respectivamente, se puede ver como el baterista Víctor Calero anticipa el siguiente compás con un golpe de *hi hat* abierto.



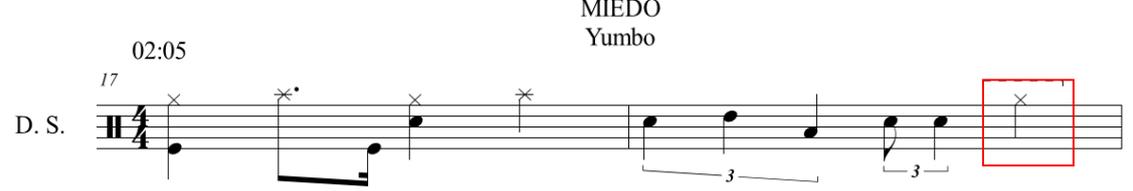
BRUJO
Yumbo

00:38

D. S.

15

Figura 83. Comparación de remates específicos e batería en “*Brujo*” de Yumbo



MIEDO
Yumbo

02:05

D. S.

17

Figura 84. Comparación de remates específicos en batería en “*Miedo*” de Yumbo

2.4.3 Comparación de *grooves* abiertos en batería.

En los temas “*Sonora aflicción*” y “*Súper k*” se puede ver que el baterista Víctor Calero mantiene células rítmicas claras las cuales son variadas aumentando subdivisiones ya sea en caja o bombo, como se puede apreciar en las siguientes figuras.

00:00 SONORA AFLICIÓN
Yumbo

D. S.

D. S.

Figura 85. Comparación de *grooves* abiertos en la batería en “*Sonora Aflicción*” de Yumbo

En figura previa se puede ver como en los compases dos, cuatro, seis y ocho, el patrón es estable pero se altera libremente, siendo adornado con golpes extra.

De igual manera se expone en la figura 87 a continuación.

01:33 "SUPER K"
Yumbo

D. S.

D. S.

Figura 86. Comparación de *grooves* abiertos en “*Súper K*” de Yumbo

2.4.4 Comparación de segunda voz.

La segunda voz de Yumbo ejecutada por Diego Baño presenta similitud con las que interpreta Franco Aguirre, como se puede apreciar en los fragmentos

presentados a continuación, no hay una estabilidad en el intervalo con el cual se está armonizando la melodía principal de Sebastián Torres.

SONORA AFLICCIÓN
Yumbo

01:17

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 1

Vox. 2

Figura 87. Comparación de segunda voz en "Sonora aflicción" de Yumbo

En el tema "Sonora aflicción" se encontró variabilidad entre intervalos de terceras mayores y menores, además se ocupan también intervalos de cuarta dentro de la armonización.

MIEDO
Yumbo

04:29

Vox. 1

Vox. 2

Figura 88. Comparación de segunda voz en "Miedo" de Yumbo

En el tema "Miedo" la segunda voz se mantiene estable con una armonización de terceras, pero desde la segunda corcha del cuarto tiempo del tercer compás, se puede ver como sube drásticamente la segunda voz llegando a armonizar la melodía principal con sextas menores, de igual manera, se puede apreciar un ligero cambio en la curva melódica al final del cuarto compás del fragmento transcrito.

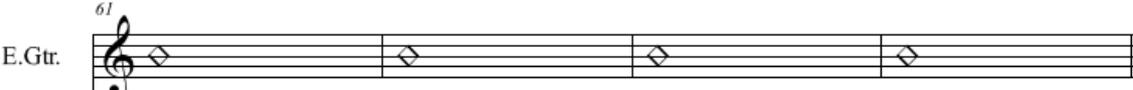
2.4.5 Comparación de acordes paralelos.

De los cinco temas recolectados de la banda Yumbo, se encontró el uso de este recurso en dos de ellos, en los temas “*Alma curada*” y “*Súper K*” se hace uso de acordes paralelos. En los fragmentos transcritos representados a continuación, se puede apreciar en el sistema inferior como las voces avanzan de manera paralela por el mástil de la guitarra.

ALMA CURADA
Yumbo

01:16

F#m Gm F#m Gm

E.Gtr. 

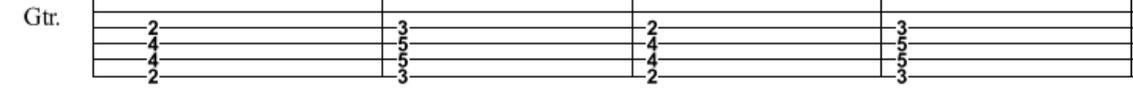
Gtr. 

Figura 89. Comparación de acordes paralelos en “*Alma curada*” de Yumbo

SUPER K
Yumbo

00:48

F7 D7 F7 D7

E.Gtr. 

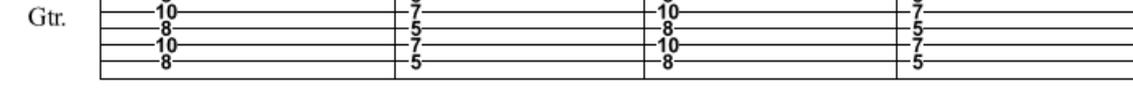
Gtr. 

Figura 90. Comparación de acordes paralelos en “*Súper K*” de Yumbo

2.4.6 Comparación de uso de registros en el bajo.

Por último, a continuación se puede apreciar dos fragmentos de los temas “*Miedo*” y “*Alma curada*” en los cuales el bajista Diego Baño utiliza un registro amplio en el bajo eléctrico. En las siguientes figuras se muestra cómo se avanza y retrocede por el registro del bajo, pasando por varias posiciones del instrumento, cubriendo tanto el sector grave como el más agudo del mismo.

MIEDO
Yumbo

00:58

22

E.B.

01:30

26

E.B.

Figura 91. Comparación de uso de registros en el bajo en "Miedo" de Yumbo

ALMA CURADA
Yumbo

00:36

32

E.B.

34

E.B.

Figura 92. Comparación de uso de registros en el bajo en "Alma curada" de Yumbo

2.5 La Treme.

La Treme es una agrupación que fusiona géneros como el *jazz*, *rock*, *noise* y algunos ritmos tradicionales ecuatorianos. Se formó en el año 2000 en Quito. La Treme no cuenta con una discografía en su portafolio, por lo tanto el investigador recolectó ocho temas grabados en el teatro de la "Mama cuchara" que no han sido publicados oficialmente por la agrupación, de los cuales se logró recuperar el siguiente material.

2.5.1 Comparación de *glissandos* en la voz.

En el tema "La filuda" el vocalista Rodrigo Basantes emplea varios *glissandos*. Como se puede apreciar en la siguiente figura se puede ver que los intervalos de mayor distancia se encuentran en los compases dos y seis, de una cuarta

descendente, de igual manera se puede apreciar el uso de melismas y varios *glissandos* de segunda.

LA FILUDA
La Treme

00:23



Voz. 119

Voz. 124

Figura 93. Comparación de *glissandos* en la voz en "La filuda" de La Treme

2.5.2 Comparación de remates específicos en batería.

En la siguiente figura, se puede apreciar como el baterista David Rivadeneira hace uso de un remate similar al que Igor utiliza con Sal y Mileto reiteradas veces, en el compás cuatro del fragmento transcrito del tema "10 minutos más" como se muestra señalado a continuación.

10 MINUTOS MÁS
La Treme

01:49



D. S. 19

Figura 94. Comparación de remates específicos en batería en "10 minutos más" de La Treme

2.5.3 Comparación de *grooves* abiertos en batería.

Para esta sección se tomaron dos fragmentos de los temas "Desesperado" y "Las putas mentiras" donde es evidente como el baterista David Rivadeneira cambia figuraciones y acentos libremente manteniendo la idea principal de la célula rítmica como se muestra en las siguientes figuras.

DESESPERADO
La Treme

01:26

63

D. S.

Figura 95. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "Desesperado" de La Treme

LAS PUTAS MENTIRAS
La Treme

00:43

67

D. S.

Figura 96. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "Las putas mentiras" de La Treme

2.5.4 Comparación de *riffs* paralelos.

Dentro del material recolectado de La Treme, se encontró tres fragmentos de tres composiciones, donde se hace uso de riffs paralelos, específicamente en los temas "10 minutos más", "Hendrixoide" y "Las putas mentiras" como se explica a continuación.

10 MINUTOS MÁS
La Treme

01:30

Electric Guitar

Guitar

T	4	5	7-6-5	4	5	7-6-5	7-6-5-6-5
A	3	4	5	3	4	5	3-4-5
B	2	3	4	2	3	4	5

Figura 97. Comparación de *riffs* paralelos en "10 minutos más" de La Treme

En la figura previa, la fórmula, o serie numérica utilizada en el mástil del instrumento, está compuesta principalmente por tritonos y también se puede

observar el uso de cromatismos que se transponen de la tercera cuerda a la cuarta.

HENDRIXOIDE
La Treme

00:45

E.Gtr.

Gtr.

Figura 98. Comparación de *riffs* paralelos en "*Hendrixoide*" de La Treme

Como se muestra en la figura anterior, la fórmula dentro del mástil está comprendida de cromatismos, los cuales pasan de la cuarta, quinta y sexta cuerda para completar la serie y volver a empezar la misma fórmula.

LAS PUTAS MENTIRAS
La Treme

00:43

E.Gtr.

Gtr.

Figura 99. Comparación de *riffs* paralelos en "*Las putas mentiras*" de La Treme

Una vez más, como consta en la figura previa, un patrón cromático pasa por la quinta y cuarta cuerda, para completar la serie o figura establecida dentro del *riff*.

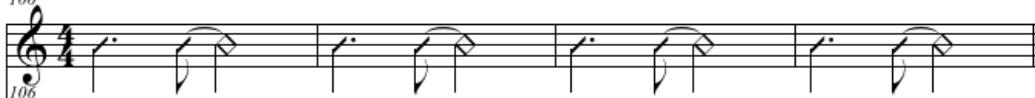
2.5.5 Comparación de acordes paralelos.

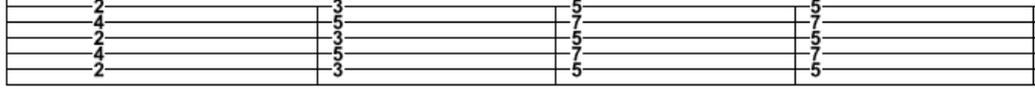
Para finalizar el análisis de La Treme, se transcribió dos fragmentos en los que se hace uso de acordes paralelos. Como se puede ver en las siguientes figuras, se establece un solo tipo de acorde, en el caso del tema "*Psicopaleta*" todos se mantienen como mayores siete, y en el tema "*La piedra de vuelo*" los acordes se establecen como menores. En el TAB se puede apreciar de mejor manera como las voces avanzan en bloque en cada compás.

PSICOPALETA
La Treme

00:52

B7 C7 D7

E.Gtr. 

Gtr. 

110

B7 C7 D7

E.Gtr. 

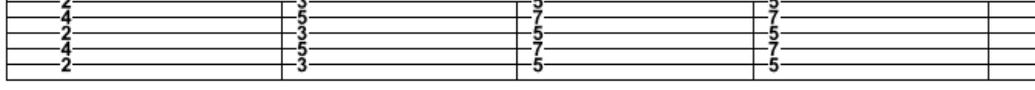
Gtr. 

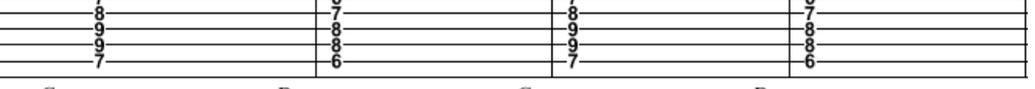
Figura 100. Comparación de acordes paralelos en "Psicopaleta" de La Treme

LA PIEDRA DE VUELO
La Treme

01:55

Em Ebm Em Ebm

E.Gtr. 

Gtr. 

Cm Bm Cm Bm

E.Gtr. 

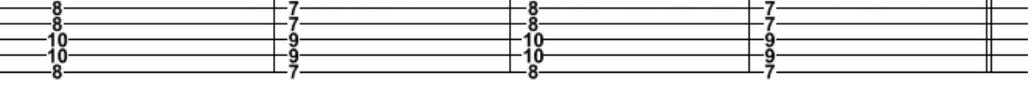
Gtr. 

Figura 101. Comparación de acordes paralelos en "La piedra de vuelo" de La Treme

2.6 Perdido en mí.

Perdido en mí es una banda quiteña de rock que se forma aproximadamente en el año 2007, su música varía de *punk* a *rock pesado*. Para el siguiente

análisis se tomaron varios temas de la banda hallados en internet, en los cuales se hallaron las similitudes que se muestran a continuación.

2.6.1 Comparación de *glissandos* en la voz.

El uso de *glissandos* en la vocalista es reiterativo y bastante notorio. De igual manera, como se puede apreciar en las siguientes figuras, hace uso de apoyaturas tanto de segundas mayores y menores.

The image displays a musical score for the song "SOLA" from the album "Perdido en mí". The score is presented in four staves, each labeled "Voz." (Vocal). The time signature is 3/4. The first staff begins at 00:35 and measure 103. The second staff starts at measure 105, the third at 107, and the fourth at 109. Red wavy lines are drawn over the vocal lines to indicate glissandos. In the seventh measure of the second staff, a prominent descending glissando is shown. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 102. Comparación de *glissandos* en la voz en "Sola" de Perdido en mí

En el tema "Sola" se logró recuperar una sección donde los *glissandos* son evidentes. Como se puede observar en el séptimo compas del fragmento del segundo 35, la vocalista realiza un *glissando* de una quinta descendente. Además, como se recalcó anteriormente, las apoyaturas de segunda son recurrentes.

VINE A FLOTAR
Perdido en mí

01:40
111
Voz.

02:00
113
Voz.

117
Voz.

Figura 103. Comparación de *glissandos* en la voz en "Vine a flotar" de Perdido en mí

Se hallaron dos fragmentos en el tema "Vine a flotar" en los cuales se reafirma la distancia de intervalos que se utiliza en la voz de Perdido en mí. Como se puede apreciar en el segundo compás tanto del fragmento del minuto 01:40 y 2:00, se realiza el mismo *glissando* descendente desde Sol a Do, es decir, de una quinta descendente.

2.6.2 Comparación de novenas en el bajo.

En los temas encontrados de Perdido en mí, se halló una línea del bajista en la que hace uso varias novenas, como se aprecia en los compases dos, cuatro y seis de la siguiente figura.

SOLA
Perdido en mí

02:50
21
E.B.

25
E.B.

Figura 104. Comparación de novenas en el bajo en "Sola" de Perdido en mí

2.6.3 Comparación de *grooves* abiertos en batería.

Dentro de los temas "*Psicocirkus*" y "*Mátame*", se encontraron dos fragmentos donde el baterista mantiene estable la célula rítmica a lo largo del tema, sin embargo varía la subdivisión tanto en caja y bombo, como se puede apreciar en las siguientes figuras.

PSICO CIRKUS
Perdido en mí

00:00
76

D. S.



Figura 105. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "*Psicocirkus*" de Perdido en mí

MATAME
Perdido en mí

00:00
80

D. S.



Figura 106. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "*Mátame*" de Perdido en mí

2.6.4 Comparación de acordes paralelos.

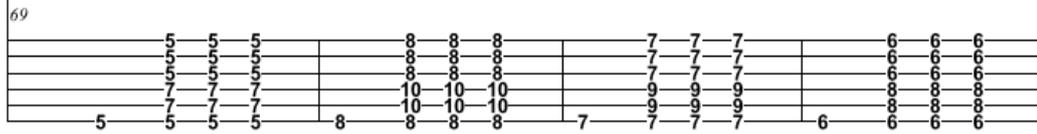
En las siguientes figuras se puede observar que en los temas "*Psicocirkus*" y "*Fantasías de las alcancías*", se aplica el recurso de acordes paralelos. En estos fragmentos mostrados, se muestra cómo se mantienen las calidades de acordes pero cambia de raíz, avanzando o retrocediendo por el mástil del instrumento.

PSICO CIRKUS
Perdido en mí

00:19

Am Cm Bm B♭m

E.Gtr. 

Gtr. 

73

Am Cm Bm B♭m

E.Gtr. 

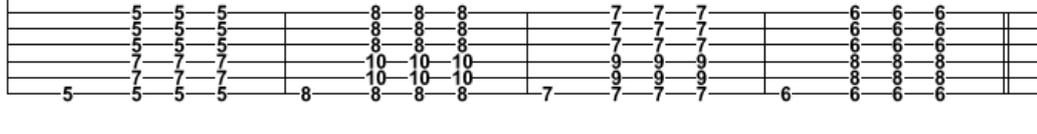
Gtr. 

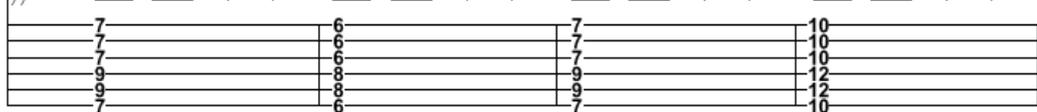
Figura 107. Comparación de acordes paralelos en "Psicocirkus" de Perdido en mí

FANTASIAS DE LAS ALCANCIAS
Perdido en mí

00:37

Bm A♯m Bm Dm

E.Gtr. 

Gtr. 

01:05

G7 B♭7 G7 B♭7

E.Gtr. 

Gtr. 

Figura 108. Comparación de acordes paralelos en "Fantasías de las alcancías" de Perdido en mí

2.6.5 Comparación de uso de registros en el bajo.

Para finalizar esta sección de análisis de la banda Perdido en mí, se encontró en el tema "*Psicocirkus*" una línea del bajista en la cual el registro del instrumento se extiende y resalta notas agudas para el instrumento, como se lo señala en la figura mostrada a continuación.

PSICO CIRKUS
Perdido en mí

00:10

48

E.B. 

52

E.B. 

Figura 109. Comparación de uso de registros en el bajo en "*Psicocirkus*" de Perdido en mí

2.7 Los Diablos del Circo.

Los Diablos del Circo es un trío de rock experimental que fusiona géneros como *progresivo*, *rock 'n' roll*, *blues* y *funk*. La banda inicia en el año 2010 como cuarteto, pero se consolida como *power trio* al poco tiempo de su formación. El material recolectado para este análisis fue tomado de su primer disco lanzado en el 2014, a su vez se tomo material informal de la banda como demos y grabaciones en ensayos. A continuación se muestra las similitudes halladas en Los Diablos del Circo.

2.7.1 Comparación de remates específicos en batería.

En el fragmento del minuto 01:13 del tema "*Quito huequito*", se encontró un remate ejecutado por el baterista Juanjo Rodríguez en el que hace uso de seisillos en los últimos dos tiempos del compás, al igual que Igor Icaza lo hizo reiteradamente en los primeros discos de Sal y Mileto.

QUITO HUEQUITO
Los diablos del circo

01:13

43

D. S.

Figura 110. Comparación de remates específicos en batería en "Quito huequito" de Los Diablos del Circo

2.7.2 Comparación de grooves abiertos en batería.

En dos temas, no pertenecientes a la discografía de Los Diablos del Circo, se halló que el baterista sostiene el *groove* del tema, pero altera ciertas figuras en caja y bombo, aumentando subdivisión dentro de estos elementos. Esto se puede observar en dos fragmentos de los temas "Qué bonito" y "Siguiendo al mar" expresados en las figuras 112 y 113 presentadas a continuación.

QUE BONITO
Los diablos del circo

03:06

39

D. S.

Figura 111. Comparación de grooves abiertos en batería en "Qué bonito" de Los Diablos del Circo

00:12 SIGUIENDO AL MAR
Los diablos del circo

D. S. 

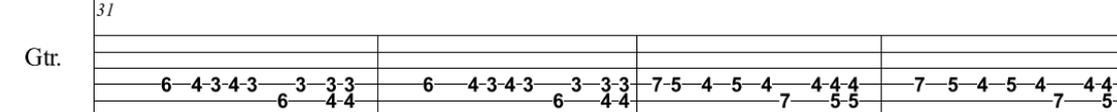
Figura 112. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "Siguiendo al mar" de Los Diablos del Circo

2.7.3 Comparación de *riffs* paralelos.

En los temas "Levitar" y "Jukipuna", tomados de una grabación en ensayo de la banda, se encontró la aplicación de este recurso que tanto el guitarrista Andrés López como el bajista David Peñaherrera ejecutan, como se explica en las siguientes figuras.

00:54 LEVITAR (intro)
Los Diablos del Circo

E. Gtr. 

Gtr. 

E. Gtr. 

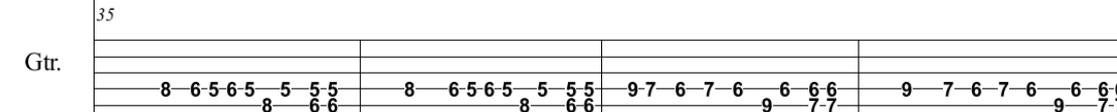
Gtr. 

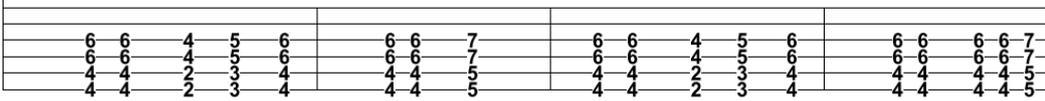
Figura 113. Comparación de *riffs* paralelos en "Levitar" de Los Diablos del Circo

La serie o patrón utilizado para en la introducción del tema "Levitar", está compuesto de dos compases. Este patrón avanza por segundas menores de manera ascendente, hasta llegar a ser re-expuesto una tercera menor arriba de la nota en la que inicia el *riff*.

JUKIPUNA
Los Diablos del circo

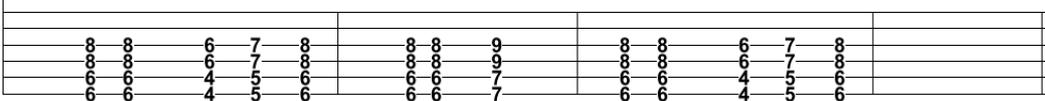
03:49

E.Gtr. 

Gtr. 

6	6	4	5	6	6	6	7	6	6	4	5	6	6	6	7
6	6	4	5	6	6	6	7	6	6	4	5	6	6	6	7
4	4	2	3	4	4	4	5	4	4	2	3	4	4	4	5
4	4	2	3	4	4	4	5	4	4	2	3	4	4	4	5

E.Gtr. 

Gtr. 

8	8	6	7	8	8	8	9	8	8	6	7	8			
8	8	6	7	8	8	8	9	8	8	6	7	8			
6	6	4	5	6	6	6	7	6	6	4	5	6			
6	6	4	5	6	6	6	7	6	6	4	5	6			

Figura 114. Comparación de *riffs* paralelos en "Jukipuna" de Los Diablos del Circo

Al igual que en el tema "Kito kon K" de Sal y Mileto, este fragmento presenta dos voces extra que armonizan el *riff* y se encuentra ubicado en esta sección por la función melódica que cumple dentro del tema. Como se puede apreciar en la figura, el *riff* se expone en los primeros cuatro compases, y en los siguientes cuatro es re-expuesto una segunda mayor arriba, manteniendo su figura o fórmula de intervalos.

2.7.4 Comparación de acordes paralelos.

Para finalizar el análisis de este *power trio* quiteño, se encontró en los temas "Microcuento de un diablo en botella" y "Luzbell" el uso de este recurso delimitado en las transcripciones de Sal y Mileto.

04:30 LUZBELL
Los diablos del circo

E♭7(#9) E♭7(9) E♭7(#9) E♭7(9) D♭7(#9) D♭7(9) D♭7(#9) D♭7(9)

92

E.Gtr.

Gtr.

7 6 7 6 5 4 5 4
6 6 6 6 4 4 4 4
5 5 5 5 3 3 3 3
6 6 6 6 4 4 4 4

A♭m7 A♭m7(9) B♭m7 B♭m7(9)

96

E.Gtr.

Gtr.

6 8
4 6 6 6
4 4 4 4
4 6

Figura 116. Comparación de acordes paralelos en "Luzbell" de Los Diablos del Circo

En esta figura, la progresión establecida, retrocede una segunda mayor descendente, como se puede observar del primer al cuarto compás de este fragmento. De igual manera sucede en los compases cinco y seis.

2.8 Pasajero.

Pasajero es una banda guayaquileña que realiza su primera presentación en Argentina el año 2007, siendo teloneros justamente de Sal y Mileto. Del material recolectado de Pasajero se logró hallar similitud en los recursos mostrados a continuación.

2.8.1 Comparación de acordes paralelos.

En los temas "Maranatha" y "Ella no quiere parar", se utilizan acordes paralelos. Como se puede observar, en el primer fragmento de la figura 118, se mantiene un acorde que se re-expone una segunda menor ascendente cada cuatro compases, manteniendo su calidad de mayor.

Mientras que en la figura 119, la calidad de los acordes se mantiene y mueve en bloque, desde el quinto tiempo de los compases uno y tres.

MARANATHA
Pasajero

The figure shows three systems of guitar notation for the song "Maranatha" by Pasajero. Each system consists of an electric guitar (E.Gtr.) staff and an acoustic guitar (Gtr.) staff. The first system (measures 122-125) is for the F chord, with the E.Gtr. staff showing a melodic line and the Gtr. staff showing a parallel chord pattern with fingerings 1-1, 2-2, 3-3, and 4-4. The second system (measures 126-129) is for the G# chord, with the E.Gtr. staff showing a melodic line and the Gtr. staff showing a parallel chord pattern with fingerings 4-4, 5-5, 6-6, and 4-4. The third system (measures 130-133) is for the A chord, with the E.Gtr. staff showing a melodic line and the Gtr. staff showing a parallel chord pattern with fingerings 5-5, 6-6, 7-7, and 5-5. The piece concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.

Figura 117. Comparación de acordes paralelos en "Maranatha" de Pasajero

ELLA NO QUIERE PARAR
Pasajero

00:28

Em B B \flat A Em B B \flat A

The figure shows a single system of guitar notation for the song "Ella no quiere parar" by Pasajero. It consists of an electric guitar (E.Gtr.) staff and an acoustic guitar (Gtr.) staff. The E.Gtr. staff shows a melodic line with a wavy line above it, and the Gtr. staff shows a parallel chord pattern with fingerings 0, 7, 6, 5, 5, 0, 7, 6, 5, 5. The piece concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.

Figura 118. Comparación de acordes paralelos en "Ella no quiere parar" de Pasajero

2.8.2 Comparación de uso de registros en el bajo.

En el siguiente fragmento hallado en el tema "Ciudad gris", el bajista Xavier Narváez realiza un *riff* que se extiende por el registro agudo del instrumento reiteradas veces, como se observa en la figura presentada a continuación.

CIUDAD GRIS
Pasajero

01:49

56

E.B.

Figura 119. Comparación de uso de registros en el bajo en "Ciudad gris" de Pasajero

2.9 Mantra.

Mantra es un trío de metal fusión cuencano que inicia su actividad el año 1999 pero se consolida en el año 2003. Esta banda mezcla géneros como progresivo y metal. El material recolectado para esta investigación es recuperado de grabaciones informales realizadas en presentaciones en vivo de la banda, en las cuales se lograron hallar las siguientes similitudes de recursos.

2.9.1 Comparación de remates específicos en batería.

Para el análisis de este recurso, se hallaron dos remates ejecutados de forma similar por el baterista de Mantra. A continuación se muestra el material transcrito para esta sección.

AEROESTACIÓN
Mantra

02:56

33

D. S.

Figura 120. Comparación de remates específicos en batería en "Aeroestación" de Mantra

En el anterior fragmento recuperado del tema "Aeroestación", se puede ver señalado en el cuarto compás del minuto 02:56 como el baterista utiliza la misma frase encontrada en varios temas de Sal y Mileto como "Kz telephone", "Teknocrata", entre otros que tienen el mismo motivo rítmico como el que se muestra a continuación.

PERSECUFOBIA
Mantra

01:55

D. S.



Figura 121. Comparación de remates específicos en batería en "Persecufobia" de Mantra

De igual manera, se encontró el uso de seisillos en los dos últimos tiempos del cuarto compas en un fragmento del tema "Persecufobia", como se señala en la figura 122.

2.9.2 Comparación de grooves abiertos en batería.

En los mismos fragmentos transcritos para comparación de remates específicos, se encontró que el patrón rítmico establecido en el tema, se altera constantemente aumentando tanto golpes de bombo como de caja. Esto se puede visualizar claramente en las figuras 123 y 124 mostradas a continuación.

AEROESTACIÓN
Mantra

02:56

Drum Set



Figura 122. Comparación de grooves abiertos en batería en "Aeroestación" de Mantra

PERSECUFOBIA
Mantra

01:55

D. S.

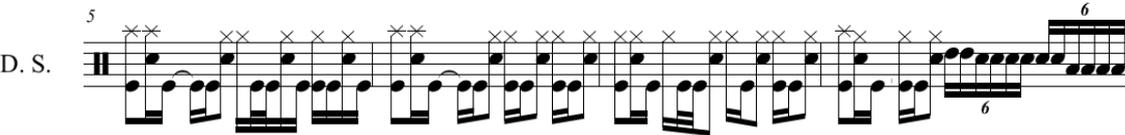


Figura 123. Comparación de grooves abiertos en batería en "Persecufobia" de Mantra

2.9.3 Comparación de uso de registros en el bajo.

Para finalizar el análisis de la banda cuencana, se encontró en el material recolectado dos líneas ejecutadas por el bajista de la agrupación, las cuales

sobrepasan notoriamente el registro común del instrumento. A continuación se puede apreciar resaltadas aquellas notas que se consideran demasiado agudas para el bajo, en fragmentos de los temas "Niebla púrpura" y "Aeroestación".

NIEBLA PÚRPURA
Mantra

00:00

E.B. 36

E.B. 40

Figura 124. Comparación de registros en el bajo en "Niebla purpura" de Mantra

AEROESTACIÓN
Mantra

00:50

E.B. 44

E.B. 46

Figura 125. Comparación de registros en el bajo en "Aeroestación" de Mantra

2.10 La doble.

La doble es una banda de rock formada en Cuenca aproximadamente en el año 2000. Fusionan géneros como blues, jazz y también ritmos ecuatorianos. Para esta investigación se tomaron temas encontrados en internet, ya que no se tuvo acceso a ningún material discográfico en la recolección de grabaciones de La doble. Sin embargo, se halló varios recursos que aportan significativamente a esta investigación.

2.10.1 Comparación de *glissandos* en la voz.

En los temas “Ojos de capulí” y “El retorno de la bestia azulita”, el vocalista Javier Calle utiliza este recurso sin sobrepasar la distancia de segunda mayor, de igual manera se puede apreciar como recurre a apoyaturas de segunda mayor y menor. A continuación se muestran los fragmentos transcritos en las figuras 127 y 128.

OJOS DE CAPULÍ
La Doble

Voz. 66 00:43

Voz. 69

Voz. 72

Voz. 76

Figura 126. Comparación de *glissandos* en la voz en "Ojos de capulí" de La doble

EL PROFETA
La Doble

Voz. 80 00:26

Voz. 85

Voz. 89 01:17

Voz. 94

Figura 127. Comparación de *glissandos* en la voz en "El Profeta" de La doble

2.10.2 Comparación de acordes paralelos.

Para esta sección se tomó el coro del tema “Ojos de capulí” en el cual la progresión armónica mantiene la calidad de los acordes y avanza paralelamente por cuatro compases desde el acorde de E, y luego se re-expone el mismo movimiento en el cuarto grado, es decir, en A. En la siguiente figura se puede apreciar con mayor claridad como la banda cuencana hace uso de este recurso.

OJOS DE CAPULÌ
La Doble

01:07 E F# G F#

The figure displays two systems of musical notation for guitar. Each system consists of an electric guitar (E.Gtr.) staff in treble clef and a guitar (Gtr.) staff with chord diagrams. The first system (measures 45-48) is in the key of E major, with chords E, F#, G, and F#. The second system (measures 49-52) is in the key of A major, with chords A, B, C, and B. The chord diagrams for the Gtr. staff are as follows:

Measure	Chord	Fret	String 6	String 5	String 4	String 3	String 2	String 1
45	E	0	0	1	2	2	0	0
46	F#	2	2	3	4	4	2	2
47	G	3	3	4	5	5	3	3
48	F#	2	2	3	4	4	2	2
49	A	5	5	6	7	7	5	5
50	B	7	7	8	9	9	7	7
51	C	8	8	9	10	10	8	8
52	B	7	7	8	9	9	7	7

Figura 128. Comparación de acordes paralelos en "Ojos de capulí" de La doble

2.11 Los Nietos.

Los Nietos es una banda de *rock alternativo* formada en el año 2004 en la ciudad de Guayaquil. Para esta investigación se tomaron varios temas pertenecientes al disco “Mañana”, recuperados de internet. A continuación se muestra las semejanzas halladas en la banda Los Nietos.

2.11.1 Comparación de novenas en el bajo.

En este fragmento del tema “Nada más”, el bajista Santiago Pages hace uso de este recurso de una manera muy notoria dentro del tema, ya la frase con novenas la ejecuta en un pequeño *break* de toda la banda. En la siguiente figura se puede ver señalado el uso de esta tensión.

Pages continua variando entre terceras, cuartas y también sextas, como se puede ver en el cuarto tiempo del cuarto compás del fragmento transcrito.

MEJOR
Los nietos

00:28

Vox. 1

Vox. 2

Figura 131. Comparación de segunda voz en "Mejor" de Los Nietos

De igual manera en el fragmento del tema "Mejor", la segunda voz sobre la melodía principal varía de intervalos entre tercera y cuarta continuamente como se muestra en la figura 132.

HOMBRE BALA
Los nietos

02:20

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 1

Vox. 2

Figura 132. Comparación de segunda voz en "Hombre bala" de Los Nietos

En el tema "Hombre bala", se encontró una armonización que mantiene estabilidad de intervalos de tercera hasta el sexto compás del fragmento del minuto 02:20, donde el intervalo varía a una segunda mayor y en el siguiente compás se vuelve una quinta perfecta. Así se puede apreciar en la figura mostrada anteriormente.

2.12 Arkabuz.

Arkabuz es una banda de *rock alternativo* formada en Galápagos que mezclan géneros como *funk*, *rock*, *punk* y demás. Su primer álbum fue publicado en el 2008. Varios de los temas analizados para esta investigación se recuperaron de internet, en los cuales se lograron hallar los siguientes recursos similares.

2.12.1 Comparación de *grooves* abiertos en batería.

En el tema "*Estrato*" el baterista Gonzalo Fernández varía ligeramente el patrón que se establece dentro del tema, aumentando subdivisiones en la caja y adornando con la campana del *ride* desde el tercer compás del fragmento del minuto 01:57, como se muestra en la siguiente figura.

ESTRATO
Arkabuz

01:57

71

D. S.

Figura 133. Comparación de *grooves* abiertos en batería en "*Estrato*" de Arkabuz

2.12.2 Comparación de acordes paralelos.

A lo largo del tema "*Redonde!*" el guitarrista Federico Idrovo mantiene un patrón comprendido de dos acordes, el acorde Em7 avanza una segunda mayor ascendente hasta llegar F#7, como se puede visualizar, el acorde mantiene su calidad y únicamente cambia de posición. De igual manera en el coro del tema, sucede lo mismo pero esta vez desde el acorde de C, pero esta vez desciende una segunda menor hasta llegar a B, manteniendo las voces del acorde pero medio tono más abajo, como se muestra en la figura a continuación.

REDONDEL
Arkabuz

Figura 134. Comparación de acordes paralelos en "Redondel" de Arkabuz

2.13 Curare.

Curare es una banda de *folk metal andino* denominado *longo metal*, inician su actividad en el año 2001, reconocidos por la mezcla de ritmos tradicionales ecuatorianos con rock y metal. Para esta investigación, se recolectaron varios temas de la carrera de Curare, en los cuales se hallaron varios fragmentos con principal similitud en remates del baterista David Rosales, a continuación se muestra lo encontrado.

2.13.1 Comparación de remates específicos en batería.

En los siguientes fragmentos se señala como David Rosales hace uso de frases rítmicas que se delimitaron en el análisis del baterista Igor Icaza.

VER A TRAVÉS DE LA VENDA
Curare

Figura 135. Comparación de remates específicos en batería en "Ver a través de

la venda" de Curare

En este fragmento del tema "*Ver a través de la venda*", en el cuarto compás del minuto 02:14, el baterista David Rosales ejecuta un remate o frase rítmica bastante similar a la usada reiteradas veces por Igor Icaza. En este caso la orquestación del remate es igual a la que Igor utiliza en temas de Sal y Mileto.

C.U.R.A.R.E
Curare

00:14
9
D. S.

02:28
13
D. S.

Figura 136. Comparación de remates específicos en batería en "*C.U.R.A.R.E*" de Curare

En el tema "*C.U.R.A.R.E*", se encontraron dos fragmentos con similitud de remates. En el cuarto compás del segundo 00:14, se presenta la misma frase rítmica encontrada en el tema anterior, con la orquestación distinta pero con acentos muy similares. Mientras que en el segundo compás del fragmento del minuto 02:28, David Rosales realiza un remate utilizando seisillos en los dos últimos tiempos del compás, al igual que Igor Icaza lo hace reiteradas veces en varios de los temas de Sal y Mileto.

CARIÑITO
Curare

02:45
41
D. S.

Figura 137. Comparación de remates específicos en batería en "*Cariñito*" de Curare

En el fragmento del tema "*Cariñito*" presentado en la figura 138, se encontró la misma ejecución de seisillos, pero únicamente en el último tiempo del segundo compás del minuto 02:45.

2.14 El Karmaso.

El Karmaso es una banda integrada por ecuatorianos e italianos, formada en Italia en el año 2006 por los ecuatorianos Amadeus Galiano y Emilia Moncayo. El Karmaso fusiona géneros como el *metal*, *rock*, *drum 'n' bass*, entre otros. El material recolectado para esta investigación fue obtenido de su disco "*DeaMadre*", en el cual se halló las siguientes similitudes de recursos.

2.14.1 Comparación de *riffs* paralelos.

En el tema "*La sala de estar*", se encontró un pequeño fragmento en el cual, el *riff* que conecta dos secciones cumple una serie cromática ejecutada tanto por el guitarrista como por el bajista. En la siguiente figura se puede apreciar la serie numérica o patrón que cumple este *riff* que une dos secciones en el minuto 05:15.

LA SALA DE ESTAR
El Karmaso

05:15

E.Gtr.

Gtr.

3 2 1 0 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 0

Figura 138. Comparación de *riffs* paralelos en "*La sala de estar*" de El Karmaso

2.14.2 Comparación de acordes paralelos.

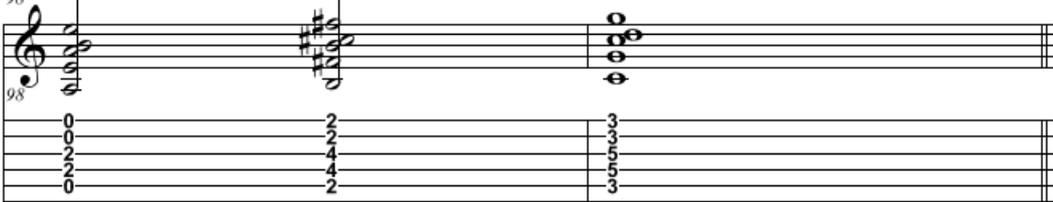
Al inicio del mismo tema el guitarrista Amadeus Galiano ejecuta un arpeggio del acorde A7, el cual es re-expuesto una tercera menor ascendente hasta C7 y luego una segunda mayor ascendente hasta D7. Como se muestra a continuación, las voces que conforman el acorde inicial solo avanzan en bloque y se realiza el mismo patrón dentro del arpeggio.

LA SALA DE ESTAR
El karmaso

ETERNO NAVEGANTE
Para perros y gatos

02:14

Asus2 Bsus2 Csus2

E.Gtr. 

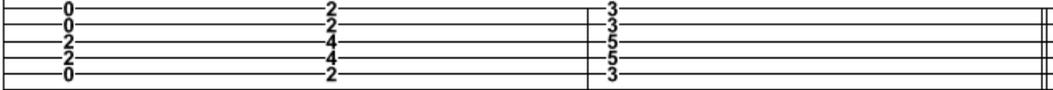
Gtr. 

Figura 140. Comparación de acordes paralelos en "Eterno navegante" de Para perros y gatos

QUE LLUEVA NO MAS
Para perros y gatos

01:29

D7 C#7 C7 B7 A7

E.Gtr. 

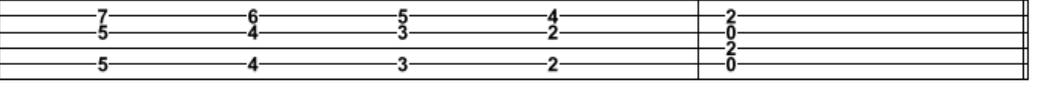
Gtr. 

Figura 141. Comparación de acordes paralelos en "Que llueva no más" de Para perros y gatos

2.16 Igor Icaza.

Para finalizar esta sección de análisis y comparación de bandas, se ha tomado como referencia al proyecto solista de Igor Icaza, donde, si bien Igor es quién compone sus temas y por ende muchos de los recursos hallados en Sal y Mileto se encuentran dentro de sus composiciones como solista, las líneas de bajo interpretadas por Germán Mora muestran los dos recursos utilizados por Franco Aguirre en Sal y Mileto. Entonces esto aporta a la investigación de manera significativa ya que los recursos mostrados a continuación tienen gran importancia dentro de la sonoridad de este estilo.

2.16.1 Comparación de novenas en el bajo.

En el tema "Zakiel", Germán Mora hace uso de novenas sobre los acordes D y Bm, siendo esta tensión precedida de una apoyatura de segunda, tal y como se encontró en las líneas de bajo de Franco Aguirre.

De igual forma, en el fragmento del tema "La hallaré", esta tensión es parte importante de la línea melódica ejecutada por Germán Mora, como se muestra señalado en la figura 144.

ZAKIEL
Igor Icaza

Figura 142. Comparación de novenas en el bajo en "Zakiel" de Igor Icaza

LA HALLARÉ
Igor Icaza

04:02

Figura 143. Comparación de novenas en el bajo en "La hallaré" de Igor Icaza

2.16.1 Comparación de uso de registros en el bajo.

Para culminar, en el mismo fragmento del tema "La hallaré", la línea de bajo de Germán, sobrepasa el registro común del bajo, como se muestra resaltado en la siguiente figura.

LA HALLARÉ
Igor Icaza

04:02

E.B. E_m 36

E.B. 39

Figura 144. Comparación de uso de registros en el bajo en "La hallaré" de Igor Icaza

CAPÍTULO III

3 Composición basada en los resultados encontrados.

Para el producto final de esta investigación, se realizó una composición en base a todos los recursos encontrados en Sal y Mileto.

El tema “*De piedra*”, expone varios de los recursos encontrados con el fin de probar que al emplear todos, o algunos de los mismos, y además en un contexto similar, el sonido logrado dentro de la composición se asemeja al estilo de *rock libre*. Así, esta composición aporta a la hipótesis de manera que, el *rock libre* puede ser plasmado en otras composiciones ya sea consciente o inconscientemente, y dar continuidad a este lenguaje con recursos propios del músico o compositor que utilice los elementos delimitados en esta investigación u otros hallados o asimilados por el mismo.

En el anexo 1 se puede apreciar el *score general* de la composición realizada a partir de varios de los recursos encontrados, en la siguiente lista se detalla los recursos utilizados y su ubicación dentro del tema “*De piedra*”.

- Acordes paralelos en los compases:
 - 1 al 3, 10, 12 al 15, 28 al 31, 35, 40, 45 al 77.
- Registros en el bajo en los compases:
 - 16 al 31.
- *Riffs* paralelos en los compases:
 - 38 y 39.
- Remates específicos en los compases:
 - 37, 55 al 59.
- *Glissandos*, apoyaturas y melismas en la voz en los compases:
 - 46 al 51, 57, 59, 60 y 75.
- *Grooves* abiertos en la batería:
 - Este recurso se ubica en las secciones B, D, H, I, en las cuales se muestra la especificación de *SIMILE*, que indica que el *groove*, o patrón que se establece, puede ser variado pero manteniendo la idea principal escrita antes de la especificación, es decir, la célula rítmica.

CAPITULO IV

4 Conclusiones.

- A través de la investigación se evidencia el reiterado uso de recursos que conforman la sonoridad de Sal y Mileto, sin embargo los resultados obtenidos no apuntan hacia un lenguaje musical heredado, sino a una influencia que podría ser o no consciente.
- Siguiendo un proceso de evolución a través del periodo analizado, Sal y Mileto adquirió nuevos elementos y recursos generados por información externa a la banda (influencias musicales, conocimientos adquiridos, etc.), manteniendo una misma sonoridad. Se puede observar este mismo comportamiento dentro de las composiciones de las bandas analizadas. Esto refleja un lenguaje musical continuo que mantiene características específicas.
- Es evidente que la herencia de Sal y Mileto está enmarcada en un contexto que facilita el reconocimiento de los recursos analizados en otras bandas. Este contexto, que en ciertos casos es de menor o mayor influencia, hace referencia a: fusión de géneros, instrumentación, número de integrantes e ideología socio-política. La tabla presentada a continuación muestran la información recabada en el segundo capítulo de esta investigación.

Tabla 2. Tabulación de resultados

JODAMASSA	
<i>Glissandos</i> en la voz	X
Novenas en el bajo	X
Remates específicos	X
<i>Grooves</i> abiertos en batería	X
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	X
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	X
3VOL	

<i>Glissandos</i> en la voz	X
Novenas en el bajo	X
Remates específicos	X
<i>Grooves</i> abiertos en batería	X
<i>Riffs</i> paralelos	X
Segunda voz	X
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	X
YUMBO	
<i>Glissandos</i> en la voz	X
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	X
<i>Grooves</i> abiertos en batería	X
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	X
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	X
LA TREME	
<i>Glissandos</i> en la voz	X
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	X
<i>Grooves</i> abiertos en batería	X
<i>Riffs</i> paralelos	X
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	-----
PERDIDO EN MÍ	
<i>Glissandos</i> en la voz	X
Novenas en el bajo	X
Remates específicos	-----
<i>Grooves</i> abiertos en batería	X

<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	X
LOS DIABLOS DEL CIRCO	
<i>Glissandos</i> en la voz	-----
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	X
<i>Grooves</i> abiertos en batería	X
<i>Riffs</i> paralelos	X
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	-----
PASAJERO	
<i>Glissandos</i> en la voz	-----
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	-----
<i>Grooves</i> abiertos en batería	-----
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	X
MANTRA	
<i>Glissandos</i> en la voz	-----
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	X
<i>Grooves</i> abiertos en batería	X
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	-----
Uso de registros en el bajo	X

LA DOBLE	
<i>Glissandos</i> en la voz	X
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	-----
<i>Grooves</i> abiertos en batería	-----
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	-----
LOS NIETOS	
<i>Glissandos</i> en la voz	-----
Novenas en el bajo	X
Remates específicos	-----
<i>Grooves</i> abiertos en batería	-----
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	X
Acordes paralelos	-----
Uso de registros en el bajo	-----
ARKABUZ	
<i>Glissandos</i> en la voz	-----
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	-----
<i>Grooves</i> abiertos en batería	X
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	-----
CURARE	
<i>Glissandos</i> en la voz	-----
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	X

<i>Grooves</i> abiertos en batería	-----
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	-----
Uso de registros en el bajo	-----
EL KARMASO	
<i>Glissandos</i> en la voz	-----
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	-----
<i>Grooves</i> abiertos en batería	-----
<i>Riffs</i> paralelos	X
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	-----
PARA PERROS Y GATOS	
<i>Glissandos</i> en la voz	-----
Novenas en el bajo	-----
Remates específicos	-----
<i>Grooves</i> abiertos en batería	-----
<i>Riffs</i> paralelos	-----
Segunda voz	-----
Acordes paralelos	X
Uso de registros en el bajo	-----

- La matriz de datos realizada en este trabajo de titulación prioriza dentro de los plazos asignados el análisis rítmico, armónico y melódico del portafolio recopilado. La prioridad de los elementos a ser analizados fue determinada por los recursos que componen el lenguaje musical característico de Sal y Mileto de acuerdo a lo descrito en la sección 1.3.
- El proceso realizado en esta investigación, puede ser tomado como base para futuras investigaciones que se realicen entorno a lenguaje musical e influencia de recursos musicales en bandas o solistas.

Además, puede ser presentado con mayor profundidad, abarcando otros aspectos que afectan a la sonoridad de un músico o agrupación.

REFERENCIAS.

- 3vol. (2012). Hasta que existas. *A trebolear*. Quito.
- 3vol. (2012). Necromanía. *A trebolear*. Quito.
- 3vol. (2012). Sombra de luna. *A trebolear*. Quito.
- 3vol. (2012). Sueños azules y vías sinuosas. *A terbolear*. Quito.
- 3vol. (2014). Caída de trabajadores. *Efectos Secundarios*. Quito.
- 3vol. (2014). Caldo de calavera. *Efectos Secundarios*. Quito.
- 3vol. (2014). Efectos Secundarios. *Efectos Secundarios*. Quito.
- 3vol. (2014). Ruido con piel. *Efectos Secundarios*. Quito.
- 3vol. (2014). Un buen día. *Efectos Secundarios*. Quito.
- 3vol. (2014). Vocabulario soez. *Efectos Secundarios*. Quito.
- 3vol. (2016). Chapa. Quito.
- Andino, P. (2014). *Pre-historia de Sal y Mileto 11: EL FIN DEL INICIO*.
Obtenido de <https://pekyandinomoscoso.wordpress.com/2014/12/15/prehistoria-de-sm-11-el-fin-del-inicio/>
- Andino, P. (2014). *Pre-historia de Sal y Mileto 3 (1934-1994) DE MARÍA COLOMBIA A LA SOLEDAD DE JÚPITER*. Obtenido de <https://pekyandinomoscoso.wordpress.com/2014/11/14/sm3-1934-1994-de-maria-colombia-a-la-soledad-de-jupiter/>
- Andino, P. (2014). *Pre-historia de Sal y Mileto 4: REGRESO INICIÁTICO NARANJA PASANDO POR LATHRASHCUNGA*. Obtenido de <https://pekyandinomoscoso.wordpress.com/2014/11/16/sm-4-regreso-iniciatico-naranja-pasando-por-lathrashcunga/>
- Andino, P. (2014). *Pre-historia de Sal y Mileto 8: ALGUNAS ALMAS EN MI MENTE*. Obtenido de <https://pekyandinomoscoso.wordpress.com/2014/12/15/prehistoria-de-sm-8-algunas-almas-en-mi-mente/>
- Anónimo. (2007). *Dogma colectivo central*. Obtenido de <http://proyectodogmaecuador.blogspot.com/2007/09/que-opinas-de-los-sal-y-mileto.html>

- Anónimo. (2008). *Ecuametal*. Obtenido de <http://ecuadormetal.blogspot.com/2008/12/descomunal.html>
- Anónimo. (2009). *Música alternativa Ecuador*. Obtenido de <http://musicaalternativaecuador.blogspot.com/2009/05/los-nietos-rock-alternativo-psicodelico.html>
- Anónimo. (2010). *Pluteras Recs*. Obtenido de <http://pluterasrecs.blogspot.com/2010/03/durga-vassago-biografia.html>
- 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. (2011). *Portal Oficial del Gobierno de la República Argentina*. Obtenido de <http://www.argentina.gob.ar/informacion/cultura/107-m%C3%BAsica.php>
- Anónimo. (2013). *Descarga solo rock ecuatoriano*. Obtenido de <http://descargarockecuadoriano.blogspot.com/2013/10/curare-radical-accion-2006.html>
- Anónimo. (2013). *Descarga solo rock ecuatoriano*. Obtenido de <http://descargarockecuadoriano.blogspot.com/2013/09/3vol-trebolear-2012.html>
- Anónimo. (2013). *Descarga solo rock ecuatoriano*. Obtenido de <http://descargarockecuadoriano.blogspot.com/2013/05/mama-soy-demente-mama-soy-demente-2005.html>
- Anónimo. (2014). *Descarga solo rock ecuatoriano*. Obtenido de <http://descargarockecuadoriano.blogspot.com/2013/08/arkabuz-vive-libre-2008.html>
- Anónimo. (2014). *Descarga solo rock ecuatoriano*. Obtenido de <http://descargarockecuadoriano.blogspot.com/2014/05/jodamassa.html>
- Anónimo. (2014). *Radio Cocoa*. Obtenido de http://radiococoa.com/index.php?url=banda/bandas_nacionales/el-karmazo/
- Anónimo. (2016). *Mis Bandas Nacionales Ecuador*. Obtenido de <http://mbnecuador.com/mbnecuador/releases/ibo-k-payne/>
- Anónimo. (s.f.). *Ecuarock*. Obtenido de <http://ecuarock.net/banda/sobrepeso>
- Anónimo. (s.f.). *Ecuarock*. Obtenido de <http://ecuarock.net/banda/mantra>

- Anónimo. (s.f.). *Estereo Humanzee*. Obtenido de <http://estereohumanzee.com/bio.html>
- Anónimo. (s.f.). *Guardarraya*. Obtenido de <http://guardarraya.com/banda.html>
- Anónimo. (s.f.). *Tou.Sher music*. Obtenido de <http://tousher.com/staff/chelo-granda>
- Anónimo. (s.f.). *Weebly*. Obtenido de <http://losdiablosdelcirco.weebly.com/acerca-de.html>
- Arkabuz. (2014). Estrato. *Estrato*. San Cristobal.
- Arkabuz. (s.f.). Redondel. San Cristobal.
- Cotopaxi Noticias. (2011). *Yumbo, una banda de rock influenciada por lo popular*. Obtenido de <http://www.cotopaxinoticias.com/seccion.aspx?sid=7&nid=3571>
- Curare. (2004). C.U.R.A.R.E. *Comando urbano*. Quito.
- Curare. (2007). Cariñito. *Curare en vivo... carajo!* Quito.
- Curare. (2007). Ver a traves de la venda. *Curare en vivo... carajo!* Quito.
- doble, L. (2013). Ojos de capulí. *Baila que llora*. Cuenca.
- Echeverria, M. (2015). *Radio Cocoa*. Obtenido de <http://radiococoa.com/RC/noticia/el-tras-camaras-de-tripulacion-de-osos/>
- El Comercio. (2009). *'Kito kon k' es la ciudad que salió del armario*. Obtenido de <http://www.elcomercio.com/actualidad/kito-kon-k-ciudad-salio.html>
- El Karmaso. (2014). La sala de estar. *Deamadre*. Quito.
- El Universo. (2003). *Músico Paúl Segovia deja un vacío en el rock nacional*. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/2003/06/05/0001/259/96FBFFAFC52F48CA98BDB37708378802.html>
- El Universo. (2012). *El Universo*. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/2012/03/27/1/1378/luis-rueda-importancia-rock-nacional.html>
- Endara, E. (2009). *UPIU*. Obtenido de <http://web.archive.org/web/20090518005532/http://espanol.upiu.com/view/post/1241911382431>

- Enriquez, L. (2015). *Funda mental - Lucho Pelucho, Igor Icaza, Alejandro Pineda(2006 - Full album)* . Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3-UINgdbCwU>
- Gabis, C. (2012). *Armonía funcional*. buenos aires: Melos Ediciones Musicales S.A.
- Guerrero, S. (2012). *Quito reggae megazine*. Obtenido de <http://quitoreggae.blogspot.com/2012/08/treme-y-su-poder-musical.html>
- Igor Icaza. (2014). La hallaré. *En directo*. Quito.
- Igor Icaza. (2015). Zakiel. *Espinas*. Quito.
- Jodamassa. (2011). Al ritmo de las pistolas. *Y amanece*. Cuenca.
- Jodamassa. (2011). El agujero. *Y amanece*. Cuenca.
- Jodamassa. (2013). Algo que germina. *El Centro en el Sur*. Cuenca.
- Jodamassa. (2013). Baila por la duda. *El Centro en el Sur*. Cuenca.
- Jodamassa. (2013). Dios salve este desastre. *El Centro en el Sur*. Cuenca.
- Jodamassa. (2013). Pisci La beliz. *El Centro en el Sur*. Cuenca.
- Jodamassa. (2015). Ya todo esta planeado. *Esteban Albino*. Cuenca.
- La doble. (2008). El Profeta. *Ayer*. Cuenca.
- La doble. (2013). Ojos de capulí. *Baila que llora*. Cuenca.
- La Treme. (2006). 10 minutos más. Quito.
- La Treme. (2006). Desesperado. Quito.
- La Treme. (2006). Hendrixoide. Quito.
- La Treme. (2006). La filuda. Quito.
- La Treme. (2006). Las putas mentiras. Quito.
- La Treme. (2006). Piedra de vuelo. Quito.
- La Treme. (2006). Psicopaleta. Quito.
- Ladoble musica. (2014). *La Doble - Ayauu (sonido en vivo)*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=qm9JWmCJM-E>
- Los Diablos del Circo. (2013). Siguiendo al mar. Quito.

- Los Diablos del Circo. (2014). Luzbell. *Los Diablos del Circo*. Quito.
- Los Diablos del Circo. (2014). Microcuentos de un diablo en botella. *Los Diablos del Circo*. Quito.
- Los Diablos del Circo. (2014). Que bonito. *Los Diablos del Circo*. Quito.
- Los Diablos del Circo. (2015). Quito huequito. *Quito rockea*.
- Los Diablos del Circo. (2016). Jukipuna. Quito.
- Los Diablos del Circo. (2016). Levitar. Quito.
- Los Nietos. (2008). Ho,bre bala. *Mañana*. Guayaquil.
- Los Nietos. (2008). Mejor. *Mañana*. Guayaquil.
- Los Nietos. (2008). Nada más. *Mañana*. Guayaquil.
- Los Nietos. (2008). Veneno. *Mañana*. Guayaquil.
- Loza, C. (2009). *Plan Arteria*. Obtenido de <http://planarteria.com/2009/11/biornborg-de-banda-sueca-a-exponente-del-espiritu-indie/>
- Mantra. (2010). Aeroestación. *Mantra*. Cuenca.
- Mantra. (2010). Niebla purpura. *Mantra*. Cuenca.
- Mantra. (2010). Persecufobia. *Mantra*. Cuenca.
- Moscoso, L. (2013). *Difusión de la poesía ecuatoriana a través del rock*. . (Tesis de Licenciatura). Universidad de Cuenca.
- Para perros y gatos. (2016). Eterno navegante. *Para perros y gatos*. Quito.
- Para perros y gatos. (2016). Que llueva no más. *Para perros y gatos*. Quito.
- Pasajero. (2013). *Bandcamp*. Obtenido de <https://pasajerobanda.bandcamp.com/>
- Pasajero. (2013). Ciudad gris. *Pasajero*. Guayaquil.
- Pasajero. (2013). Ella no quiere parar. *Pasajero*. Guayaquil.
- Pasajero. (2013). Maranatha. *Pasajero*. Guayaquil.
- Perdido en mi. (2007). Fantasías de las alcancías. Quito.
- Perdido en mi. (2008). Matame. Quito.

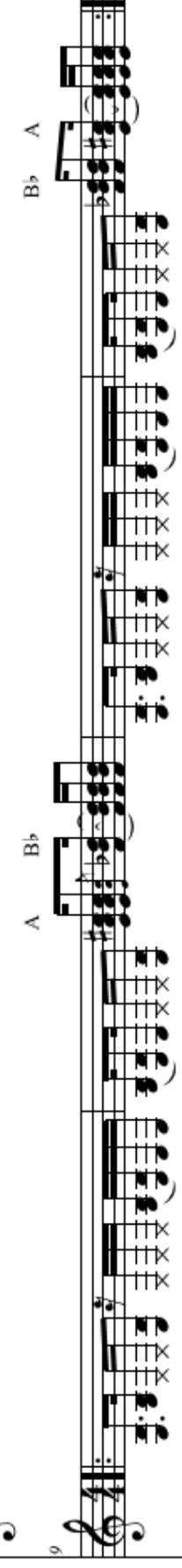
- Perdido en mi. (2008). Psico cirkus. Quito.
- Perdido en mi. (2008). Sola. Quito.
- Perdido en mi. (2008). Vine a flotar. Quito.
- Ricaurte, C. (1996). *Cuando te ves en el espejo, cuéntame ¿qué ves? Apuntes para una "Historia del rock en el Ecuador"*. Quito: Departamento de desarrollo y difusión musical.
- Sal y Mileto. (1999). *Sal y Mileto*. Quito.
- Sal y Mileto. (2001). *Disko cero*. Quito.
- Sal y Mileto. (2003). *Tres*. Quito.
- Toledo, R. (2014). *"Contribución de los recursos rítmicos, armónicos y melódicos en la calidad de la composición musical en género Pop. Análisis del Pop guayaquileño "En Abril" de Jenny Villafuerte y "Tus sueños" de ABBACOOK"*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Vergés, L. (2011). *El lenguaje de la armonía*. Barcelona: Boileau.
- Yumbo. (s.f.). "Super K". Latacunga.
- Yumbo. (s.f.). Alma curada. Latacunga.
- Yumbo. (s.f.). Brujo. Latacunga.
- Yumbo. (s.f.). Miedo. Latacunga.
- Yumbo. (s.f.). Sonora aflicción. Latacunga.

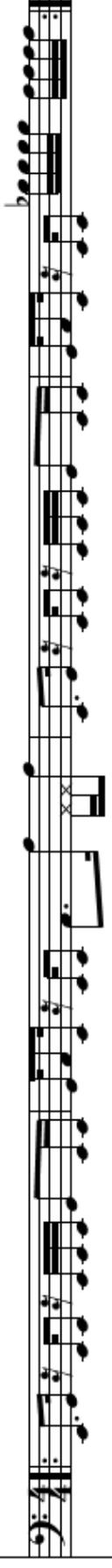
ANEXOS.

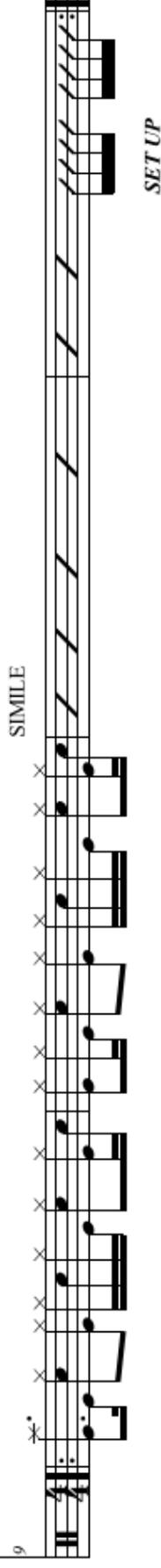
De Piedra

2 **B**

Vox. 

E.Gtr.  A Bb

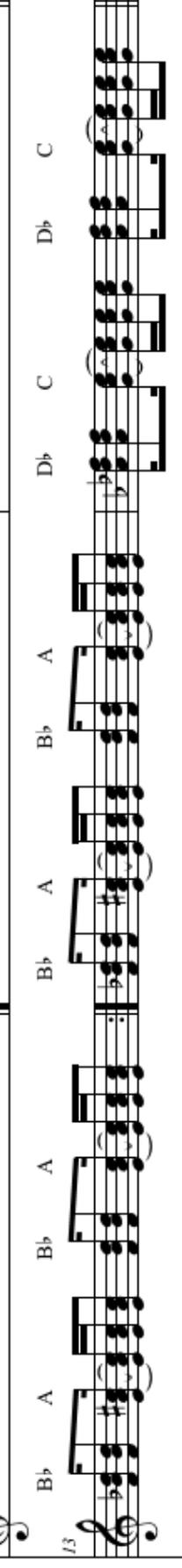
E.B.  b

D. S.  SIMILE

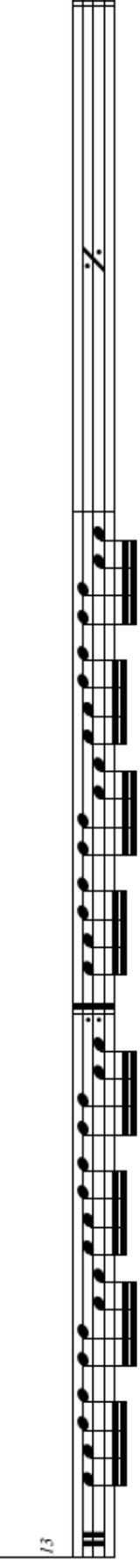
SET UP

13 2. 3.

Vox. 

E.Gtr.  Bb A Bb A Bb A Db C Db C

E.B.  b

D. S.  /

C

De Piedra

Vox. E5

E.Gtr. E5

E.B. *mf*

D. S. *mp* TOMBS

Vox. 28

E.Gtr. E5 Bb5 A Bb

E.B. *f*

D. S. *f*

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 16-27) includes parts for Voice, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The guitar part features a complex chordal texture with a 'TOMBS' section. The bass part has a melodic line with a 'pp' dynamic. The drum part includes a '2' time signature and a 'pp' dynamic. The second system (measures 28-31) continues the vocal and instrumental parts. The guitar part has a 'f' dynamic and includes chords E5, Bb5, A, and Bb. The bass part has a 'f' dynamic and includes triplets. The drum part has a 'f' dynamic and includes triplets. A first ending bracket is shown above the drum part, containing measures 1, 2, 3, and 4.

D

De Piedra

1.

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

A B \flat

SIMILE

2.

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

G5 F#5 F5

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

mp PLATOS

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

De Piedra

6 50

Vox. — que por den tro re vis tes— hie rro y por fuera o jos de cris tal—

E.Gtr. A G F(#11) F A G Bb C7 Bb7 *f*

E.B. *f*

D. S. *p* *f* *p* *f*

F ♩ = 140

Vox. se fun de. tu hie rro

E.Gtr. Drive guitar E5 Bb5 A Bb *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

58 **Vox.** De Piedra

1. 2. 7

se fun de _____ A B \flat

58 **E.Gtr.** E5 B \flat 5

58 **E.B.** A

58 **D. S.** G

Vox. que se de ri te lue _____ C Eb D go

63 **E.Gtr.** E5 G5 A Fills

63 **E.B.**

63 **D. S.** SET UP

De Piedra

♩ = 70

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

p

♩ = 150

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

f

I

De Piedra

To Coda 9

Vox.

82 E.Gtr.

E.B.

82 D. S.

86 Vox.

86 E.Gtr.

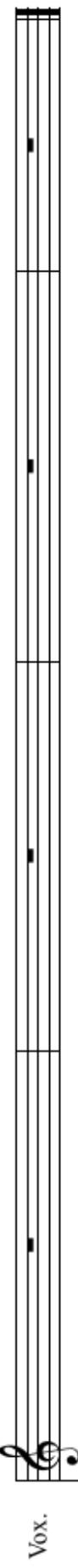
E.B.

86 D. S.

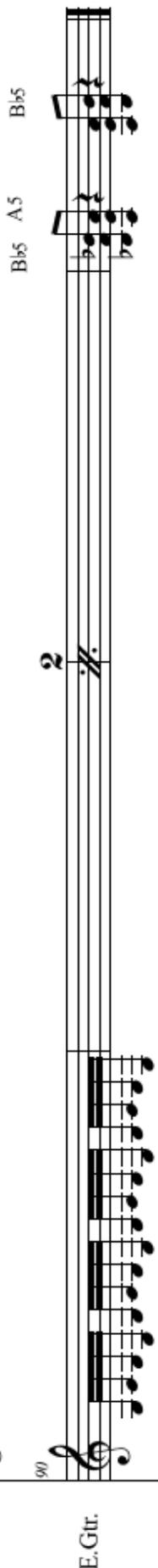
De Piedra

10
90

Vox.



E. Gtr.



E. B.



D. S.



Anexo 2.

Score

Avisos clasificados

Sal y Mileto

Sal y Mileto

♩. = 80

A

Vocals

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Power chords

f

f

simile

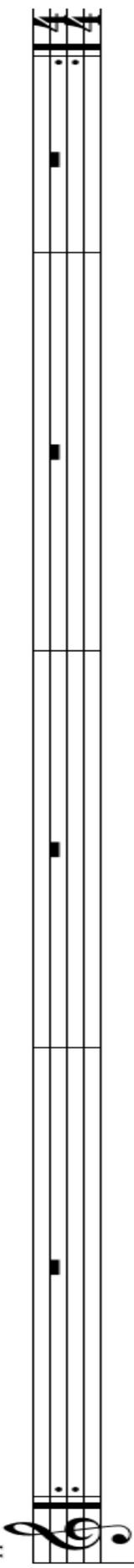
Am Bbm Am Abm Am Bbm Am Abm Am Bbm Am Abm

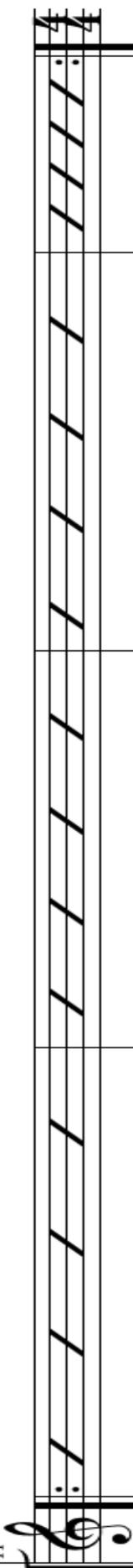
2

2

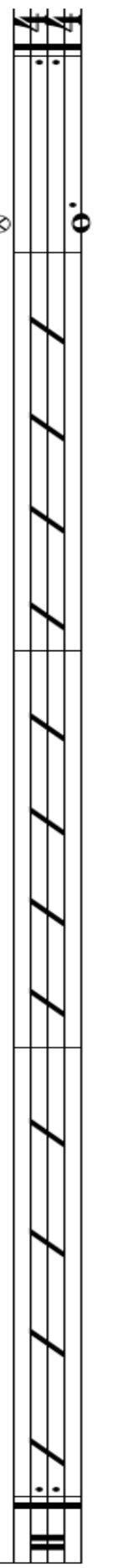
Avisos clasificados

Solo guitarra

Vox.  **Vox.**

E.Gtr.  **E.Gtr.**

E.B.  **E.B.**

D.S.  **D.S.**

Am Am/Ab C C/F# Em Am Am/Ab C C/F# Em Am Am/Ab C C/F# Em

Avisos clasificados

4 $\text{♩} = 160$
B

Musical score for measures 4-5. The score is for four parts: Vox, E.Gtr., E.B., and D. S. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. A box labeled 'B' is positioned above the first measure. The E.Gtr. part starts with a f dynamic and includes a $/5$ marking. The E.B. part also starts with a f dynamic and includes a $/5$ marking. The D. S. part is mostly silent with some rests.

$\text{♩} = 160$



Musical score for measures 19-20. The score is for four parts: Vox, E.Gtr., E.B., and D. S. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. A repeat sign is positioned above the first measure. The E.Gtr. part includes a triplet of eighth notes and is marked with f . The E.B. part includes a triplet of eighth notes and is marked with f . The D. S. part includes a triplet of eighth notes and is marked with pp and f . Chord markings include A5, C5, and Ab5.

33

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

37

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Set up

41

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

simile

Musical score for measures 41-44. The score is for four parts: Vox, E. Gtr., E. B., and D. S. The Vox part has a whole rest. The E. Gtr. part has a melodic line with a flat. The E. B. part has a bass line with flats. The D. S. part has a bass line with 'x' marks above notes. The word 'simile' is written below the D. S. part.

45

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Musical score for measures 45-48. The score is for four parts: Vox, E. Gtr., E. B., and D. S. The Vox part has a whole rest. The E. Gtr. part has a melodic line with flats and a 'G' chord symbol. The E. B. part has a bass line with flats. The D. S. part has a bass line with 'x' marks above notes. Triplet markings are present in the E. Gtr. and E. B. parts.

Avisos clasificados

To Coda

8

49

Vox.

49

E.Gtr.

49

E.B.

49

D. S.

$\text{♩} = 80$

C

Vox.

52

E.Gtr.

52

E.B.

52

D. S.

Clean guitar

p

mp

mp

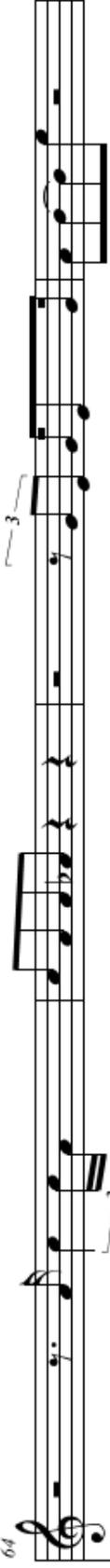
A_m C/G C/F#

A_m/A_b C/G C/F#

A_m/A_b C/G C/F#

Avisos clasificados

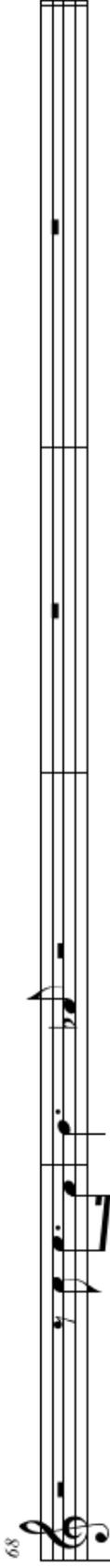
10

Vox. 

E.Gitr. 

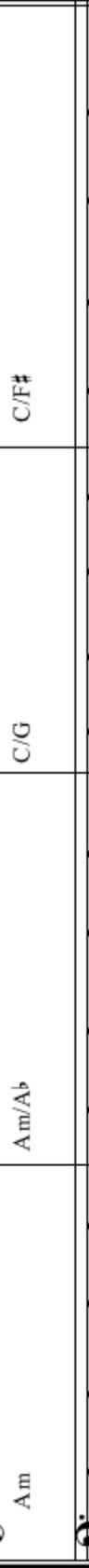
E.B. 

D. S. 

Vox. 

E.Gitr. 

E.B. 

D. S. 

72

Vox.

E.Gtr. Am Am/Ab C/G C/F#

E.B.

D. S.

p *p* *p* *simile*

76

Vox. por viaje a venus — vengo mis penas —

E.Gtr. Am C/G

E.B.

D. S.

mp *p* *mp* *simile*

80

Vox. *7* *3* *3*
 dos ancianas y tres bicicletas _____ solo al contado _____
 Am Am/Ab C/G C/F#

.Gtr. *simile*
 Am C/G C/F#

E.B. *simile*

D. S. *simile*

84

Vox. *7* *3*
 preguntar _____ por el poeta nomada _____
 Am/Ab C/G C/F#

.Gtr. *simile*
 Am C/G C/F#

E.B. *simile*

D. S. *simile*

88

Vox. del edificio _____ canela _____

A m

A m/Ab C/G

88

:Gtr. C/G C/F#

A m

A m/Ab C/G

88

E.B.

D. S.

92

Vox. cursos intensivos de amor _____ se dictan por correspondencia _____

Drive guitar

A m

A m/Ab C/G

92

:Gtr. C/G C/F#

A m

A m/Ab C/G

92

E.B.

D. S.

f

f

Avisos clasificados

14

96

Vox. *paguinas cartas violetas* *y practicas antes de la primavera*

E.Gtr. *Am* *C/G* *C/F#*

E.B. *Am* *C/G* *C/F#*

D. S. *96*

simile

100

Vox. *escribanos* *a la ca si lla se sen ta*

E.Gtr. *Am* *C/G* *C/F#*

E.B. *Am* *C/G* *C/F#*

D. S. *100*

104

Vox. y dos con perfumes que le gusten. a la maestra

Am Am/Ab C/G C/F#

E.Gtr. Am/Ab C/G C/F#

E.B. Am C/G C/F#

D. S. 104

108

Vox. Ma ry lin Mon roe

Am Am/Ab C/G C/F#

E.Gtr. Am/Ab C/G C/F#

E.B. Am C/G C/F#

D. S. 108

Solo guitarra

112

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Am

Am/Ab

C/G

C/F#

p

simile

116

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Am

Am/Ab

C/G

C/F#

Am

Am/Ab

C/G

C/F#

D ♩ = 80

Vox. E. Gtr. E. B. D. S.

Chord progression: Am, Bbm, Am, Abm. Includes a double bar line with a '2' and repeat sign in the guitar part.

E

Vox. E. Gtr. E. B. D. S.

Chord progression: Am, Bbm, Am, Abm. Includes a double bar line with 'simile' in the guitar part.

Avisos clasificados

18

The musical score is divided into two systems, each spanning five measures (129-133). The instruments are Vox, E.Gtr., E.B., and D.S. (Drum Set).

System 1 (Measures 129-133):

- Vox:** Silent throughout.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Starts with a treble clef at measure 129. Chords: Am, Bbm, Am, Abm, Am, Bbm, Am, Abm, Am, Bbm, Am, Abm. Dynamics: *p* (piano) at measure 129, *simile* (simile) at measure 130.
- E.B. (Electric Bass):** Starts with a bass clef at measure 129. Chords: Am, Bbm, Am, Abm, Am, Bbm, Am, Abm, Am, Bbm, Am, Abm. Dynamics: *p* (piano) at measure 129, *simile* (simile) at measure 130.
- D.S. (Drum Set):** Starts with a drum clef at measure 129. Chords: Am, Bbm, Am, Abm, Am, Bbm, Am, Abm, Am, Bbm, Am, Abm. Dynamics: *p* (piano) at measure 129, *simile* (simile) at measure 130.

System 2 (Measures 133-137):

- Vox:** Silent throughout.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Starts with a treble clef at measure 133. Chords: C5, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am. Dynamics: *p* (piano) at measure 133, *f* (forte) at measure 134. Includes the instruction "Power chords".
- E.B. (Electric Bass):** Starts with a bass clef at measure 133. Chords: C5, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am. Dynamics: *p* (piano) at measure 133, *f* (forte) at measure 134.
- D.S. (Drum Set):** Starts with a drum clef at measure 133. Chords: C5, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am, B5, Bb5, Am. Dynamics: *p* (piano) at measure 133, *f* (forte) at measure 134.

135

Vox. C5 B5 Bb5 Am C5 B5 Bb5 Am

E.Gtr. C5 B5 Bb5 Am *simile*

E.B. *f*

D. S. *f* *simile*

F $\text{♩} = 80$

Solo guitarra

Vox. Am Bbm Am Bbm

E.Gtr. Am Bbm Am Bbm

E.B. *simile*

D. S. *simile*

K-Lindou

Score

The musical score for "K-Lindou" is presented in two systems. The first system includes staves for Alto Sax, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set, all marked with a forte (*f*) dynamic. A bracket labeled "A" spans the first system. The second system includes staves for A. Sax., E.Gtr., E.B., and D. S., all marked with a forte (*f*) dynamic and a "5" marking. A bracket labeled "Sal y Mileto" spans the second system. The score is written in 12/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#).

K-Lindou

2

B

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C

A. Sx.

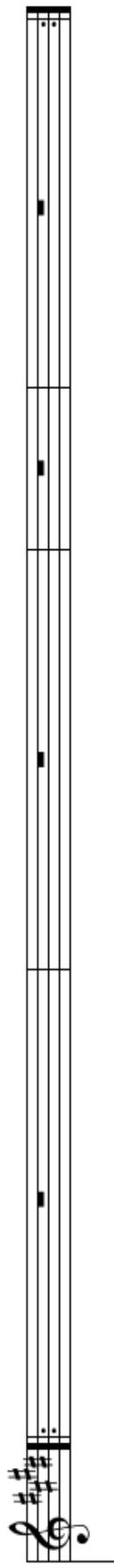
E. Gtr.

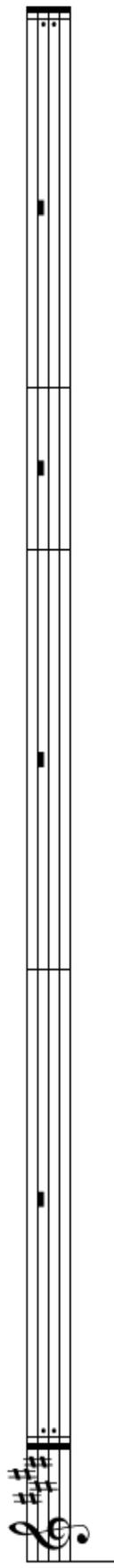
E. B.

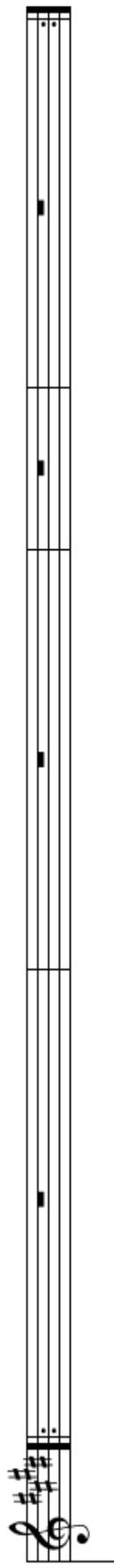
D. S.

D

A. Sx. 

E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

E

A. Sx. 

E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

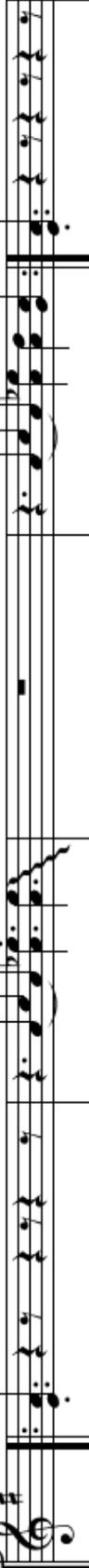
K-Lindou

Tacet 1

4 **F**

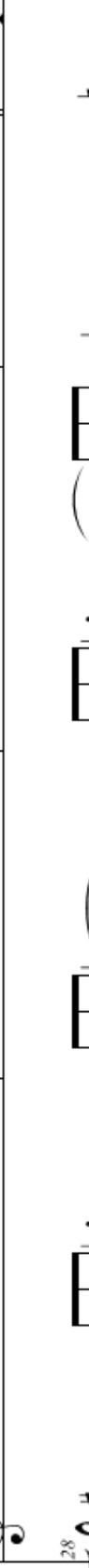
A. Sx. 

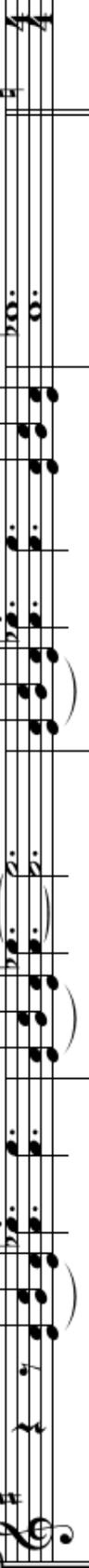
E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

A. Sx. 

E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

K-Lindou

G (♩=150)

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

simile

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

K-Lindou

6

A. Sax.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

H (♩=210)

A. Sax.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

simile

K-Lindou

49

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

53

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

8^{va}

simile

K-Lindou

8

57

A. Sx.

57

E. Gtr.

57

E. B.

57

D. S.

simile

Mata el filter

Sal y Mileto

Score

A

Vocals

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Vox.

E. Gtr.

E.B.

D. S.

simile

SET UP

1, 3.

5

5

5

5

©

2
9

Mata el filter

2. 4.

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

9

SET UP

B ♩ = 100

12

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

12

mp

TACET XI

Mata el filter

3

The musical score is divided into two systems. The first system includes vocal lines and guitar accompaniment (E.Gtr., E.B., D.S.). The second system continues the vocal lines and guitar accompaniment. The lyrics are: Ca lle va ci a no que da o tra que a pu rar pa ta so con el sol a rri ba la sar ten que man do con el ma te frito es to y mas lo co que la pu ña que lo pa. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mp*, and performance instructions like *simile* and *rio*. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating muted notes.

System 1:

- Vox.:** Melodic line with lyrics: Ca lle va ci a no que da o tra que a pu rar pa ta so con el sol a rri ba la sar ten que man do con el ma te frito es to y mas lo co que la pu ña que lo pa.
- E.Gtr.:** Accompaniment starting at measure 16, marked *p*.
- E.B.:** Bass line starting at measure 16, marked *mp*.
- D. S.:** Drum set part starting at measure 16, marked *mp* and *simile*.

System 2:

- Vox.:** Continuation of the vocal line, marked *mp* and *rio*.
- E.Gtr.:** Continuation of the guitar accompaniment, marked *mp*.
- E.B.:** Continuation of the bass line, marked *mp*.
- D. S.:** Continuation of the drum set part, marked *mp* and *simile*.

Mata el filter

4 24

Vox. rar la es— que na me hue leati ra el hu mo aden tro ex a la len— to se va que dan do se va que dan do se va que dan do ver de—

E.Gtr. 24

E.B. *mp*

D. S. 24 *mp* simile

28

Vox. *mp* = 150

E.Gtr. 28

E.B. *mp*

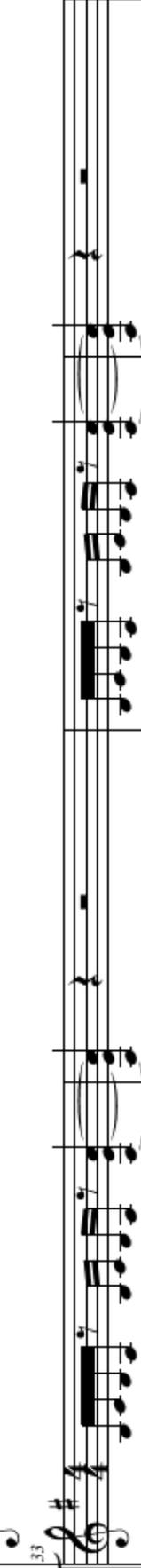
D. S. 28 *mp* simile

C

Mata el filter

5

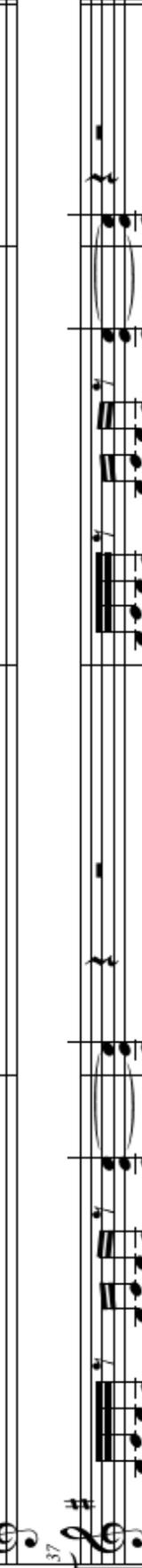
Vox. 

E.Gtr. 

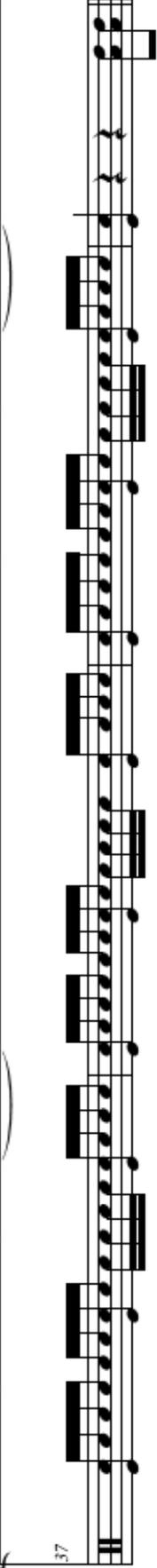
E.B. 

D. S. 

Vox. 

E.Gtr. 

E.B. 

D. S. 

Mata el filter

6
41

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

41

simile

45

2.

4.

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

45

SET UP

SET UP

1, 3.

♩ = 100

Mata el filter

The musical score is divided into two systems, each with four staves: Vox, E. Gtr., E. B., and D. S.

System 1 (Measures 49-52):

- Vox:** Measures 49-52, mostly rests.
- E. Gtr.:** Measure 49 has a *mp* dynamic. Measures 50-52 feature a melodic line with a slash in measure 50.
- E. B.:** Measures 49-52, mostly rests.
- D. S.:** Measures 49-52, mostly rests with a slash in measure 50. A *mf* dynamic is indicated at the start of measure 50.

System 2 (Measures 53-56):

- Vox:** Measures 53-56, mostly rests.
- E. Gtr.:** Measure 53 has a *mf* dynamic. Measures 54-56 feature a melodic line with a slash in measure 54. A *f* dynamic is indicated at the start of measure 54.
- E. B.:** Measures 53-56, mostly rests.
- D. S.:** Measures 53-56, mostly rests with a slash in measure 54. A *mf* dynamic is indicated at the start of measure 54.

Additional markings include *simile* above the D. S. staff in measures 50-52 and 54-56, and 'X' marks above the D. S. staff in measures 54-56.

Mata el filter

8
55

Vox.

55

E. Gtr.

E. B.

55

D. S.

59

Vox.

59

E. Gtr.

E. B.

59

D. S.

Mata el filter

63

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

63

65

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

simile

TACET XI

SET UP

f

f

f

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 63-64, and the second system covers measures 65-66. Each system has four staves: Vox (top), E.Gtr. (second), E.B. (third), and D.S. (bottom). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). In measure 63, the E.Gtr. part has a 'Mata el filter' instruction. In measure 64, the D.S. part has a 'simile' instruction. In measure 65, the E.Gtr. part has a 'TACET XI' instruction. In measure 66, the E.Gtr. and D.S. parts have a '*f*' instruction. The D.S. part in measure 66 ends with a 'SET UP' instruction.

Mata el filter

10
69

Vox.

69

E. Gtr.

E. B.

69

D. S.

SET UP

75

Vox.

Solo guitarra

75

E. Gtr.

E. B.

75

D. S.

Mata el filter

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 80 and includes parts for Vox, E. Gtr., E. B., and D. S. The second system starts at measure 84 and includes parts for Vox, E. Gtr., E. B., and D. S. The score features various musical notations including dynamics (f), articulation (accents), and guitar-specific techniques (x for muted notes, * for palm mutes).

System 1 (Measures 80-83):

- Vox:** Treble clef, key signature of three flats. Measure 80 has a whole rest. Measures 81-83 contain vocal lines with notes and rests.
- E. Gtr.:** Treble clef, key signature of three flats. Measure 80 has a whole rest. Measures 81-83 contain guitar lines with notes, rests, and a dynamic marking of *f* at the start of measure 81.
- E. B.:** Bass clef, key signature of three flats. Measure 80 has a whole rest. Measures 81-83 contain bass lines with notes and rests.
- D. S.:** Treble clef, key signature of three flats. Measure 80 has a whole rest. Measures 81-83 contain guitar lines with notes, rests, and a dynamic marking of *f* at the start of measure 81. A "simile" instruction is placed above the staff, and the text "SET UP" is written below the staff.

System 2 (Measures 84-87):

- Vox:** Treble clef, key signature of three flats. Measure 84 has a whole rest. Measures 85-87 contain vocal lines with notes and rests.
- E. Gtr.:** Treble clef, key signature of three flats. Measure 84 has a whole rest. Measures 85-87 contain guitar lines with notes, rests, and a dynamic marking of *f* at the start of measure 85.
- E. B.:** Bass clef, key signature of three flats. Measure 84 has a whole rest. Measures 85-87 contain bass lines with notes and rests.
- D. S.:** Treble clef, key signature of three flats. Measure 84 has a whole rest. Measures 85-87 contain guitar lines with notes, rests, and a dynamic marking of *f* at the start of measure 85. A "simile" instruction is placed above the staff, and the text "SET UP" is written below the staff.

Mata el filter

12
88

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

88

The musical score is arranged vertically with four staves. The top staff is labeled 'Vox.' and contains a vocal line with notes and rests. The second staff is labeled 'E. Gtr.' and features a complex guitar part with many notes and slurs. The third staff is labeled 'E. B.' and contains a bass line with notes and rests. The bottom staff is labeled 'D. S.' and includes a drum part with asterisks and a final measure with a circled 'X' symbol. The number '12' is written above the first measure of the vocal staff, and '88' appears at the beginning and end of the score. The word 'simile' is used as a dynamic marking in the guitar and bass staves.

Score

Tema dos

Sal y Miletto

Sal y Miletto

A 1. 2.

Play after D.C

Vocals

cantar ___ loe vi den te ___
porquenomiras ala gen te ___

Clean guitar

Electric Guitar

mp

Electric Bass

mp

Drum Set

mp
3 sobre 4

D.C

7 3.

Vox.

7

E.Gtr.

E.B.

7

D. S.

B

2



Tema dos

1, 2.

Vox.

Drive guitar *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Tema dos

C

Vox. 1, 2. 3

E.Gtr. 19

E.B. 19

D. S. 19 SET UP

To Coda

Vox. 23 3.

E.Gtr. 23

E.B. 23

D. S. 23 SET UP

Tema dos

4 $\text{♩} = 180$

28

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

1, 2.

3.

SIMILE

33

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

TACET X1

rror dor ba jo es teim pe rio del ho
dor de la ig no ran cia al esplen
so mos el ____ úl ti mo pul

X3

SIMILE

Tema dos

35

Vox.

mon

E.Gtr.

E.B.

D. S.

37

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

ff

ff

ff

Tema dos

6

41

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

SET UP

D

TACET X2

1. 2.

Vox.

cantar _____ loe vi den te _____
por quen omir as ala gen te _____

E. Gtr.

Clean guitar

mp mp

E. B.

mp

D. S.

mp

3 sobre 4

Tema dos

D.S. al Coda 7

51 3.

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

\emptyset rit.

55

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Tema dos

a tempo

8

57

Vox.



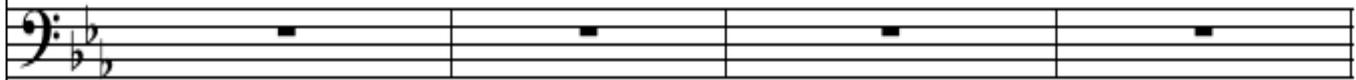
Staff with rests for the vocal line.

E.Gtr.



Staff with chords for the electric guitar line.

E.B.



Staff with rests for the electric bass line.

D. S.



Staff with rests for the drum line.

E ♩=150

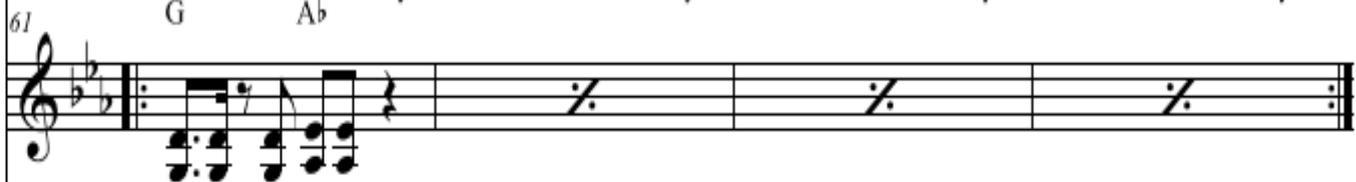
Vox.



Staff with notes for the vocal line.

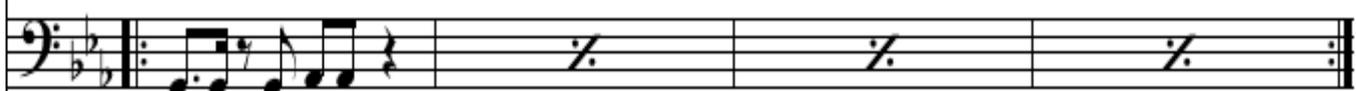
G Ab me voy me voy me voy me voy

E.Gtr.



Staff with chords and repeat signs for the electric guitar line.

E.B.



Staff with notes and repeat signs for the electric bass line.

SIMILE

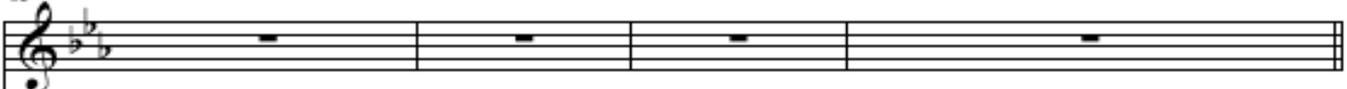
D. S.



Staff with notes and repeat signs for the drum line.

Tema dos

65

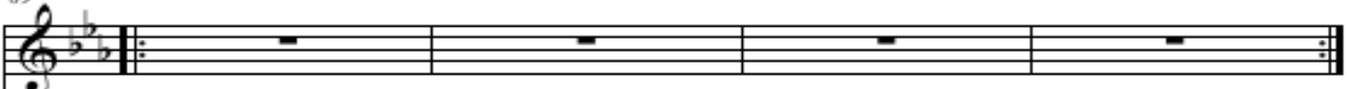
Vox. 

E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

69

Vox. 

E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

73

Vox. 

E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

♩=180

Tema dos

10
78

Vox.



ba jo esteim pe riodel ho rror
de la ig no rancia al esplendor
so mose l__ úl ti mo pul__ mon

78

E.Gtr.



E.B.



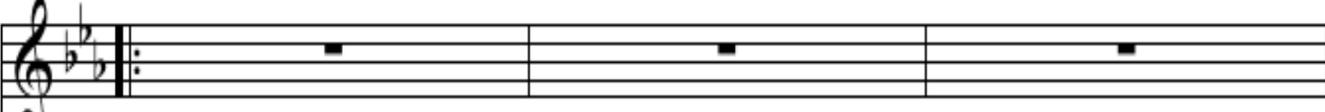
78

D. S.



83

Vox.



83

E.Gtr.

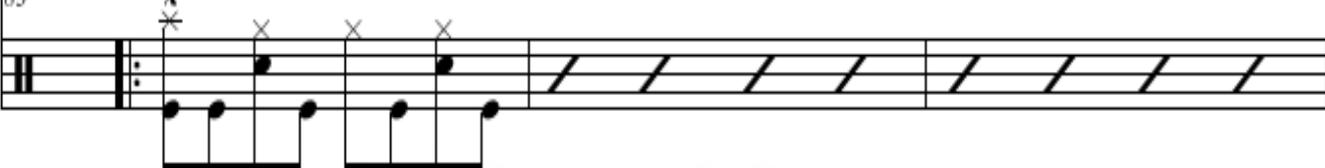


E.B.



83

D. S.



Tema dos

86 1. 2.

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

86

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Tema dos". The score is arranged in four staves: Vocals (Vox.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass (E. B.), and Double Bass (D. S.). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The piece begins at measure 86. The vocal line consists of two phrases, labeled "1." and "2.", both of which are mostly rests. The electric guitar and bass lines provide a rhythmic accompaniment. The electric guitar part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass line plays a similar rhythmic pattern. The double bass part starts with a series of diagonal slashes, indicating a specific playing technique or a break in the music, before entering with a melodic line that includes some grace notes. The score concludes with a double bar line.

Un buen día

Score

3vol

♩ = 120 A ♩ = 150

Vocals
Electric Guitar
Electric Bass
Drum Set

B

Vox.
E. Gtr.
E. B.
D. S.

mi ra das a mi al re de dor des con tro la das

Un buen día

2
16

Vox. *mi ___ cuer ___ po mi cada ver sin sues pec tro el ___ ai re as fi xian te den tro de esta ca ja de ma crante*

E. Gtr.

E. B.

D. S.

24

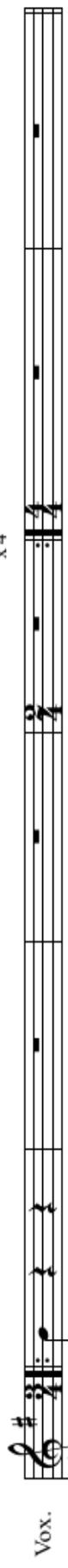
Vox. *el ___ día ___ se des pren de y el sola nun cia la ___ lle ga da de la muer te hacia don de ___ va ___ mi*

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C TACET 2, 3, 4 **Un buen día** x4 **3**

Vox. 

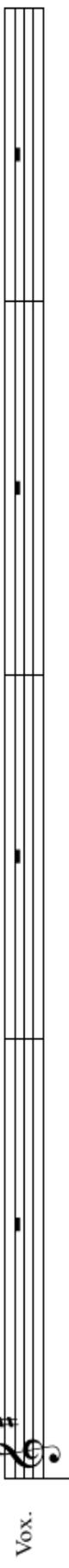
E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

D $\text{♩} = 80$

Vox. 

E. Gtr. 

E. B. 

D. S. 

Un buen día ♩ = 150

4 ⁴⁰

Vox. que por fin sin alas por dri a_saber vo lar
 de ja_meobservar

E.Gtr. ⁴⁰

E.B.

40 *simile*

D. S.

E

Vox. yadejade 'pen sar de ja to do a tras yadejade pen sar un_buendia paramorri
 o dejadeexsis tir

E.Gtr. ⁴⁸

E.B.

48 *simile*

D. S.

56

el vien to mue ve mi som bra por der ha cer lo que quie ro que incre i blees tar muer to pa ra po der vo lar

56

simile

60

ver las hor mi gas ca mi nan— do sin sa ber que son hu ma nos por lo alto quees toy mi ran do des dea rri ba

60

simile

Un buen día

64

Vox. es cu pir gen te queo dia ba que odio y de tes ta ba no no ta ran mi pre sen cia pien san que ya mehe i do

E. Gtr. 64

E. B. 64

D. S. 64

68

Vox. piensan que me he extinguido piensan que ya no existo piensan que ya me fui y so lo de je de res pi rar y olvi dar quien soy

E. Gtr. 68

E. B. 68

D. S. 68

simile

G

TACET 2, 3, 4

Un buen día

x 4 7

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Voice (Vox.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D.S.). The second system includes parts for Voice (Vox.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D.S.).

System 1:

- Vox.:** Features a vocal line with lyrics "Un buen día" and a "TACET 2, 3, 4" instruction. The part is marked with a box 'G' and a repeat sign.
- E.Gtr.:** Accompanying guitar part with a melodic line and a "más" instruction at measure 74.
- E.B.:** Accompanying bass line.
- D.S.:** Drum part with a steady rhythmic pattern.

System 2:

- Vox.:** Continuation of the vocal line, marked with a repeat sign and "x 3".
- E.Gtr.:** Continuation of the guitar accompaniment.
- E.B.:** Continuation of the bass line.
- D.S.:** Drum part including a "Drum fill" section.

Measure numbers 74, 78, and 78 are indicated at the beginning of the respective staves in the second system.

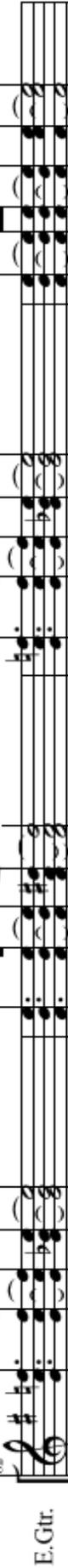
H

8 $\text{♩} = 80$

Un buen día

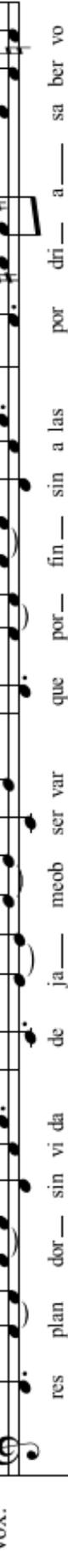
Vox. 

E.Gtr. 

E.B. 

D. S. 

Vox.  res plan dor — sin vi da de ja — meob ser var que por — fin — sin a las por dri — a — sa ber vo

E.Gtr. 

E.B. 

D. S. 

 simile

♩ = 150

Un buen día

9

This musical score is for the song "Un buen día" and consists of two systems of staves. The first system includes staves for Voice (Vox.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D. S.). The second system includes staves for Voice (Vox.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D. S.).

System 1:

- Vox.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The vocal line begins with a fermata and a dynamic marking of *lar*.
- E.Gtr.:** Treble clef, key signature of one sharp. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- E.B.:** Bass clef, key signature of one sharp. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- D. S.:** Drum set notation with a tempo marking of 90.

System 2:

- Vox.:** Treble clef, key signature of one sharp. The vocal line continues with a fermata.
- E.Gtr.:** Treble clef, key signature of one sharp. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a fermata over the first two measures.
- E.B.:** Bass clef, key signature of one sharp. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a fermata over the first two measures.
- D. S.:** Drum set notation with a tempo marking of 94. Includes a dynamic marking of *simile*.

Un buen día

10 Solo guitarra

98

Vox.

98

E.Gtr.

98

E.B.

98

D. S.

106

Vox.

un buadía para morir

106

E.Gtr.

106

E.B.

106

D. S.

un buadía para morir

ya de jade pen sar

deja lo to do a tras

ya de jade pen sar

o de jade exsis tir

simile

Un buen día

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Score

Cessio

Sal y Mileto

(♩=80)

A Em

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Em C

mp

mp

5

Em C

E.Gtr.

E.B.

D. S.

2 **B** Cessio

E.Gtr. Em Em7 Em(13) Em(b13) E C C7 Am Am7

E.B. *mf*

D. S. *mf*

9 SIMILE

Drive guitar *mf* ¹³ Em7 C7 Em7 C7

E.Gtr. *mf* SIMILE

E.B. *mf* ¹³ SIMILE

D. S. *mf*

Cessio

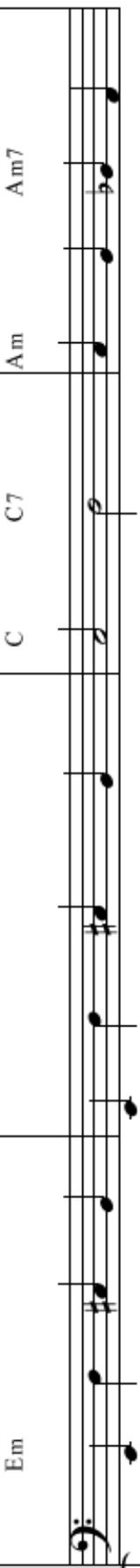
3

x4

Guitar Solo

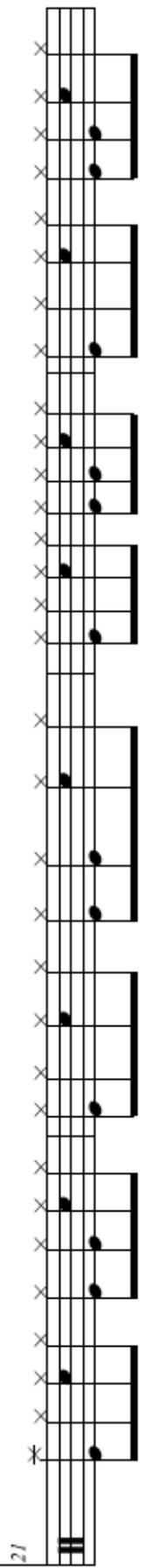
21

E.Gtr. 

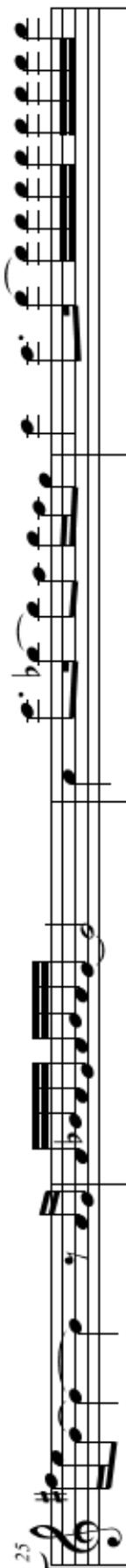
E.B. 

Em C C7 Am Am7

21

D. S. 

25

E.Gtr. 

E.B. 

Em C C7 Am Am7

SIMILE

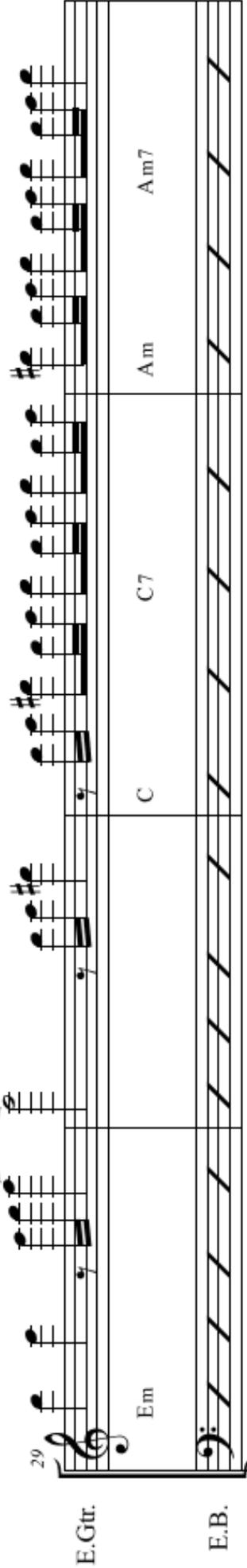
25

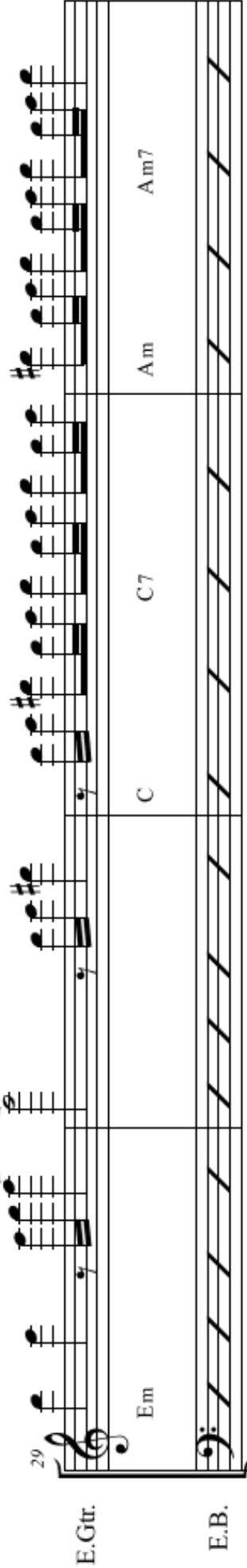
D. S. 

SIMILE

4

Cessio

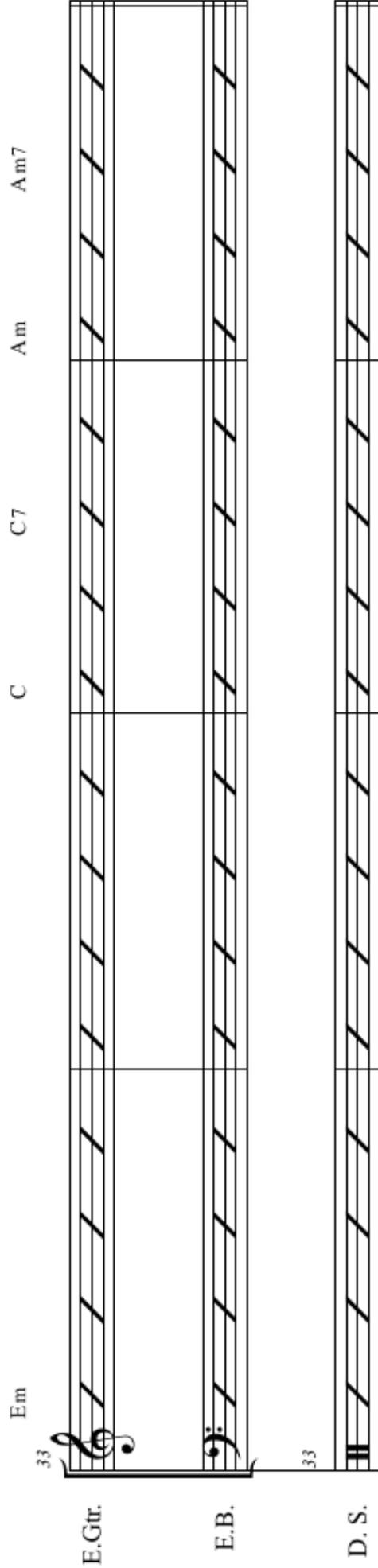
E.Gtr. 

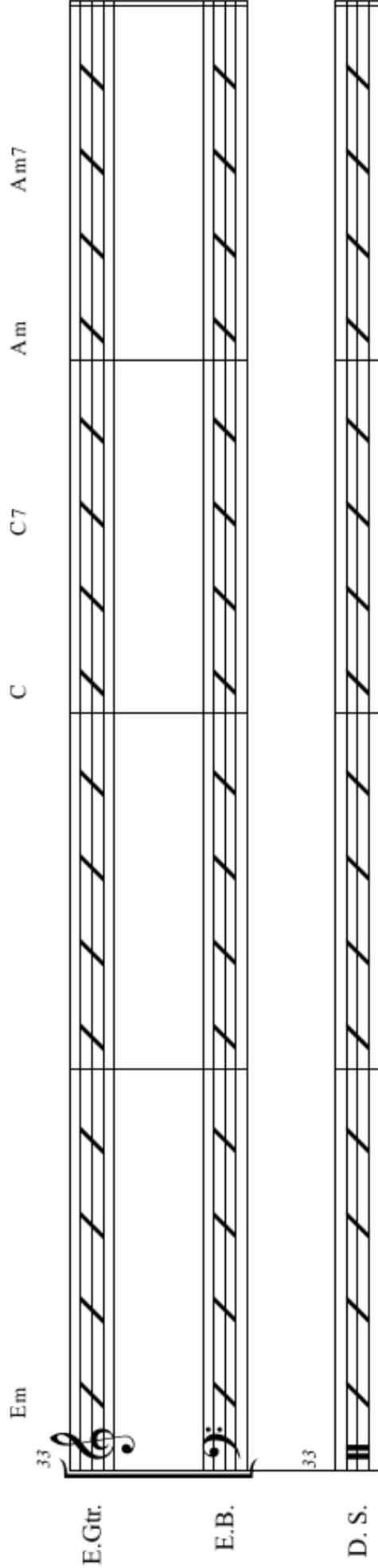
E.B. 

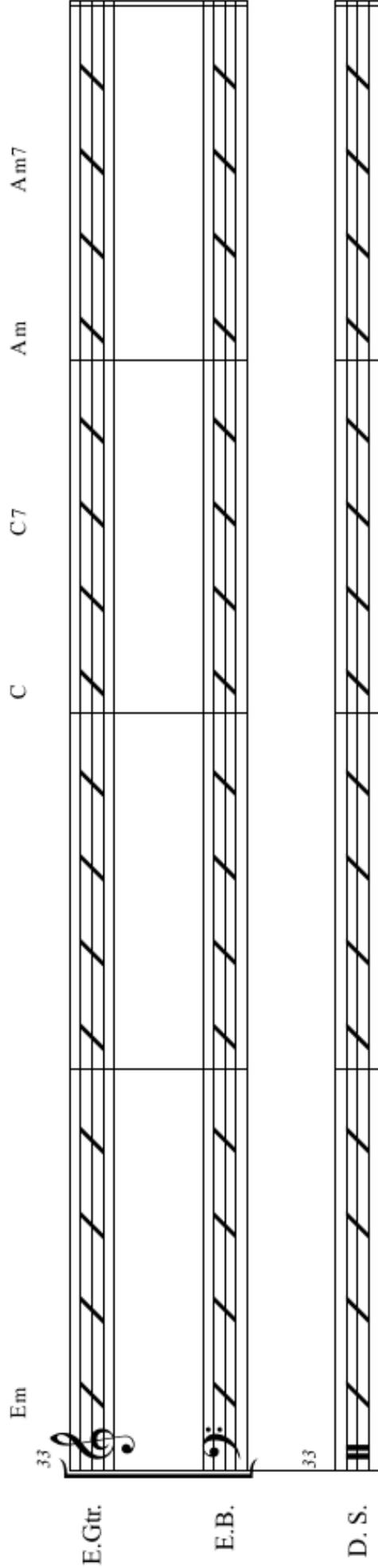
29

D. S. 

33

E.Gtr. 

E.B. 

D. S. 

Cessio

C

E.Gtr. E.B.

Musical notation for E.Gtr. and E.B. staves, measures 37-38. The E.Gtr. staff shows a whole rest in measure 37 and a melodic line in measure 38. The E.B. staff shows a melodic line in measure 37 and a melodic line in measure 38.

37

D. S.

Musical notation for D.S. staff, measures 37-38. The staff shows a melodic line in measure 37 and a melodic line in measure 38.

(♩=90)

39

E.Gtr. E.B.

Musical notation for E.Gtr. and E.B. staves, measures 39-40. The E.Gtr. staff shows a melodic line in measure 39 and a melodic line in measure 40. The E.B. staff shows a melodic line in measure 39 and a melodic line in measure 40.

39

D. S.

Musical notation for D.S. staff, measures 39-40. The staff shows a melodic line in measure 39 and a melodic line in measure 40. A sixteenth-note figure is marked with a '6' and a brace.

Cessio

6

3. Gtr. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

x3

3. Gtr. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

Cessio

48

E.Gtr.

E.B.

D. S.

52

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Cessio

8

54

E.Gtr.

E.B.

D. S.

58

E.Gtr.

E.B.

D. S.

62

E. Gtr.

E. B.

D. S.

66

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Cessio

10

68

E.Gtr. *f*

E.B. *f*

68

D. S. *f*

70

E.Gtr. *mp*

E.B. *mp*

70

D. S. *mp*

72 Gtr. f

E.B. f

72 D. S. f

(♩=80)

D A sus9

B m7

C (9)

Gtr. mp

E.B. mp

76 D. S. mp

12

Cessio

80

E.Gtr. E.B. D. S.

Asus9 Bm7 C(9) Asus9 Bm7 C(9)

80

88

E.Gtr. E.B. D. S.

Asus9 Bm7 C(9)

88

Cessio

92

A sus9

Bm7

C(9)

E.Gtr.

E.B.

D. S.

96

A sus9

Bm7

C(9)

E.Gtr.

E.B.

D. S.

14

Cessio

100

E.Gtr. F#m B F#m B

E.B.

D. S. SIMILE

104

E.Gtr. F#m B F#m F

E.B.

D. S.

108

E7

E.Gtr.

E.B.

D. S.

111

Asus9

Bm7

C(9)

E.Gtr.

E.B.

D. S.

16

Cessio

E.Gtr. C# C G7 Asus9 Bm7 C(9)

E.B.

115

D. S.

119

E.Gtr. Asus9 Bm7 C(9) Asus9 Bm7 C(9)

E.B.

119

D. S.

Cessio

123

Gtr. Asus9 Bm7 C(9) Bm7 C(9)

x4 Asus9

B.B.

123

S. *

Detailed description: This block contains the musical notation for the first system of 'Cessio'. It features three staves: Gtr. (Guitar), B.B. (Bass), and S. (Soprano). The guitar part has a treble clef and a key signature of one flat. Chords are indicated above the staff: Asus9, Bm7, C(9), Bm7, and C(9). A 'x4 Asus9' instruction is placed above the first two measures. The bass part has a bass clef and contains a melodic line with a repeat sign. The soprano part has a soprano clef and contains a melodic line with a repeat sign and an asterisk above the first measure.

SIMILE 127

Gtr. Bm7 C(9) C(9) Asus9 Bm7 C(9) C(9)

B.B.

127

S. *

Set Up

Detailed description: This block contains the musical notation for the second system, labeled 'SIMILE'. It features three staves: Gtr. (Guitar), B.B. (Bass), and S. (Soprano). The guitar part has a treble clef and a key signature of one flat. Chords are indicated above the staff: Bm7, C(9), C(9), Asus9, Bm7, C(9), and C(9). The bass part has a bass clef and contains a melodic line with a repeat sign. The soprano part has a soprano clef and contains a melodic line with a repeat sign and an asterisk above the first measure. The text 'Set Up' is written vertically between the bass and soprano staves.

Cessio

18 **E** (♩=90)

3.Gtr.
E.B.
D. S.

Musical score for measures 18 to 133. It consists of three staves: 3.Gtr. (top), E.B. (middle), and D. S. (bottom). The 3.Gtr. staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The E.B. staff has a bass clef and contains a simpler melodic line. The D. S. staff has a guitar-specific clef and contains a melodic line with many 'x' marks above notes, indicating muted strings. A dynamic marking 'f' is present in the E.B. staff. Measure numbers 133 and 137 are indicated at the end of the first and second systems respectively.

3.Gtr.
E.B.
D. S.

Musical score for measures 137 to 173. It consists of three staves: 3.Gtr. (top), E.B. (middle), and D. S. (bottom). The 3.Gtr. staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The E.B. staff has a bass clef and contains a simpler melodic line. The D. S. staff has a guitar-specific clef and contains a melodic line with many 'x' marks above notes, indicating muted strings. A dynamic marking 'f' is present in the E.B. staff. Measure numbers 137 and 173 are indicated at the end of the first and second systems respectively.

(♩=80)

141

E.Gtr.

E.B.

141

D. S.

F Em C C

E.Gtr.

E.B.

145

D. S.

mp

20

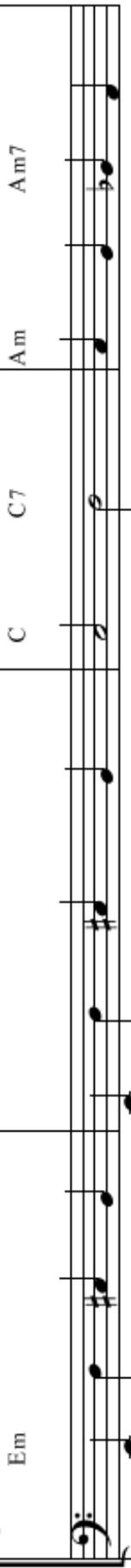
Guitar Solo

Cessio

x4

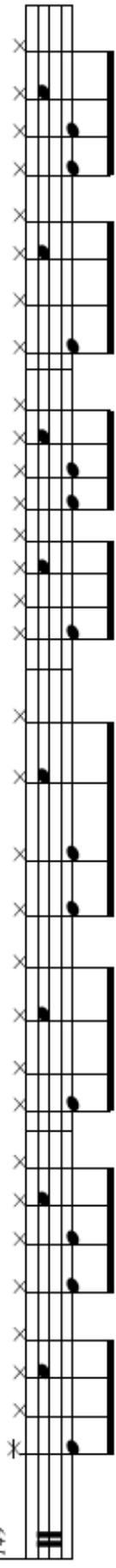
149

E.Gtr. 

E.B. 

Em C C7 Am Am7

149

D. S. 

153

E.Gtr. 

E.B. 

Em C C7 Am Am7

SIMILE

153

D. S. 

Cessio

157

Em C C7 Am Am7 Em C C7 Am Am7

E.Gtr. E.B. D. S.

165

Em C C7 Am Am7 Em C C7 Am Am7 Em

E.Gtr. E.B. D. S.