



ESCUELA DE MÚSICA

LO QUE NO SE DIJO EN LOS 60: UTILIZACIÓN DE RECURSOS MUSICALES  
CARACTERÍSTICOS DEL ROCK N ROLL ECUATORIANO DE  
LOS 60 EN UN PORTAFOLIO DE CINCO TEMAS.

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

Profesora Guía  
Johnny Ayala

Autor  
Jaime André Puente Velalcázar

Año  
2017

## 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.

---

Johnny Santiago Ayala Salas

C.I:1710307842



## DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

---

Roberto Francisco Hurtado Molina

C.I: 1713625299

## 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.

---

Jaime André Puente Velalcázar

C.I:1716185614

## RESUMEN

El presente proyecto de titulación consiste en la composición de cinco temas, usando elementos musicales característicos del rock n roll de la década de los 60 que se desarrollaba en Ecuador. El formato para el que están destinados los temas es: voz, guitarra eléctrica, teclado, bajo y batería.

Se ha realizado una investigación sobre la historia del género para conocer sus orígenes y qué exactamente pasaba en la época. Así mismo una investigación sobre las características musicales como armonía, melodía y ritmo a demás de instrumentación, progresiones y formas usadas en el estilo.

Las agrupaciones que se han escogido para el análisis son cuatro: Los Corvets, Los Dragones, Los Barracudas y Los Cuervos. Con dos canciones por cada agrupación. Los ocho temas han sido transcritos en partituras para facilitar su análisis. Se trata el análisis de cada instrumento por separado, aislando secciones para obtener información puntual. Se toma en cuenta también aspectos como métrica y tempo.

La línea de investigación del proyecto es de composición popular. Por lo tanto, el resultado es un portafolio de cinco temas inéditos que refleje el sonido de los años 60. Este será interpretado en un concierto.

En el proceso de composición se han aplicado los elementos característicos encontrados a lo largo de la investigación tales como: la síncopa en la melodía, la progresión *do wop, fills* de guitarra y teclado, rítmicas sincopadas, notas específicas en la melodía, entre muchos otros.

La importancia del proyecto radica en la marca que dejó la música de los sesenta, reflejada en los elementos encontrados a lo largo de la investigación, para convertirla en un referente para futuros investigadores o personas interesadas en aspectos específicos del género.

## **ABSTRACT**

This current dissertation is about the creation of a portfolio of five songs based on the musical characteristics of the rock & roll from the 60's that was being performed in Ecuador. This portfolio was created for the following format: electric guitar, keyboard, bass, drums and voice.

In order to do this, the author has undertaken a research about the history of the genre in order to establish its beginnings and its social context. Also, the research has included the music elements such as harmony, melody and rhythm, as well as, its instrumentation, chord progressions and common forms used.

The bands that have been chosen for the song analysis are: Los Corvets, Los Dragones, Los Barracudas and Los Cuervos. Two songs per group were selected. These eight songs have been transcribed into music sheets to help the analysis. The analysis of each instrument is treated separately, isolating sections to get specific information. Aspects as meter and tempo have also been taken into account. This research is related to popular music composition, so the result is a portfolio of five original songs which shows the sound of the 60's. The repertoire is going to be performed in a concert.

In the process of composing, the characteristic elements found have been applied. Elements such as: syncopation on melody, the doo wop chord progression, guitars and keyboard fills, syncopation on rhythm, specific notes on the melody and more.

The relevance of this work lies upon the establishment of the impact that the music from the 60's left. This impact becomes evident through the elements found on the research. Thus, the findings become a reference for future researches or people interested on the specific features of this music.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I .....	3
1. Investigación sobre el <i>rock n roll</i> .....	3
1.1. Historia del <i>rock n roll</i> .....	3
1.2. Características musicales. ....	6
1.3. Forma AABA .....	9
1.4. Progresión <i>Doo wop</i> .....	10
CAPÍTULO II.....	11
2. Selección de bandas y repertorio.....	11
2.1. Parámetros de selección.....	11
2.2. Lista de repertorio a analizar.....	12
2.3. Reseña de las Bandas .....	13
CAPÍTULO III .....	15
3. Análisis de repertorio.....	15
3.1. Análisis del Tema: “Alcánzalo” (Los Barracudas) .....	15
3.2. Análisis del Tema: “Retén la Noche” (Los Cuervos) .....	17
3.3. Análisis del Tema: “Al Baile Iré” (Los Cuervos).....	20
3.4. Análisis del Tema: “La Respuesta” (Los Corvets).....	23
3.5. Análisis del Tema: “Harás lo que te pida” (Los Corvets).....	26
3.6. Análisis del Tema: “Granito de Arena” (Los Dragones) .....	28
3.7. Análisis del Tema: “El Baile del Ladrillo” (Los Dragones) .....	32
3.8. Análisis del Tema: “Porqué” (Los Barracudas) .....	37
4. Análisis lírico.....	40
4.1. Letra del tema “La respuesta” .....	40
4.2. Letra de “Retén la noche”.....	42
4.3. Letra de “Al baile iré” .....	44
4.4. Letra de “Granito de arena” .....	45
4.5. Letra de “El baile del ladrillo” .....	47

4.6. Letra de “Alcánzalo” .....	49
4.7. Letra de “Porqué” .....	50
<b>CAPÍTULO V</b> .....	<b>53</b>
5. Composiciones.....	53
5.1. Robarte un beso .....	53
5.2. Antes de mañana .....	57
5.3. No te olvides de mi.....	60
5.4. En el verano .....	62
5.5. La fiesta del <i>rock</i> .....	66
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</b> .....	<b>69</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>70</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>72</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Forma de <i>blues</i> .....	7
Figura 2. Patrón de batería en cuatro cuartos.....	8
Figura 3. Patrón de batería en doce octavos .....	8
Figura 4. Escala pentatónica.....	8
Figura 5. Relación del bajo y la batería.....	9
Figura 6. Notas de la melodía en "Alcánzalo" .....	15
Figura 7. Notas de la melodía en "Alcánzalo" .....	16
Figura 8. Armonía de voces en "Alcánzalo" .....	16
Figura 9. Melodía del teclado en "Alcánzalo". .....	16
Figura 10. Motivo del solo de "Alcánzalo" .....	16
Figura 11. Motivo del teclado en la guitarra. ....	17
Figura 12. Síncopa y adornos en "Retén la noche.".....	18
Figura 13. melodía delineada por la voz en "Retén la noche".....	18
Figura 14. Uso de corcheas en "Retén la noche".....	18
Figura 15. Acompañamiento con melodías en la guitarra de "Retén la noche".	19
Figura 16. la guitarra tocando dos notas a la vez en "Retén la noche".....	19
Figura 17. Adornos en la guitarra de "Retén la noche" .....	19
Figura 18. Misma sílaba, diferente nota en "Al baile iré" .....	20
Figura 19. Uso de notas del acorde en "Al baile iré".....	21
Figura 20. Uso de la sexta en "Al baile iré". .....	21
Figura 21. Motivo de A en "Al baile iré". .....	21
Figura 22. Motivo de B en "Al baile iré". .....	21
Figura 23. Motivo del teclado en el <i>intro</i> y <i>outro</i> de "Al baile iré". .....	22
Figura 24. Séptima bemol en el teclado de "Al baile iré".....	22
Figura 25. Rítmica del piano en "Al baile iré. ....	22
Figura 26. <i>Fills</i> de guitarra en la parte A de "Al baile iré".....	22
Figura 27. <i>Fills</i> de guitarra en la parte B de "Al baile iré".....	23
Figura 28. Solo de guitarra en "Al baile iré".....	23
Figura 29. Melodía sobre la barra en "La respuesta" .....	24
Figura 30. Notas en la melodía de "La respuesta" .....	24
Figura 31. Síncopa en la parte A de "La respuesta" .....	24

Figura 32. Síncopa en la parte B de "La respuesta" .....	25
Figura 33. Solo de teclado en "La respuesta" .....	25
Figura 34. Motivo melódico de guitarra en "La respuesta" .....	25
Figura 35. Rítmica de acompañamiento en "La respuesta" .....	25
Figura 36. Variación de rítmica de acompañamiento en "La respuesta" .....	26
Figura 37. Motivo melódico en "Harás lo que te pida" .....	27
Figura 38. Densidad rítmica en "Harás lo que te pida" .....	27
Figura 39. Introducción de teclado en "Harás lo que te pida" .....	27
Figura 40. Rítmica de acompañamiento de guitarra en "Harás lo que te pida" .....	28
Figura 41. Uso de semicorcheas en la guitarra de "Harás lo que te pida" .....	28
Figura 42. Preparación de la voz para la parte A en "Granito de arena" .....	29
Figura 43. Uso de la séptima en "Granito de arena" .....	29
Figura 44. Primer motivo melódico de la voz en "Granito de arena" .....	29
Figura 45. Segundo motivo melódico de la voz en "Granito de arena" .....	30
Figura 46. Uso de notas en la melodía de "Granito de arena" .....	30
Figura 47. Uso de notas largas y cortas en la melodía de "Granito de arena" .....	30
Figura 48. Ejemplo de uso de la séptima en "Granito de arena" .....	30
Figura 49. Rítmica principal de la guitarra en "Granito de arena" .....	31
Figura 50. Apoyo de la guitarra en <i>kicks</i> .....	31
Figura 51. Coros en "El baile del ladrillo" .....	33
Figura 52. Uso de la anacrusa en "El baile del ladrillo" .....	33
Figura 53. Segundo ejemplo del uso de la anacrusa en "El baile del ladrillo" .....	33
Figura 54. Aspectos de la melodía de "El baile del ladrillo" .....	34
Figura 55. Notas ligadas en la parte B de "El baile del ladrillo" .....	34
Figura 56. Motivo con notas largas en "El baile del ladrillo" .....	34
Figura 57. Cambio de sensación de tempo en "El baile del ladrillo" .....	34
Figura 58. <i>Intro</i> y <i>outro</i> de teclado en "El baile del ladrillo" .....	35
Figura 59. Melodía usada en el cambio de sección en "El baile del ladrillo" .....	35
Figura 60. Primer ejemplo del motivo melódico de B en "El baile del ladrillo" .....	35
Figura 61. Segundo ejemplo del motivo melódico de B en "El baile del ladrillo" .....	35
Figura 62. <i>Fills</i> de guitarra en "El baile del ladrillo" .....	36



Figura 63. Rítmica de guitarra en B en "El baile del ladrillo" .....	36
Figura 64. Adornos en la voz de "Porqué" .....	37
Figura 65. Melodía que delinea la armonía en "Porqué" .....	38
Figura 66. Motivo de B en "Porqué" .....	38
Figura 67. Motivo común en A y B en "Porqué" .....	38
Figura 68. Introducción de teclado en "Porqué" .....	38
Figura 69. Compases extra en el solo de teclado de "Porqué" .....	39
Figura 70. Rítmica de guitarra en "Porqué" .....	39
Figura 71. Motivo de la parte A de "Robarte un beso" .....	53
Figura 72. Motivo de "Al baile iré" .....	54
Figura 73. Aspectos de la melodía de "Robarte un beso" .....	54
Figura 74. Negras con punto en "Robarte un beso" .....	54
Figura 75. Subida melódica sobre el quinto grado de "Robarte un beso" .....	54
Figura 76. Notas largas en "Robarte un beso" .....	55
Figura 77. Rítmica del piano en "Robarte un beso" .....	55
Figura 78. Acompañamiento del piano en corcheas en "Robarte un beso" .....	55
Figura 79. Respuestas melódicas del piano en "Robarte un beso" .....	55
Figura 80. Melodía que da paso a la siguiente sección de "Robarte un beso" .....	56
Figura 81. <i>Double stops</i> en la guitarra de "Robarte un beso" .....	56
Figura 82. Motivos melódicos en la guitarra de "Robarte un beso" .....	56
Figura 83. Rítmica de la guitarra en la parte B de "Robarte un beso" .....	57
Figura 84. Resolución melódica hacia la parte A de "Robarte un beso" .....	57
Figura 85. Motivo de "Antes de mañana" .....	58
Figura 86. Motivo de "Granito de arena" .....	58
Figura 87. Notas largas en "Antes de mañana" .....	58
Figura 88. Motivo de la voz en la parte B de "Antes de mañana" .....	58
Figura 89. <i>Fills</i> del órgano .....	59
Figura 90. Marca de cambio de sección en "Antes de mañana" .....	59
Figura 91. Respuestas a la voz en "Antes de mañana" .....	59
Figura 92. Kicks en la guitarra de "Antes de mañana" .....	60
Figura 93. Arpeggio de guitarra al final de la parte B de "Antes de mañana" .....	60
Figura 94. Estructura de la parte A en "No te olvides de mí" .....	61

Figura 95. Motivo final de la voz en la parte A de "No te olvides de mi" .....	61
Figura 96. <i>line cliché</i> marcado por el teclado en "No te olvides de mi" .....	61
Figura 97. Acordes en redondas en "No te olvides de mi" .....	62
Figura 98. Melodía del teclado sobre un acorde aumentado en "No te olvides de mi" .....	62
Figura 99. Técnica de acompañamiento de guitarra en "No te olvides de mi" ..	62
Figura 100. Variaciones del motivo melódico en "En el verano" .....	63
Figura 101. Desarrollo del motivo rítmica de "En el verano" .....	64
Figura 102. Notas largas en la melodía de "En el verano" .....	64
Figura 103. Melodía de la parte B en "En el verano" .....	64
Figura 104. Línea de guitarra de "En el verano" .....	65
Figura 105. Uso de la escala <i>bebop</i> por parte de la guitarra en "En el verano"	65
Figura 106. Rítmica de guitarra en la segunda mitad de la parte A de "En el verano" .....	66
Figura 107. Rítmica base de pa parte B de "En el verano" .....	66
Figura 108. Primera frase de "La fiesta del <i>rock</i> " .....	67
Figura 109. Segunda frase de "La fiesta del <i>rock</i> " .....	67
Figura 110. Tercera frase o respuesta de "La fiesta del <i>rock</i> " .....	67
Figura 111. <i>Riff</i> de guitarra en "La fiesta del <i>rock</i> " .....	68
Figura 112. Compás en el cual la banda entra en "La fiesta del <i>rock</i> " .....	68
Figura 113. Compases en los que cambia el <i>riff</i> de guitarra en "La fiesta del <i>rock</i> " .....	68

## INTRODUCCIÓN

La escena *rock* ecuatoriana ha contado con representantes, quienes, a través de los años, han compuesto música que hoy en día forma parte de la historia de la música ecuatoriana. ¿Cómo y cuándo tuvo su origen el *rock* en Ecuador? Fue en la década de los 60, cuando agrupaciones como Los Corvets, Los Barracudas y Los Halcones, por decir algunas, comenzaron el movimiento *rock*. (Ribadeneira, F, 2013)

Algo que causa asombro es que estas bandas no componían sus propias canciones sino que hacían *covers*. Estos *covers* eran de artistas como Los Gatos o Enrique Guzmán que muchas veces ya eran *covers* traducidos de Elvis, The Drifters, Paul Anka, entre otros. Obviamente, hay algunas excepciones en las que ellos hacían sus propias versiones y escribían letras, pero son muy pocas y no tuvieron trascendencia.

Pese a esto, las bandas antes mencionadas, tienen claramente un estilo propio, definido esencialmente por el uso de un órgano que hace melodías, una pronunciación algo singular y otros elementos que casi pasan desapercibidos pero dan un sonido especial.

El propósito de este proyecto es reunir las características que tenían las bandas de ese entonces en cuanto a lo musical para ser complementadas por letras que vayan de acuerdo con las temáticas tratadas en el *rock n roll*. Una vez hecho esto, responder la pregunta: ¿cómo hubiera sido si ...?

La investigación tiene como objetivos:

Objetivo principal: Experimentar con recursos musicales característicos del *rock n roll* ecuatoriano de los 60 en un portafolio de cinco temas.

- Primer objetivo específico: Identificar las características musicales de bandas ecuatorianas de *rock n roll* de la década de los 60.
- Segundo objetivo específico: Determinar la propuesta lírica y características del *songwriting* del portafolio analizado.
- Tercer objetivo específico: Aplicar los resultados en la creación de un portafolio de cinco temas interpretado en un concierto.

El proyecto se encuentra dividido en tres fases de acuerdo al cumplimiento de los objetivos: la primera es el análisis musical de los temas representativos del estilo, la segunda es el análisis de las letras de esos mismos temas y la tercera es la composición del portafolio. En la primera fase, mediante análisis aural, se encontrarán características respecto a melodía, armonía y ritmo. Características tales como progresiones, motivos, patrones rítmicos, uso de tensiones, entre otros. En la segunda fase se tomarán en cuenta elementos como la temática, personajes, tiempos, rimas, figuras literarias y desarrollo de la historia. En la tercera fase se llevará a cabo la composición, usando los elementos encontrados en las fases previas.

## CAPÍTULO I

### 1. Investigación sobre el *rock n roll*

#### 1.1. Historia del *rock n roll*

La primera vez que se usó el término *rock n roll* fue a inicios de la década de los 50 por el famoso locutor y conductor de radio, Alan Freed, por lo que se le atribuye ser el padre *del rock n roll*. A Freed le gustaba mucho el *rhythm and blues* y como *disc jokey* quería que esta música suene en su programa pero no podía por la connotación negativa al ser un ritmo afroamericano. Al estar su programa dirigido a un público blanco optó por llamar *rock n roll* a todas las nuevas propuestas de *rhythm and blues* que ponía en su programa (Lindholm, s.f., p. 8).

En la película *Rock, Rock, Rock!* (1956), Alan Freed dijo: "El *rock and roll* es un río de música que ha absorbido muchas corrientes: el *rhythm and blues*, el *jazz*, el *ragtime*, la música vaquera, el *country* y el *folk*, todos han contribuido enormemente al gran ritmo" (Rosenberg, Subotsky, y Price, 1956). Precisamente, esto es el *rock n roll*, el encuentro de varios elementos en la época correcta.

"Los orígenes del *rock and roll* hay que rastrearlos en el sur de Estados Unidos, la cuna del *blues* y del *country*" (Quintana, 1987, p. 21). Al llegar la segunda guerra mundial, una parte de la población de los estados del sur emigró a al norte en busca de trabajo llevando consigo su identidad musical. Es ahí donde sucede la fusión del *blues* con ritmos e instrumentos urbanos para dar paso al *rhythm and blues* con representantes como John Lee Hooker, Muddy Waters o Howlin' Wolf (Quintana, 1987, p. 22).

La popularidad alcanzada por el *rock n roll* en los años 50 no hubiera sido posible sin la difusión masiva de música. Esto había comenzado años atrás gracias a la radio y televisión que estaban en pleno auge. Así como también, la presencia de los discos de 45 rpm, la *rockola*, las disqueras principales (*major labels*) y las independientes. A esto se sumaba la recuperación económica que el país vivía y el poder adquisitivo que tenía la clase media. Con todos estos factores sucediendo, no faltaban músicos que

inspirados en héroes de película, con protagonistas como James Dean y con la influencia del *blues*, *country* y *r&b*, dieran vida al *rock n roll*. Personajes como Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, Johnnie Ray, Bill Haley y Elvis fueron los encargados de darle un giro a la música para convertirse en ídolos juveniles. (Gonzalo, 1987).

Las disqueras aprovecharon el poder de consumo de música que tenían los adolescentes, por lo que se enfocaron en ellos. En especial, el público femenino que es el que más música consumía. (Gonzalo, 1987).

"El cine, con películas como *Rebelde sin causa*, *Salvaje* o *West Side Story*, ayudó a crear una mitología de la rebelión" (Gonzalo, 1987). Estas películas transmitían un espíritu de rebeldía y libertad que los jóvenes querían experimentar. La época fue perfecta para hacerlo por el fácil acceso que tenían los adolescentes a usar los vehículos de sus padres o incluso trabajaban para adquirir uno. La vida amorosa y social de un joven giraba alrededor de esta idea. Lo *cool* en ese entonces era ir a fiestas, al auto-cinema, comer en los *drive-in* donde la comida se servía al auto, ser parte de carreras ilegales y era muy común también que iniciaran su vida sexual en el asiento trasero de sus vehículos (Gonzalo, 1987, p. 14). Este estilo de vida era el responsable de inspirar las letras del *rock n roll* que era complementado por bailes con mucha energía y emoción, lo que generaba descontento en los padres conservadores que luchaban en contra del *rock*.

A partir de 1958, el enfoque del *rock n roll* cambia drásticamente. "Se esfuman las guitarras salvajes, los saxos gruñones y los pianos histéricos, sustituidos por coros tiernos y orquestaciones juguetonas" (Manrique, 1987, p.67).

Elvis se ha ido al servicio militar, Carl Perkins está en el hospital, Chuck Berry es encarcelado, Little Richard ha recibido la primera llamada divina que le incita a dejar la música pecaminosa, Jerry Lee Lewis y Gene Vincent ya no son personas gratas, Buddy Holly, Eddie Cochran, Ritchie Valens y The Big Bopper se han ido al cielo de las guitarras eléctricas. Una agobiante letanía (Manrique, 1987, p. 67).

En esta etapa se pierde la inconformidad y rebeldía que existía a principios de los 50 que en gran parte venía de la población afroamericana. Los ídolos seguían siendo las estrellas de cine pero el cine ahora trataba de fiestas en la playa, enamoramientos y una vida sin problemas donde todo es amor, sin un mensaje social de fondo. Fueron artistas como Connie Francis, Frankie Avalon y Annette Funicello los que actuaban en películas y a su vez interpretaban la música. (Manrique, 1987).

En la música comercial de los 60 se hizo de lo más normal usar fórmulas para todo, desde la apariencia de los artistas hasta las progresiones armónicas. Estas fórmulas funcionaban todas las veces y estaban dirigidas una vez más a un público de adolescentes. "Hay que recordar que el principal sector comprador pertenece al sexo femenino" (Manrique, 1987, p. 67).

Los exponentes nuevos eran Ricky Nelson, Paul Anka y Neil Sedaka. Mientras que otros como Bobby Darin quien ya había tenido algunos éxitos años atrás, se adaptaban a esta etapa. Así mismo se consolidaron los grupos vocales que ya existían desde la década anterior y aparecieron muchos otros. Entre estos se encuentran Los Drifters, Los Platters, Dion and the Belmonts y Los Penguins (Manrique, 1987).

Por otra parte, tenían una gran importancia los grupos de *surf rock* como los históricos Beach Boys que dominaban la escena independiente junto con bandas de *rock* instrumental como los Shadows. Era una música caracterizada por la gran cantidad de *reverb* en la guitarra

Para dar vida a las fiestas aparecieron nuevos bailes, siendo el *twist* el más conocido, directamente derivado del *rock n roll* que conservaba aún el desenfreno. (Manrique, 1987).

En Latinoamérica el *rock n roll* llegó un poco tarde, a inicios de los años 60 y de una manera poco original. Las bandas latinas interpretaban los temas que eran famosos en Estados Unidos y traducían la letra o le ponían una nueva pero la armonía, melodía y ritmo se conservaban. Por su cercanía con Estados Unidos, fue México el primer país de Latinoamérica en tener exponentes del género como fueron los Teen Tops con sus temas Popotitos, La Plaga, y el *Rock* de la Cárcel, siendo todas estas canciones *covers*. Como antecedente se

tiene la canción La Bamba, llevada a la fama por Richie Valens en 1958 y se considera la primera canción de *rock n roll* en español. Otras bandas como los Locos del Ritmo mezclaban *covers* con composiciones propias. (Musinetwork, 2011, párr. 4).

En el Ecuador, esta fiebre fue liderada por bandas de Guayaquil. Al ser el puerto principal, recibía toda clase de cosas novedosas y de última tecnología, tales como televisores, radios, fonogramas e instrumentos musicales, y gracias al *boom* del petróleo era posible comprar todas estas cosas. Así, algunos jóvenes decidieron formar bandas y hacer *covers*. En el año de 1962 se registran las primeras grabaciones de bandas como Los Cool Cats y Los Halcones (El Universo, 2013).

Los que más reconocimiento tuvieron fueron Los Corvets, quienes en 1964 iniciaron bajo el nombre de Los Pájaros de Fuego. En 1967 grabaron su primer disco con el éxito "Apriétame más". Un factor que motivó a estas bandas fue la aparición de las disqueras en el país y gracias a esto hay registro de la existencia de bandas como Los Cuervos, Los Barracudas, y Los Dragones. (Neumane. R, 2013).

En el año 2013, Roberto Neumane, bajista del grupo Los Barracudas, publicó su libro "*Rock y pop, bienvenidos a Ecuador*". Tras cinco años de investigación, el libro habla acerca del surgimiento y el desarrollo del *rock* en Ecuador, precisamente en la década de los 60 (El Universo, 2013).

## **1.2. Características musicales.**

Hablando de aspectos específicamente musicales existen características fundamentales que le hacen ser *rock n roll* como: Forma: conserva la estructura de 8, 12 o 16 compases que se encuentra en el *blues* pero no se aferra a estas estructuras y muchas veces las combina. Su forma tradicional se rige al siguiente patrón rítmico-armónico:





Figura 1. Forma de *blues*

**Armonía:** es tonal-funcional y en su mayoría, las canciones son compuestas en tonalidades mayores usando los grados I y V. Existen dos progresiones que son las más comunes: La de *blues* tradicional de 12 compases y la de *doo woop* (I, VI<sup>m</sup>, IV, V).

Ejemplos de canciones con progresión y forma de *blues*:

- Bill Haley and His Comets - Rock Around the Clock
- Little Richard - Tutti Frutti
- Big Joe Turner - Shake, Rattle, and Roll
- Chuck Berry - Johnny B. Good

Ejemplos de canciones con progresión *doo woop*

- The Penguins - Earth Angel
- Gene Chandler - Duke of Earl
- The Drifters - This Magic Moment
- Ben E. King - Stand by Me
- Sam Cooke - What a Wonderful World

**Melodía:** Las melodías eran en su mayoría frases cortas y sincopadas. Dentro de las canciones se usaba un rango que llegaba a la quinta y rara vez superaba la octava.

**Ritmo:** El *rock n roll* es un ritmo rápido que puede estar en 2/4 y 4/4 y se acentúa en el tiempo dos y el cuatro con la caja de la batería. Unas veces es *shuffle* (corchea atresillada) y otras veces usa la corchea recta.



Figura 2. Patrón de batería en cuatro cuartos



Figura 3. Patrón de batería en doce octavos

**Voz:** Es muy común encontrar cantantes con raíces *country* como Buddy Holly que cantan dividiendo las sílabas con una especie de hipos.

**Guitarra:** La guitarra eléctrica se interpone ante la acústica y se podría decir que además de la voz, la guitarra es la que tiene el protagonismo. Por lo general el mismo cantante la toca. Es de gran importancia la actitud del intérprete, especialmente a la hora de improvisar y tocar solos. Se usan las escalas: pentatónica menor, pentatónica mayor y mayor natural. Es habitual aumentar notas a la escala pentatónica menor como la cuarta aumentada y la séptima natural. Existen casos en los que el piano cumple el papel de la guitarra como lo hace Jerry Lee Lewis.

Figura 4. Escala pentatónica

**Bajo:** El contrabajo es imprescindible mientras que en los 60 es desplazado por el bajo eléctrico, el cual hace los mismos movimientos que el bombo en la batería.

The image shows a musical score for E-Bass and Drums in 4/4 time. The E-Bass part is written in bass clef and consists of two measures. The first measure has a first ending bracket over the notes G2, F2, and E2. The second measure has a first ending bracket over the notes D2, C2, and B1. The Drums part is written in a standard drum notation and consists of two measures. The first measure has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, followed by a green square symbol in the second measure.

Figura 5. Relación del bajo y la batería

### 1.3. Forma AABA

Hasta la primera mitad del siglo XX, dentro del *jazz* y la música popular, la estructura formal mas utilizada era la AABA. Fue la predilecta de los escritores del *Tin Pan Alley*, una calle de Manhattan, New York, donde se encontraban reunidos grandes productores, compositores y editores de la época y de donde provenían gran cantidad de *hits*. Por esta razón muchas veces es llamada forma *Tin Pan Alley*. El uso de esta forma duró hasta los años 60. (Cómo se organizan las secciones, s/f).

Es una estructura que utiliza como recursos la repetición y el contraste. En A se usa la repetición, se establece una melodía para familiarizar al oyente y en B se usa el contraste para refrescar y crear una resolución hacia la parte A que concluye el tema.

Entre las variaciones de la forma, una de las mas utilizadas es la forma AABABA que consiste en añadir una B y una A, donde la ultima A es la repetición exacta de una de las anteriores o puede ser una A incompleta usada como *outro*. (Exploración de la forma AABA en composiciones de canciones, s/f).

Por la época en la que fueron compuestos los temas que se van a analizar, se tratará las formas con partes A y B mas no con términos como

verso, coro y puente. Todas las canciones que se analizarán y compondrán están basadas en la forma AABA y sus variaciones.

#### **1.4. Progresión *Doo wop***

El *doo wop* es un género musical vocal derivado del *rock n roll* y el *rhythm n blues* nacido en los años 50 que tuvo popularidad hasta mediados de los 60. Su nombre proviene de los sonidos que hacen las voces de apoyo, sílabas sin ningún significado que sirven para marcar el ritmo y la armonía sobre la que canta la voz principal. Se dice que la falta de instrumentación se debe a que los músicos no tenían las posibilidades económicas para comprarlos y decidían formar grupos vocales. La sucesión de acordes mas común en el estilo es: I VIm IV V. Conocida como progresión *doo wop* o progresión de los cincuentas. Guarda relación con la progresión *standard* (I VIm IIm V) usada en *jazz* y con la progresión I IV V típica del *rock n roll*. (Scott, 2003, p. 204).

## CAPÍTULO II

### **2. Selección de bandas y repertorio**

#### **2.1. Parámetros de selección**

Para poder componer en base a un género es esencial encontrar elementos musicales característicos del estilo. Época y región. Esto se hace mediante el análisis de los temas más representativos, los cuales contienen la mayor información. Con el objetivo de seleccionar los temas apropiados de ha decidido establecer ciertos parámetros y están detallados a continuación.

##### **2.1.1. Agrupaciones**

Guayaquil fue el principal lugar donde se formaron bandas en los años 60. El hecho de ser el puerto principal daba la facilidad de que los jóvenes puedan conseguir música extranjera ya sea en vinilos o escuchándola en las famosas *rockolas*. De igual manera los instrumentos musicales no siempre se conseguían en el país si no que se los traía bajo pedido expreso de algún familiar o conocido que viajaba al extranjero. (Ribadeneira. F, 2013).

Para la investigación se han seleccionado cuatro bandas que tuvieron gran trascendencia en el país y de las cuales se tiene grabaciones. Las bandas son: Los Corvets, Los Barracudas, Los Dragones y Los Cuervos. Todas bandas de Guayaquil a excepción de Los Cuervos, originarios de Cuenca. (Neumane. R, 2013)

##### **2.1.2. Versiones**

Se denomina versión o *cover* a la interpretación de un tema compuesto por otro artista (MUWOM, 2015). La idea de la investigación es encontrar características propias del estilo. Esto se logrará analizando únicamente *covers* de canciones de la época interpretadas por bandas nacionales.

##### **2.1.3. Fecha**

El tercer parámetro que se tiene en cuenta es que las canciones hayan sido grabadas en la década de los 60. Algunas de estas bandas continuaron su

carrera después de los años 70 pero cambiaron su estilo, es por esta razón que todas canciones a analizar se encuentran grabadas a partir de 1964 hasta 1969.

#### **2.1.4. Letra**

En la época estaba muy de moda el *Surf Rock* instrumental por lo que existen versiones ecuatorianas de temas sin cantante como *Riders in the Sky* por Los Cuervos y *Walk, don't run* por Los Halcones. Analizar estos temas no sería un aporte importante debido a que la investigación está en parte orientada a la lírica. Por esta razón toda la música que se analice debe tener letra.

#### **2.1.5. Género**

El término *rock n roll* abarca demasiado (*Soul, Blues, Country, Rhythm and blues* y demás géneros). Es importante tener en cuenta que es un movimiento cultural más que un género. Pese a que dentro del *rock n roll* hay muchos sub géneros, el término a utilizar dentro de este análisis va ser *rock n roll*.

### **2.2. Lista de repertorio a analizar.**

Los Corvets

- La respuesta
- Harás lo que te pida

Los Barracudas

- Porque
- Alcánzalo

Los Dragones

- El Baile del Ladrillo
- Granito de Arena

Los Cuervos

- Al Baile iré
- Retén la Noche

## **2.3. Reseña de las Bandas**

### **2.3.1. Los Corvets**

Tienen su inicio en 1964 bajo el nombre de Los Pájaros de Fuego, haciendo *covers* de los Beatles y Paul Anka. Ganaron fama con presentaciones en estaciones de radio, colegios y fiestas. En 1966 firman un contrato artístico que les obliga a cambiar su nombre por uno más corto, escogiendo “Los Corvets”. Lo que distinguió a Los Corvets de las demás agrupaciones de la época fue el profesionalismo con el que trabajaban. Principalmente por el sonido, ya que contaban con instrumentos de excelente calidad. (Neumane, 2013).

En 1972 sucede un trágico accidente donde muere su principal impulso, la señora Josefina Abitia de Vallarino, madre de Roberto (bajista) y Alberto Vallarino (tecladista), quien también fue víctima del accidente. Entre las canciones destacadas de Los Corvets están: “Voy a Pintar las Paredes”, “La Balsa”, “La Respuesta”, “Bajo la Rambla”, “Apriétame más”, entre otras. (Neumane, 2013).

### **2.3.2. Los Barracudas**

La banda se forma en 1967. Integrada por Fernando Vincencini (voz y primera guitarra), José Anchundia (segunda guitarra), Iván Vasco (teclados), Raúl Ramirez (batería) y Roberto Neumane (bajo). Son catalogados dentro del *rock* psicodélico. Grabaron cuatro canciones: Porqué, Alcánzalo, La Carta y Negro es Negro. Tuvieron grandes presentaciones, incluso con bandas internacionales como Los Belmonts. La banda tiene su fin en 1970 dando una última presentación en Halloween del mismo año. (Neumane, 2013).

### **2.3.3. Los Dragones**

Liderados por Pepe Parra, reconocido cantante ecuatoriano. El conjunto se forma con alumnos del colegio Cristóbal Colón. Vicente Marcillo y Guillermo Vega en las guitarras, Paquico Pérez en la batería, Fernando Rosero en los teclados y Pepe Parra en la voz. Empiezan en 1964 dando serenatas. Sus interpretaciones son bien recibidas, tanto así que, en 1965 se animan a grabar

un disco en Ifesa (Industria Fonográfica Ecuatoriana), empresa dedicada a la grabación, manufactura y comercialización de discos. (Neumane, 2013, p. 173.) Son una banda con notables influencias Italianas como se puede notar en canciones como Granito de Arena, El Baile del Ladrillo y Se Ha Puesto el Sol, que son originalmente en italiano. Los Dragones tuvieron un tiempo de vida corto, de apenas un año y medio y aún así han sido una de las banda mas reconocidas de la época (Neumane, 2013).

#### **2.3.4. Los Cuervos**

Agrupación fundada en el año de 1964 en Cuenca por los hermanos Víctor y Rubén Astudillo, vocalista y baterista respectivamente. Además de Francisco Andrade como guitarrista, Marcelo Heredia como tecladista, Juan Sotomayor como bajista y Lauro Almeida como guitarrista. El evento que los dio a conocer fue el festival de La Guitarra de Oro en Cuenca gracias al cual viajaron a Guayaquil para grabar dos discos con el sello Orión. El final de Los Cuervos llega en 1970 debido al fallecimiento de Marcelo Heredia. Su canción mas exitosa fue "Comprensión". Tuvieron varios otros éxitos como "Retén la Noche", "Quien será", "Al Baile Iré", "No lo ves" y muchos otros. (Neumane, 2013).



## CAPÍTULO III

### 3. Análisis de repertorio

#### 3.1. Análisis del Tema: “Alcánzalo” (Los Barracudas)

Alcánzalo, canción interpretada por Los Barracudas es una versión de Los Belmonts, banda mexicana que a su vez versiona la canción It’s so hard (1966) de la banda inglesa The Honeycombs.

#### Análisis Armónico y formal

El tema está en la tonalidad de Fa mayor y usa únicamente la escala mayor. Durante la introducción y la primera frase de la parte A se mantiene en Fa. En la siguiente mitad de A utiliza la progresión *do wop* comenzando en el cuarto grado. Antes de ir nuevamente a A utiliza el quinto grado durante cuatro compases para causar tensión apoyado por la melodía. La parte B es un solo de teclado y usa una progresión IV / I / V / I que se repite una vez y finaliza con dos compases en Fa. Lo mismo ocurre en el final de la canción pero sin la repetición. La forma consta de *intro*, A, B, y *outro*. Todo esto ordenado de la siguiente manera.

*Intro*      A      A      A      B      A      *Outro*

**Voz:** En la sección A usa únicamente notas de la triada en negras, subiendo diatónicamente una tercera cada compás.

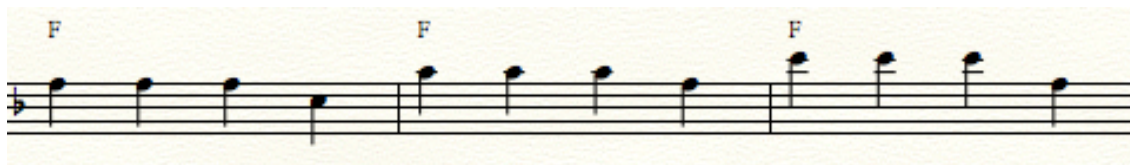


Figura 6. Notas de la melodía en “Alcánzalo”

Sobre la progresión *Doo wop* de la sección A usa notas del acorde excepto en el quinto grado, donde usa la séptima y la novena.

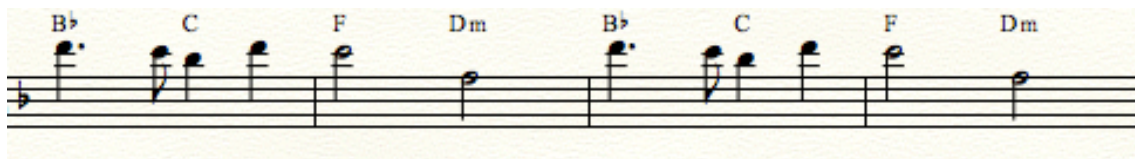


Figura 7. Notas de la melodía en “Alcánzalo”

Para cambiar de sección hay una armonía de voces. Una se mantiene en sol y las demás suben diatónicamente saltándose La hasta DO.

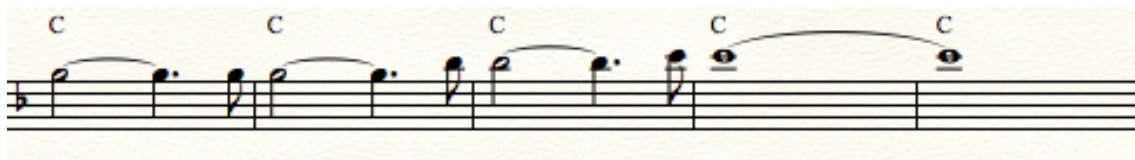


Figura 8. Armonía de voces en “Alcánzalo”

**Teclado:** El teclado hace una melodía en la introducción, después de la segunda A y después de B que consiste en una bajada diatónica desde Fa a Do en corcheas.



**Guitarra:** la guitarra está presente al final donde toca notas del acorde en tiempos fuertes con notas de paso por tres acordes y repite el motivo del teclado los dos últimos compases.

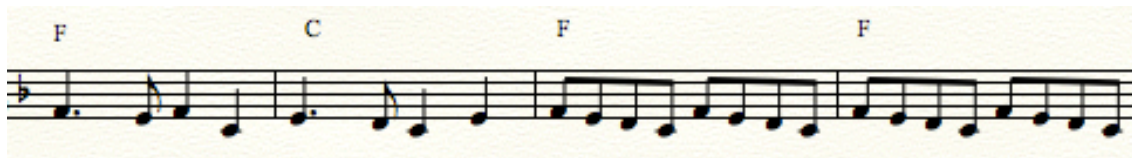


Figura 11. Motivo del teclado en la guitarra.

### Análisis Rítmico

“Alcánzalo” está en un compas de 4/4 a 144 bpm.

**Bajo:** El bajo utiliza corcheas en todo el tema.

### 3.2. Análisis del Tema: “Retén la Noche” (Los Cuervos)

Esta canción fue reconocida en el país por su versión interpretada por Los Cuervos, quienes hacían un *cover* de Los Iracundos. La canción original fue escrita en francés en 1962. Su letra es de autoría de Charles Aznavour y su música de Georges Garvarentz.

#### Análisis Armónico y Formal

El tema está en la tonalidad de Mi bemol mayor. Su principal progresión es la *do wop* que está presente durante todo el tema a excepción de la parte B. La introducción son los ocho primeros compases de la parte A únicamente tocados con voz, bajo y guitarra alternando la púa rápida y constantemente hacia abajo y hacia arriba (*trémolo*). La banda completa entra en la segunda parte de esa misma A con los cuatro compases restantes, quedando esa sección de 12 compases. Existe una variación de A, donde los cuatro primeros compases no varían pero en los siguientes ocho sube la intensidad, cambia la melodía y la intención. Esta variación se encuentra antes de B y antes del *outro*. B es refrescante ya que usa otras progresiones, la melodía cambia su rítmica y los instrumentos también varían lo que venían haciendo. Se distinguen dos partes: La primera (instrumental) prepara para que el cambio no sea brusco ya que lo siguiente puede sentirse como una modulación aunque no

lo sea realmente. El *outro* es únicamente instrumental y se repite hasta acabar en *fade out*. A continuación se puede observar la distribución de las partes a lo largo del tema.

*Intro*/A A A B A A *Outro*

### Análisis de instrumentos

**Voz:** Utiliza mucho la síncopa, los retardos, anticipaciones y adornos como el *glissando* que consiste en tocar los sonidos intermedios entre dos notas y notas de paso en una misma sílaba.

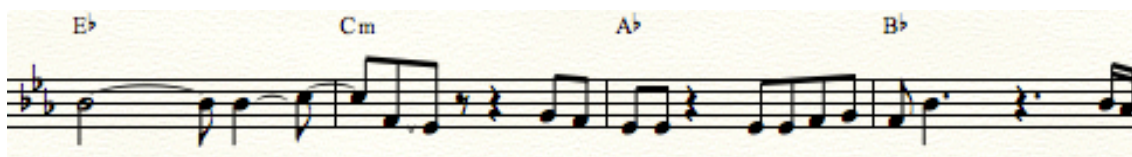


Figura 12. Síncopa y adornos en "Retén la noche."

En cuanto a notas, delinea siempre la armonía usando notas de cada acorde.

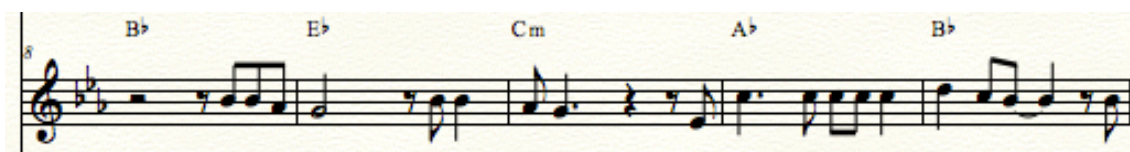


Figura 13. melodía delineada por la voz en "Retén la noche".

En la variación de A se vuelve repetitivo usando dos notas en corcheas, cayendo a tiempo y disminuyendo el uso de la síncopa.



Figura 14. Uso de corcheas en "Retén la noche".

**Teclado:** Durante toda la canción toca los acordes en corcheas en un registro medio-alto, algo característico del estilo.

**Guitarra:** la guitarra acompaña con melodías y no con los acordes típicos.

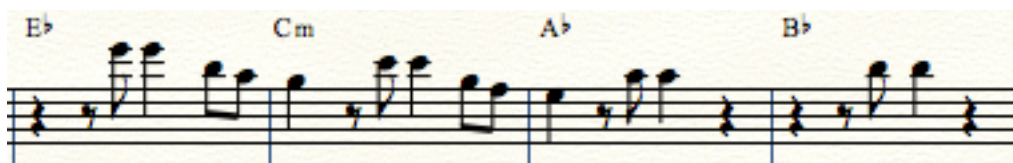


Figura 15. Acompañamiento con melodías en la guitarra de "Retén la noche".

En partes se puede escuchar mas de una nota como en el compás 29 donde, a demás de delinear la armonía hace corcheas para subir la intensidad de esa sección.



Figura 16. la guitarra tocando dos notas a la vez en "Retén la noche".

En el *outro* toma el protagonismo haciendo una línea que reposa en notas del acorde pasando por notas de la escala y aproximaciones cromáticas.

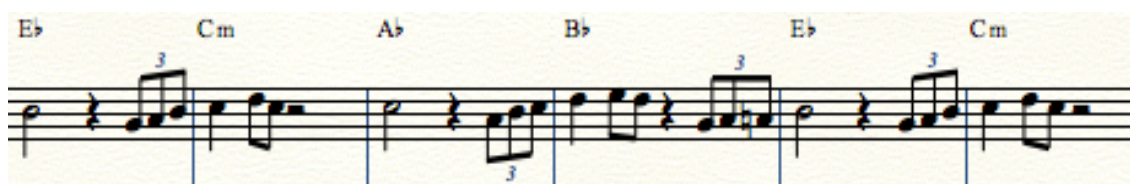


Figura 17. Adornos en la guitarra de "Retén la noche"

### Análisis Rítmico

Está en un compas de 4/4 a 104 bpm.

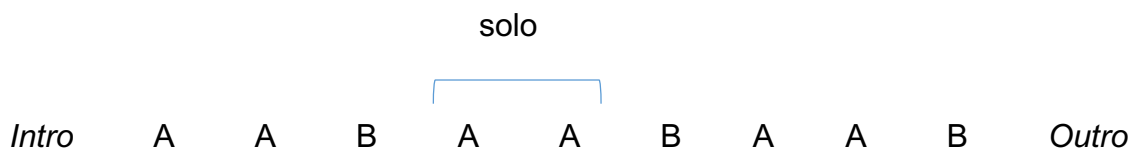
**Bajo:** el bajo utiliza una fórmula rítmica que consiste en dos negras con punto y una negra.

### 3.3. Análisis del Tema: “Al Baile Iré” (Los Cuervos)

Se han podido encontrar únicamente dos versiones de esta canción. La original de la agrupación chilena Alan y sus Bates compuesta por Julio Escobar y la versión de Los Cuervos.

#### Análisis Armónico y Formal

El tema está en la tonalidad de Mi mayor. Se encuentran las partes A y B siempre en el mismo orden (A A B). Utiliza la Progresión *do wop* durante toda la canción excepto en el *intro* y *outro*. La introducción se mantiene en la tónica durante 8 compases. La parte A dura ocho compases mientras que la parte B dura 16. Existe una variación de las A después de la primera B y es un puente instrumental, un solo de guitarra de 16 compases sobre la misma progresión. El *outro* es idéntico a la introducción con una repetición de los últimos cuatro compases que terminan en *fade out*. La forma es:



#### Análisis de instrumentos

**Voz:** Algo que sucede mucho en esta canción y en la interpretación de Víctor Astudillo, cantante de los Cuervos es cantar la misma sílaba con diferentes notas en una aproximación al tiempo fuerte como sucede en los siguientes ejemplos:



Figura 18. Misma sílaba, diferente nota en "Al baile iré"



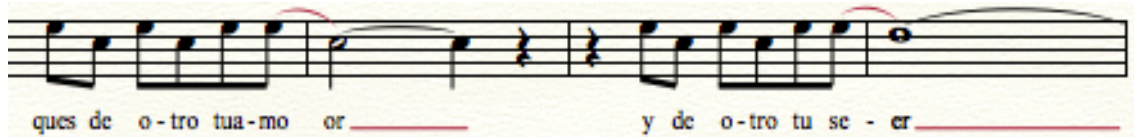


Figura 19. Uso de notas del acorde en "Al baile iré".

Usa casi siempre notas del acorde y cuando no lo hace es en tiempos débiles para resolver rápidamente como se puede apreciar a continuación

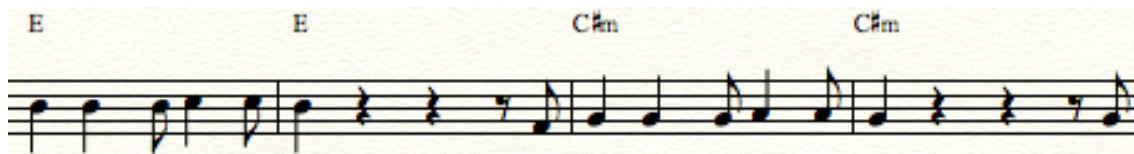


Figura 20. Uso de la sexta en "Al baile iré".

En el ejemplo anterior se puede observar también que la sexta es muy usada.

Los motivos son bastante repetitivos y los que podemos encontrar son:

En A

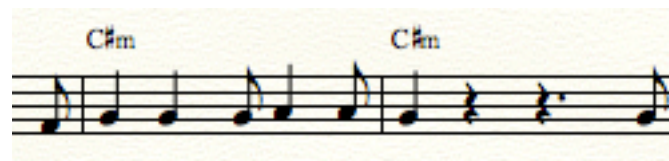


Figura 21. Motivo de A en "Al baile iré".

Y en B

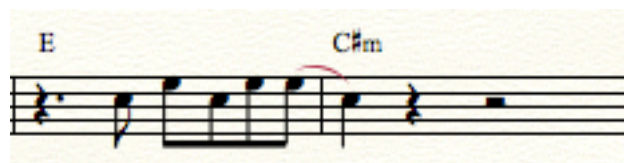


Figura 22. Motivo de B en "Al baile iré".





En B.



Figura 27. *Fills* de guitarra en la parte B de "Al baile iré".

En el solo se puede ver como juega con el registro de la guitarra, repitiendo los motivos exactos en diferentes octavas



Figura 28. Solo de guitarra en "Al baile iré".

### Análisis Rítmico

Está en un compas de 4/4 a 177 bpm.

**Bajo:** El bajo toca raíz, tercera y quinta en negras durante todo el tema y hace el *kick* del principio de la parte B.

### 3.4. Análisis del Tema: "La Respuesta" (Los Corvets)

Canción compuesta por Los Gatos Salvajes de Argentina en 1965, la cual los Corvets versionan en 1967.

### Análisis Armónico y Formal

La Respuesta se encuentra en la tonalidad de Si bemol mayor y usa el séptimo grado bemol agregando una sonoridad mixolidia. En la Introducción y la primera parte de A se usan los grados I y bVII. La segunda mitad de A nos da la tonalidad ya que usa los grados IV, V, I y VI- que ocupa una progresión *doowop*. La parte B se presenta sorpresivamente antes de la mitad de la canción y presenta acordes inusuales como un tercer grado mayor y un quinto del quinto. El solo de teclado, que se ejecuta en la parte A, usa una variación de la

progresión de *blues* en la que los acordes en rojo indican la forma. El *outro* es igual que la introducción y se repite tres veces hasta terminar en *fade out*. La forma es:

solo

└──────────┘

Intro    A    A    B    A    A    A    Outro

### Análisis de instrumentos

**Voz:** Es muy común encontrar en el estilo el uso de melodías sobre la barra que en este caso retardan la llegada a una nota.

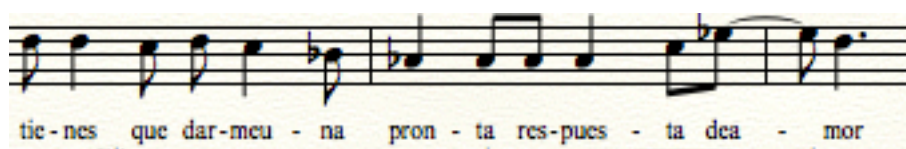


Figura 29. Melodía sobre la barra en "La respuesta"

Las notas que utiliza son las de la triada con notas de paso para cambiar de acorde.

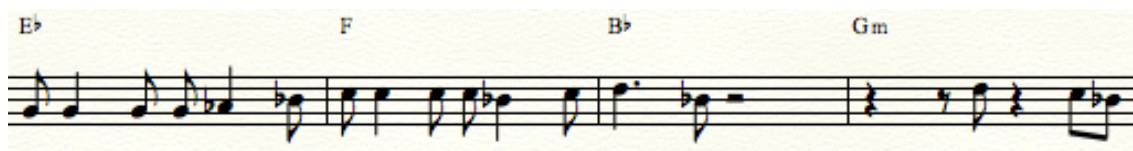


Figura 30. Notas en la melodía de "La respuesta"

Otra característica que se encuentra es la síncopa en la melodía.

En parte A.



Figura 31. Síncopa en la parte A de "La respuesta"



En ocasiones la varía de la siguiente manera:

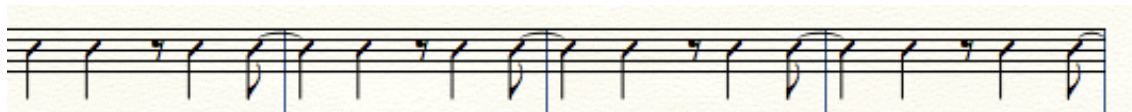


Figura 36. Variación de rítmica de acompañamiento en "La respuesta"

### Análisis Rítmico

Está en un compas de 4/4 a 180 bpm. con un ritmo que se apega al *surf rock*.

### 3.5. Análisis del Tema: "Harás lo que te pida" (Los Corvets)

Al igual que La respuesta, esta canción es de autoría de Litto Nebia con los Gatos Salvajes de Argentina. Compuesta en 1965 y versionada por Los Corvets en 1968.

### Análisis Armónico y Formal

La tonalidad es Mi mayor. Cuenta con dos partes dentro de A: la primera es una progresión *do wop* en donde el primer grado dura un compás, el sexto grado un compás, y el cuarto y quinto comparten un mismo compás. Para completar cuatro compases, se vuelve a tocar el primer grado. La segunda parte de A empieza en la relativa menor (C#m), pasando al segundo grado menor y finalizando con una cadencia compuesta (IV V). Esto se repite una vez desde el segundo grado menor. En la parte B se encuentra presente una progresión de *rock n roll* en su forma mas básica, I IV V I. El *outro* es la repetición de los últimos ocho compases de A.

*Intro*      A      A      B      A      B      A      *Outro*

### Análisis de instrumentos

**Voz:** Usa la síncopa alternada con figuras a tiempo. La principal figura es la corchea que se encuentra en toda la melodía.



Figura 37. Motivo melódico en "Harás lo que te pida"

En la parte B la densidad rítmica aumenta para crear contraste con A, donde hay mucho mas espacio.

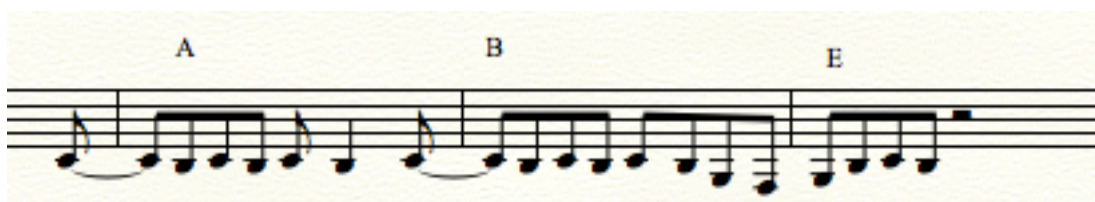


Figura 38. Densidad rítmica en "Harás lo que te pida"

**Teclado:** Como es común en el estilo, toca una introducción corta. Se mantiene sobre el acorde de Mi y toca en corcheas la quinta, sexta y raíz con el siguiente motivo:



Figura 39. Introducción de teclado en "Harás lo que te pida"

Acompaña durante gran parte del tema con notas largas y cuando hace notas cortas las hace en *staccato*.

**Guitarra:** la guitarra en esta canción es algo especial. Cumple con una rítmica específica acentuando los tiempos dos y cuatro. A demás, en ciertas partes toca semicorcheas que muchas veces son apagadas.



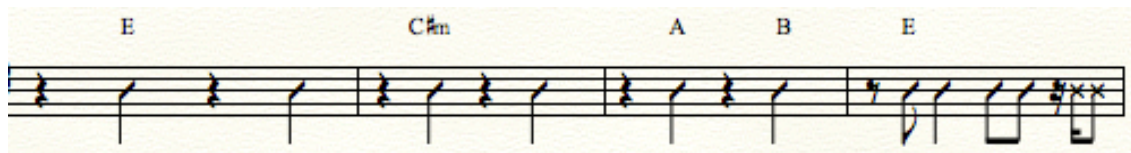


Figura 40. Rítmica de acompañamiento de guitarra en "Harás lo que te pida"

En la parte B son mas evidentes las semicorcheas

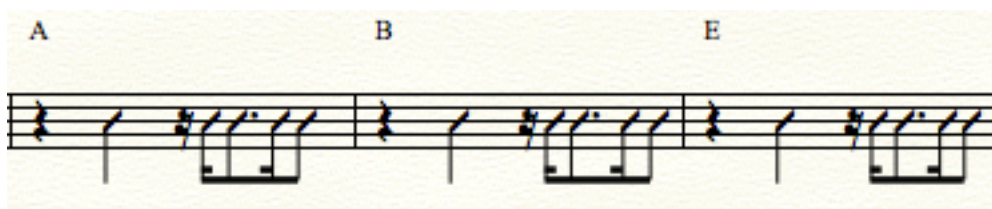


Figura 41. Uso de semicorcheas en la guitarra de "Harás lo que te pida"

### Análisis Rítmico

Está en un compas de 4/4 a 135 bpm.

**Bajo:** Crea sensaciones dependiendo de la intención. En la parte A toca negras con punto, blancas y pocas negras mientras que en B toca únicamente negras y corcheas antes de volver a A.

### 3.6. Análisis del Tema: "Granito de Arena" (Los Dragones)

Como varias de las canciones que se analizarán, esta canción tiene su origen en Italia en 1961. Su autor es Nico Fidenco. En Latinoamérica la versión mas conocida es la de Ricardo Roca, cantante de Los Hooligans en su etapa solista. Al Ecuador llegó gracias a Los Dragones quienes la interpretan diferente, haciéndola mas rápida y bailable.

### Análisis Armónico y Formal

La tonalidad es Fa sostenido mayor. Cumple con la regla de tener partes A y B además de un *intro* y *outro*. La *intro* es una melodía en *rubato* que el piano y la guitarra acompañan arpegiando los acordes de A. Su principal progresión es la de *do wop* que podemos encontrar a lo largo de esta sección. Dividiendo A en tres partes tenemos la primera que usa un acorde por compás, la segunda dos compases por acorde y el final de A volviendo a usar un compás por acorde.

En la parte B existe un movimiento de acordes también típico, alternar un acorde con el primer grado, en este caso: primero, sexto, primero, sexto, primero, quinto, primero. El *outro* son los primeros cuatro compases de A repetidos hasta que el *fade out* ponga fin. La forma es una variación de AABA que se extiende aumentando una B y parte de una A.

*Intro*    A    A    B    A    B    *Outro*

### Análisis de instrumentos

**Voz:** En esta canción, a demás de la voz principal hay que hacen notas largas y están presentes únicamente en A. Para ir a una A existen 8 compases de preparación donde la voz principal canta una sílaba (Ah) usando notas de los acordes. Algo que llama la atención es el uso de la séptima.

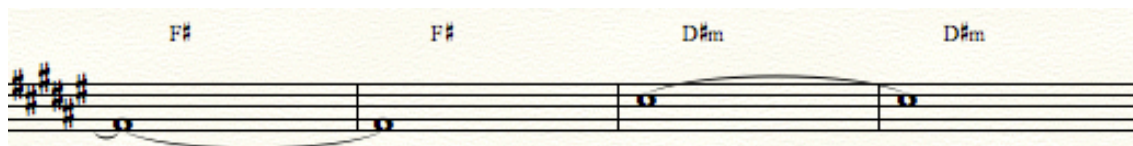


Figura 42. Preparación de la voz para la parte A en "Granito de arena"

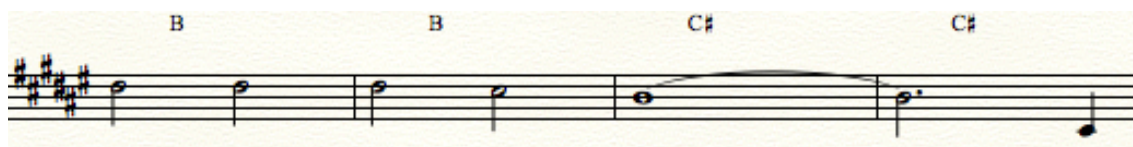


Figura 43. Uso de la séptima en "Granito de arena"

En A se encuentran dos motivos principales. El primero se puede entender como dos negras con punto y una negra.



Figura 44. Primer motivo melódico de la voz en "Granito de arena"

El segundo motivo consiste en una redonda, una blanca y dos negras, variando muy poco.

Musical notation for Figure 45. The staff shows a melodic motif with four measures. The chords above the staff are F#, F#, D#m, and D#m. The notes are: a half note G4 (F#), a half note A4 (F#), a quarter note B4 (D#m), and a quarter note C5 (D#m). The lyrics below are: ni - to dea - re - na ya - si -

Figura 45. Segundo motivo melódico de la voz en "Granito de arena"

Musical notation for Figure 46. The staff shows a melodic motif with four measures. The chords above the staff are B, B, C#, and C#. The notes are: a half note G4 (B), a half note A4 (B), a quarter note B4 (C#), and a quarter note C5 (C#). The lyrics below are: tu en la nie - bla es - ca

Figura 46. Uso de notas en la melodía de "Granito de arena"

Observamos también que usa notas de la triada y notas de paso generalmente en el ultimo tiempo de cada compás.

En B se encuentran alternadas notas largas con cortas formando el siguiente motivo.

Musical notation for Figure 47. The staff shows a melodic motif with four measures. The chords above the staff are F#, F#, D#m, and D#m. The notes are: a half note G4 (F#), a quarter note A4 (F#), a quarter note B4 (F#), a quarter note C5 (F#), a half note G4 (D#m), a quarter note A4 (D#m), a quarter note B4 (D#m), and a quarter note C5 (D#m). The lyrics below are: tu - tea - le - ja - rás y en la dis -

Figura 47. Uso de notas largas y cortas en la melodía de "Granito de arena"

Musical notation for Figure 48. The staff shows a melodic motif with four measures. The chords above the staff are F#, F#, D#m, and D#m. The notes are: a half note G4 (F#), a quarter note A4 (F#), a quarter note B4 (F#), a quarter note C5 (F#), a half note G4 (D#m), a quarter note A4 (D#m), a quarter note B4 (D#m), and a quarter note C5 (D#m). The lyrics below are: tan - cia te per - de - rás y so - la

Figura 48. Ejemplo de uso de la séptima en "Granito de arena"



De igual manera encontramos notas de la triada y la séptima en Re sostenido menor.

**Teclado:** Cuenta con un piano que se puede escuchar en la introducción al ser esta arpegiada. Es bastante difícil distinguirlo pero en partes se escucha que cumple la misma función del bajo, marcando cambios de sección y poniendo acordes en tiempo número uno.

**Guitarra:** La guitarra cumple una función armónica y rítmica al tocar los tiempos dos y cuatro durante casi toda la canción.

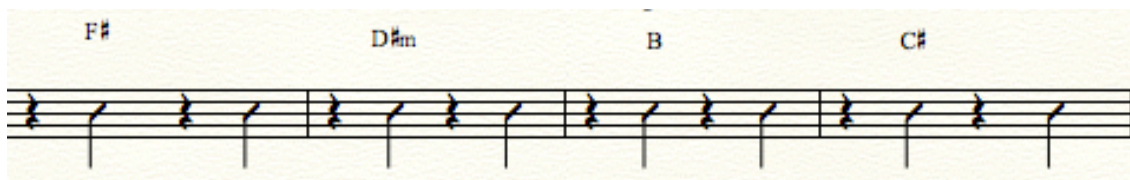


Figura 49. Rítmica principal de la guitarra en "Granito de arena"

También apoya al final de A para dar paso a B con una rítmica a función de *kick* junto con los demás instrumentos.



Figura 50. Apoyo de la guitarra en *kicks*

### Análisis Rítmico

Está en un compas de 4/4 a 180 bpm.

**Bajo:** Toca en blancas la mayor parte del tiempo y únicamente en remates o últimos compases de cada sección toca en negras.

### 3.7. Análisis del Tema: “El Baile del Ladrillo” (Los Dragones)

Aquí aparece otra canción italiana. Rita Pavone fue quien lanzó el tema “*Il ballo del mattone*” en 1963 y la argentina Violeta Rivas lo populariza en Latinoamérica. Los Dragones adoptan la versión en español y tienen gran éxito con ella.

#### Análisis Armónico y Formal

En cuanto a tonalidad y estructura es idéntica a “Granito de Arena”. Las dos están en Fa sostenido mayor y su forma es AABABA. También comparten la progresión *do wop* y la idea de alternar acordes con el primer grado. La canción comienza con una bajada cromática del teclado que dura dos compases. La parte A podemos dividirla en tres: La primera parte consta de una progresión *do wop* usando un acorde cada dos compases. A continuación una progresión donde se alternan los grados I y VI<sub>m</sub> seguidos de una cadencia IV / V / I. Siguiendo con la parte B se encuentra otra vez una progresión que alterna un acorde con el primer grado, en este caso: I y II<sub>m</sub>. Al final de B encontramos otra cadencia compuesta (I / IV / V). En el final se ocupa la misma bajada cromática del teclado en la introducción con un final en el que caen todos los instrumentos en el acorde de Fa sostenido con la misma rítmica. La forma es:

*Intro*    A    A    B    A    B    *Outro*

## Análisis de instrumentos

**Voz:** Las canciones de los Dragones cuentan con coros que, en este tema apoyan la voz principal en melodía y ritmo.

The image shows a musical score for the song "El baile del ladrillo". It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "no seas tan ce - lo - sa - si con o - tra bai-lo rock". The bottom staff is an accompaniment line with lyrics: "uh - pa pa uh pa pa". Above the notes, the chords F# and D#m are indicated. The melody is simple and rhythmic, with a focus on the lyrics.

Figura 51. Coros en "El baile del ladrillo"

Como en otros casos, las notas del acorde ocupan casi toda la canción y las tensiones únicamente son de paso y dan una transición al siguiente compás.

La anacrusa es bastante usada dentro de la canción como se observa a continuación.

This image shows a snippet of a musical score. The top staff has lyrics: "oh no no noseastan ce - lo -". Above the notes, the chords F# and F# are indicated. The melody starts with an anacrusis, which is a short phrase that precedes the first full measure of a line of music.

Figura 52. Uso de la anacrusa en "El baile del ladrillo"

This image shows another snippet of a musical score. The top staff has lyrics: "sial mi rar tus lin-dos o -". Above the notes, the chord D#m is indicated. The melody starts with an anacrusis, which is a short phrase that precedes the first full measure of a line of music.

Figura 53. Segundo ejemplo del uso de la anacrusa en "El baile del ladrillo"

No existen motivos tan claros como en otros temas pero se debe poner atención a los compases 9, 10, 11 y 12 que aplican la idea anterior de anacrusa y como, en el último compás canta dos notas distintas con una misma sílaba. También se aprecia la respuesta de los coros en la voz inferior.

si y a - si y a - si vi-vir es muy sen - ci - llo-o

Figura 54. Aspectos de la melodía de "El baile del ladrillo"

En la parte B alarga las palabras ligando notas para cambiar la sensación de velocidad que dominaba previamente.

te quie - ro tan - to ta - an - to

Figura 55. Notas ligadas en la parte B de "El baile del ladrillo"

Continuando con el concepto de notas largas aparecen redondas y un motivo claro (redonda, blanca, dos negras).

e - so es que gri - to y re -

Figura 56. Motivo con notas largas en "El baile del ladrillo"

Para finalizar B y volver a A aumenta la densidad rítmica, dando nuevamente la sensación de velocidad.

pi - to cuan - do bai-lo yo con o-traes-toy con - ti go - o

Figura 57. Cambio de sensación de tempo en "El baile del ladrillo"

**Teclado:** Tiene protagonismo en la introducción y el final tocando una bajada cromática de Do a DO.

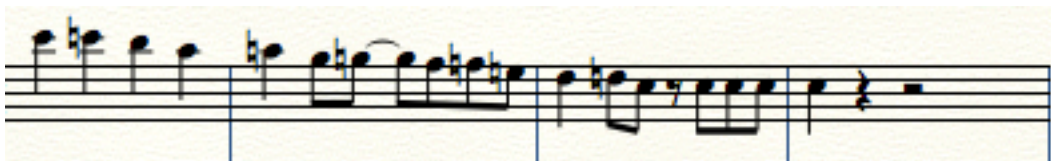


Figura 58. *Intro y outro* de teclado en "El baile del ladrillo"

Al final de cada A toca una línea que da paso a la siguiente sección

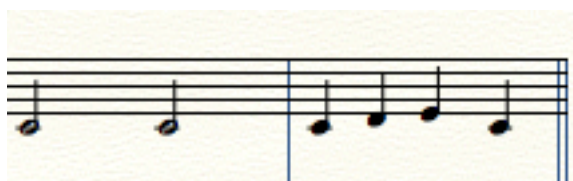


Figura 59. Melodía usada en el cambio de sección en "El baile del ladrillo"

En la parte B hace un acompañamiento melódico usando negras con punto como es común en el estilo. Usa las sextas como también es característico en estas canciones.

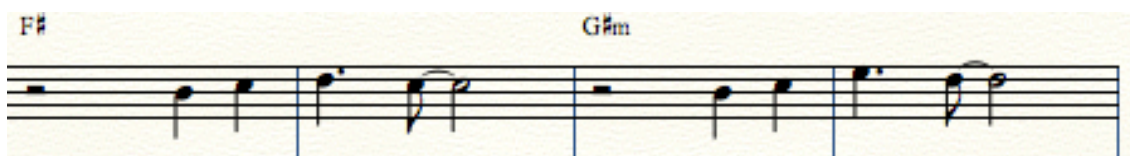


Figura 60. Primer ejemplo del motivo melódico de B en "El baile del ladrillo"

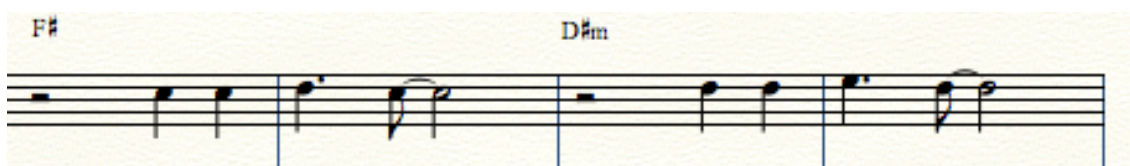


Figura 61. Segundo ejemplo del motivo melódico de B en "El baile del ladrillo"



**Guitarra:** En los compases cuatro y ocho de A la guitarra hace *fills* en el espacio que deja la voz. Utiliza un registro alto, lo que da contraste.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a vocal line with lyrics: "no seas tan ce - lo - sa - si con o - tra bai-lo rock sial mi". Above the staff are four chords: F#, F#, D#m, and D#m. Below the staff are two guitar staves. The first guitar staff shows a melodic line with notes corresponding to the lyrics. The second guitar staff shows a bass line with notes and rests. There are also some guitar-specific notations like "uh", "pa", "pa" and a "7" indicating a barre.

Figura 62. *Fills* de guitarra en "El baile del ladrillo"

En la parte B hace una rítmica que prioriza las negras con punto.

The image shows a musical score for guitar rhythm. The top staff is a vocal line with lyrics: "uh - pa pa". Above the staff are two chords: F# and G#m. Below the staff are two guitar staves. The first guitar staff shows a melodic line with notes and rests. The second guitar staff shows a bass line with notes and rests. There are also some guitar-specific notations like "uh", "pa", "pa" and a "7" indicating a barre.

Figura 63. Rítmica de guitarra en B en "El baile del ladrillo"

### Análisis Rítmico

Está en un compas de 4/4 a 224 bpm.

**Bajo:** Alterna tocando negras en partes energéticas y blancas en partes con menor intensidad. Lo mismo hace con respecto a notas, en partes intensas hace muchas notas y se mantiene en una misma nota cuando la canción lo requiere.

### 3.8. Análisis del Tema: “Porqué” (Los Barracudas)

Canción compuesta por la agrupación inglesa The Dave Clark Five en 1964. En México se dio a conocer por Los Apson como “Dime Por Qué” y en Ecuador como “Porqué” por los Barracudas. Cabe destacar que las letras son distintas.

#### Análisis Armónico y Formal

El tema está en la tonalidad de Sol mayor. La armonía es mas compleja que en los otros temas. Se encuentran acordes como el primer grado aumentado, primer grado con sexta, cuarto grado menor, quinto grado aumentado, segundo grado mayor con séptima bemol y un sexto grado bemol. En su mayoría provenientes de intercambio modal. El sonido único de la canción es dado por un *line cliché* cromático que consiste en que Re sube hasta Mi y regresa, tocado sobre el acorde de Sol. Esta progresión se usa en la introducción y el solo, mientras que en la parte A, el mismo *line cliché* es usado sobre diferentes acordes. La parte B tiene una sonoridad diferente porque deja de usar el *line cliché* e implementa los grados IIIm, V y VI a demás del primero. Al final de B usa el segundo grado mayor con séptima bemol como dominante del quinto que resuelve en la parte A. El final consiste en la repetición de los últimos cuatro compases de A por tres veces.

Intro      A      B      A      Solo      A      Outro

#### Análisis de instrumentos

**Voz:** Utiliza la síncopa, los retardos , anticipaciones, adornos como el *glissando* y notas de paso en una misma sílaba.

Figura 64. Adornos en la voz de "Porqué"

La melodía se adapta al *line cliché* y al cambio de acorde para delinearlo.



Figura 65. Melodía que delinea la armonía en "Porqué"

A lo largo de la canción no hay muchos motivos rítmicos concisos. En la parte B hay un motivo reconocible que es el siguiente

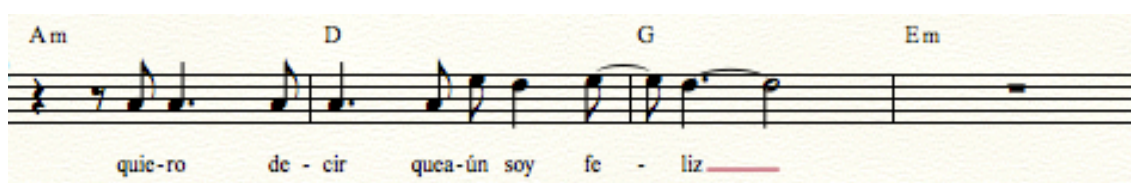


Figura 66. Motivo de B en "Porqué"

El motivo final también está presente en el final de A.



Figura 67. Motivo común en A y B en "Porqué"

**Teclado:** En la introducción toca una melodía sincopada en la que la primera nota de cada compás es la correspondiente al *line cliché* y las demás son las mismas siempre. Rítmicamente el motivo es el mismo en cada compás.

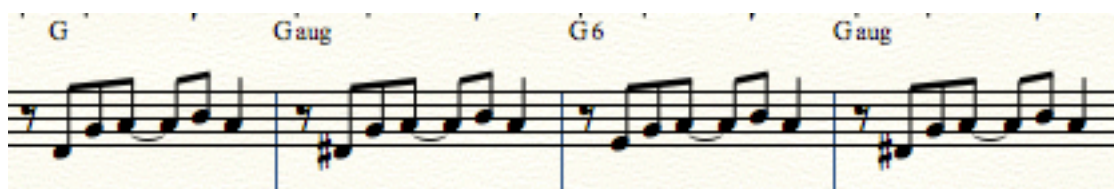


Figura 68. Introducción de teclado en "Porqué"

El teclado en esta canción toca los acordes en redondas, dando espacio a la guitarra para que haga una rítmica establecida.



El solo es lo mismo que la introducción sumados cuatro compases que se presentan a continuación.

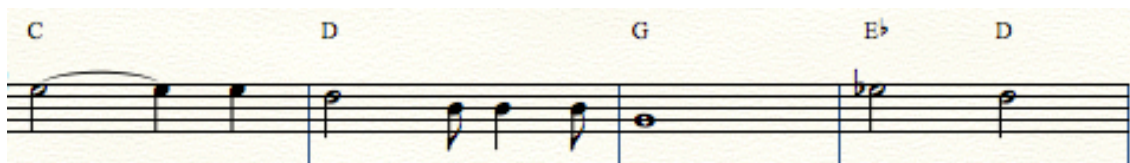


Figura 69. Compases extra en el solo de teclado de "Porqué"

**Guitarra:** la guitarra cumple una rítmica que, gracias a su articulación, da un sonido especial.

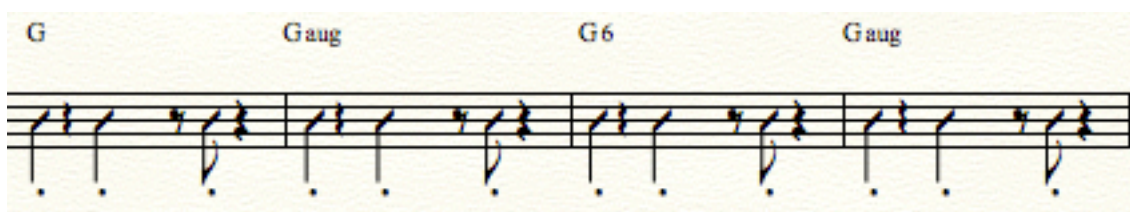


Figura 70. Rítmica de guitarra en "Porqué"

La manea en la que articula la ejecución del acorde es de forma de un barrido con las cuerdas apagadas en la primera negra de cada compás, la segunda negra es tocada con staccato y apagada al igual que la corchea del tercer tiempo.

### Análisis Rítmico

Está en un compas de 4/4 a 105 bpm.

**Bajo:** La rítmica que ejecuta el bajo es una negra con punto y una corchea con ligeras variaciones, particularmente en la parte B donde hay mas densidad rítmica

## CAPÍTULO IV

### 4. Análisis lírico

El análisis de las letras se llevará a cabo bajo ciertos parámetros que se detallan a continuación:

- Argumento
- Personajes
- Tiempo
- Desarrollo
- Figuras literarias

El tema en todas las canciones es el amor y las rimas son escasas, por lo que no se profundizará en esos aspectos.

#### 4.1. Letra del tema “La respuesta”

A

Tienes que darme una pronta  
respuesta de amor  
pues sino mi corazón  
va a morir de dolor

sabes que todo el cariño  
que tengo guardado  
es para ti  
nada más

A

tiene que haber algo dentro  
de tu corazón  
algo o un sentimiento  
que te haga sentir  
esta canción que es  
para ti una poesía  
para un ángel fue hecho  
nada más

B

si tú me amas  
contento estaré  
pues la respuesta  
hará en mí  
la felicidad  
que hace tiempo ansiaba yo  
la locura de amar.

### **Análisis**

Una vez mas, el amor es el protagonista, a diferencia de las otras canciones que se analizan, esta vez se habla de una relación que aún no comienza. Trata de recibir una respuesta después del cortejo que se ha llevado a cabo. El hombre está enamorado y espera ser correspondido, es a lo que hace referencia el título.

La letra es tratada en segunda persona y en tiempo futuro. La pareja son los personajes y es el hombre quien se dirige a la mujer, dándole a conocer sus sentimientos y deseos.

Lo que da a conocer en la primera estrofa es el tema sobre el que gira la canción (“tienes que darme una pronta respuesta de amor”). A continuación expresa sus sentimientos diciéndole que todo su cariño es para ella. En la segunda A afirma que ella debe sentir algo hacia él al escuchar la canción que le escribió. En la parte B deja de hablar sobre ella y habla sobre si mismo. Expresa las consecuencias positivas que tendrá la respuesta que tanto espera. Estará contento, feliz, experimentará “la locura de amar”.

En esta letra hay escases de figuras literarias así como de rimas. Se han podido distinguir figuras literarias como una hipérbole al decir que morirá de dolor y metáforas al comparar una canción con una poesía y a la chica con un ángel.

## 4.2. Letra de “Retén la noche”

### *Intro*

Retén la noche  
 que el sol ya esta por salir,  
 después te irás y ya nunca tu volverás  
 y el cielo azul se a puesto gris  
 por que mañana te irás

A

recuérdame aunque lo nuestro  
 termine esta noche,  
 no has de sentir de mis labios  
 un solo reproche  
 quédate, junto a mi,  
 al menos un momento más,

A

recuérdame, aunque lo nuestro  
 termine esta noche  
 se que mañana no habrá más nada  
 de aquel amor que fue todo mi mundo  
 y en la tinieblas me perderé  
 como un vagabundo

B

las horas van pasando irremediamente  
 se acerca ya nuestra separación,  
 no puedo detenerte desgraciadamente  
 aunque se me desgarre el corazón

### **Análisis**

Es una letra de amor, un amor que está cerca de su fin. Es prácticamente una despedida donde el hombre desearía poder detener el tiempo para que la chica

no se vaya. Habla en segunda persona. Los tiempos presente y futuro conviven porque habla de lo que siente y piensa ese preciso momento y de lo que pasará al día siguiente cuando ella ya no esté.

Los personajes son él y ella. Está claro que es ella quien se marchará al día siguiente. Según la parte B no hay nada que él pueda hacer para que ella se quede. Parece ser que la chica es muy querida por la línea: "y el cielo azul se ha puesto gris porque mañana te irás". De los sentimientos de ella no se tiene ninguna información, tampoco da a entender que se hicieron daño sino mas bien se intuye que es una despedida por un viaje. Él por su parte le pide que se quede, que detenga el tiempo y que lo recuerde. Expresa lo importante que ese amor es para él y que estará perdido cuando ya no esté. Es alguien consciente de la situación y por eso ni siquiera intentará hacerle cambiar de opinión o impedir que se marche.

Comienza diciendo el título y explicándolo, desea detener el tiempo para no dejar de estar con ella. Continúa diciendo lo triste que resulta esta despedida con la metáfora de que el cielo azul se ha puesto gris. En la siguiente A dice el gancho mas fuerte: "recuérdame aunque lo nuestro termine esta noche" y culmina esa A con la frase: "quédate junto a mi, al menos un momento mas", con lo que quiere decir que es inevitable el adiós. En la tercera A se encuentra presente la variación de la melodía y de igual manera de la letra. En esta parte habla a futuro, al día siguiente cuando todo acabe y él se vea perdido ("se que mañana no habrá mas nada de aquel amor que fue todo mi mundo y en las tinieblas me perderé como un vagabundo"). La parte B tiene un tono de resignación, no hay nada por hacer, es un hecho inevitable que cada vez está mas cerca.

El título en sí es una exageración, algo imposible de realizar y es lo que el hombre pide a su pareja para expresar que no quisiera que los momento con ella terminen. Existen varias metáforas como: "y el cielo azul se ha puesto gris" que se asocia con la tristeza que debe estar pasando. Otra metáfora es: "y en las tinieblas me perderé como un vagabundo", esta comparación no es literalmente lógica pero se entiende claramente que él no va a saber qué hacer sin ella. Algo que sucede en este tema es el cambio de orden de las palabras

para embellecer su sonoridad. Por ejemplo: “ no has de sentir de mis labios un solo reproche” o “después te irás y ya nunca tu volverás”.

#### 4.3. Letra de “Al baile iré”

A

Esta noche al baile iré  
y allí te encontraré  
y pueda ser que tu  
con otro amor estés

A

esta noche al baile iré  
muy bien me vestiré  
a bailar te invitaré  
y luego te diré

B

basta, no quiero saber  
que es de otro tu amor  
y de otro tu ser  
ay pero basta, te quiero amar  
te quiero besar  
no te puedes negar

#### Análisis

Esta canción habla acerca de un chico que irá a un baile a ver a una chica pero tiene la sospecha y la preocupación de que ella ya esté ahí con alguien mas. Es un amor que podría iniciar si él logra su cometido.

Habla en segunda persona, se dirige a la chica de una forma en que da a notar que no le está hablando realmente, sino expresando sus intenciones de esta manera. El tiempo es futuro porque hace referencia a lo que sucederá esa noche. El lugar donde se llevará a cabo la historia es en el baile.

Los personajes son el chico y la chica pero también se habla de un tercero, la posible persona con la que ella está. No se tiene ninguna

descripción ni información acerca de ella a demás de que estará presente en el baile. De él se sabe que irá al baile muy bien vestido en busca de su amor y se perciben sus celos. Hay un tercer personaje que es el “otro”, es alguien que no se sabe si realmente existe, solo es una suposición del protagonista y es nombrado en varias ocasiones.

Esta canción cuenta con partes A y B. La primera A presenta el título y la problemática principal (“Esta noche al baile iré y allí te encontraré y pueda ser que tu con otro amor estés”). La segunda A repite la primera línea y aumenta que se va a vestir muy bien, esto seguramente para seducir a la chica y tener una respuesta positiva a la hora de invitarla a bailar. En la parte B expresa que no quiere que ella sea de alguien mas sino de él únicamente, esto como resultado de los celos y sospechas que tiene. Finalmente le dice que quiere amarla y besarla sin que se pueda negar. Esa última línea puede sonar a que él la está obligando pero no es esa su intención sino solo una expresión.

Elementos literarios útiles encontrados en la letra son: La anáfora en la segunda y tercera línea de A que a su vez es un polisíndeton al repetir “Y” al principio de cada frase. Algo que diferencia esta canción de las demás es que Al Baile Iré cuenta con rimas en casi todas sus frases, particularmente en las A, en palabras con “e” al final (iré, encontraré, estés, vestiré, invitaré, diré). En B aparecen rimas terminadas en “ar” (amar, besar, negar).

#### **4.4. Letra de “Granito de arena”**

##### *Intro*

Tu quieres irte,  
me quieres dejar,  
mas cuando tu sola estés  
me llamarás

##### A

yo quiero arrullarte, arrullarte,  
adulándote en las olas del mar, del mar  
ligándote un granito de arena y así tú  
en la niebla escapar no podrás

y junto a mi te quedarás ay ay ay ay

A

yo quiero tenerte, tenerte  
 atada con un rayo de sol, de sol  
 y así con su calor la niebla no vendrá  
 y tu amor, escapar no podrá  
 y junto a mi te quedarás

B

mas tu te alejarás,  
 y en la distancia te perderás  
 y sola, sola, sola en la noche, me llamarás.

### **Análisis**

Es una canción de amor y trata de una mujer que se quiere ir y cómo un hombre hará de la forma mas dulce que ella se quede con él: atándola a un granito de arena.

Está escrita en primera y segunda persona en tiempo presente y futuro, siendo el hombre quien habla. La historia sucede en la playa ya que habla de arena, rayos de sol y olas del mar. También habla de la noche, tiniebla y niebla como una consecuencia negativa en un futuro si ella llega a marcharse. Los personajes son el hombre y la mujer. Lo único que se sabe de ella es que tiene la intención de irse. El sabe que ella volverá si llega a marcharse y es por eso que usa la expresión "ligándote a un granito de arena". Intenta convencerla de que se quede pero le dará la libertad para que ella tome su decisión ya que un grano de arena no es algo que la pueda detener. Él es muy tierno como se puede apreciar en las cosas que dice la letra ("yo quiero arrullarte adulándote en las olas del mar") pero a su vez es un poco cruel ("mas tu te alejarás, y en la distancia te perderás y sola en la noche me llamarás").

El desarrollo de la letra empieza en la introducción, donde explica que ella se quiere ir pero él sabe que volverá. En la parte A primero dice que desea darle su cariño ("yo quiero arrullarte adulándote en las olas del mar"), después *introduce* el título, diciéndole que va a ligarla a un granito de arena para que se



quede con él. Esto suena algo egoísta y en el siguiente verso aún más (“... y tu amor escapar no podrá”). La parte B habla a futuro, cuando ella se vaya y se de cuenta que necesita de él y lo busque de nuevo. Aquí no hay mas palabras bonitas ni halagos, lo que da un gran contraste.

En cuanto a figuras literarias, gran parte de la canción es una metáfora y una exageración (hipérbole). Empezando por el título y la idea principal de la que se habló anteriormente no es posible que un granito de arena, la niebla o un rayo de sol sean suficientes como para detener a una persona. Otro recurso es la aliteración que se encuentra entre la primera y segunda línea de A (“yo quiero arrullarte, arrullarte adulándote...”, “yo quiero tenerte, tenerte, atada...”). Precisamente en esas líneas hay repeticiones de la misma palabra al final de cada verso. La anáfora está presente al final de A, donde las últimas tres líneas comienzan con “y”, al igual que las dos últimas de B.

#### 4.5. Letra de “El baile del ladrillo”

A

No seas tan celosa  
 si con otra bailo *rock*,  
 si al mirar tus lindos ojos  
 solo quiero ver amor,  
 y así, y así, y así  
 vivir es muy sencillo  
 bailando, el baile del ladrillo

A

oh, no quiero tu enojo  
 si con otro bailo así,  
 quiero que tus labios rojos  
 solo me digan que si,  
 y así, y así, y así  
 vivir es muy sencillo  
 bailando, el baile del ladrillo

B

yo te quiero tanto y tanto,  
 ni yo mismo ya sé cuanto,  
 y por eso es que grito  
 y repito  
 que aunque baile yo con otra estoy contigo

### Análisis

El tema que trata esta canción es el amor. La letra habla de una pareja en la que ella tiene celos de que él baile con otras chicas. Él le explica que no debe preocuparse y que ella es a quién quiere. Tiene un segundo tema que es el Baile del Ladrillo , dice que “vivir es muy sencillo bailando el Baile del Ladrillo”. Con esto el personaje expresa a la chica que debe relajarse, bailar y perdonarlo.

Habla en primera y segunda persona en tiempo presente. Los personajes son el hombre y la mujer, siendo narrada desde la perspectiva del hombre en forma de una conversación. Se puede notar que el hombre la quiere y está muy interesado en ella. La mujer por su parte está celosa y enojada. No existe un lugar o espacio donde se esté desarrollando la historia.

En la primera A introduce los personajes empezando por ella, diciéndole que no sea celosa. En la segunda línea da el motivo de sus celos, que él baile con otra persona. En las siguientes dos líneas hace un cumplido expresando su amor y para finalizar la sección *introduce* al baile del ladrillo que es también el título de la canción. Es un gancho que se utiliza como una forma de decir que las cosas no son tan malas como parecen (“vivir es muy sencillo bailando el baile del ladrillo”). Las siguientes A se desarrollan de la misma manera que la primera pero con letra diferente en los cuatro primeros versos. En la parte B cambia el orden de los sentimientos de A, diciendo primero cuanto la quiere y a continuación que no debe estar celosa de una forma menos directa (“...aunque baile yo con otra estoy contigo”).

Figuras literarias que se destacan en la letra son: Polisíndeton en la antepenúltima línea de A (“ y así, y así, y así”). Antítesis en la última línea de B

(“que aunque baile yo con otra estoy contigo”). Anáfora en la primera A (“si con otra bailo *rock*, si al mirar tus lindos ojos”).

#### 4.6. Letra de “Alcánzalo”

A

Si el amor que habías buscado se ha marchado  
tienes que alcanzarlo  
tienes que alcanzarlo

A

no te enojés ni te aflijas  
no lo dejes,  
tienes que alcanzarlo  
tienes que alcanzarlo  
tienes que dejar ya de llorar, llorar, llorar, llorar.

A

Si el mirarlo te consuela corre y vuela  
tienes que alcanzarlo  
tienes que alcanzarlo  
tienes que dejar ya de llorar, llorar, llorar, llorar

#### Análisis

La letra habla acerca de un amor en el que la pareja se ha separado. Es hora de dejar de lamentarse y salir a recuperarlo.

La perspectiva es bastante diferente a las demás canciones debido a que habla desde un punto de vista externo, el de un consejero que, en segunda persona, se dirige a una de las partes motivándola a perseguir el amor. Se habla a futuro usando el “tienes que”.

Los personajes son bastante ambiguos empezando por el hecho de que no se sabe el género de ninguno. Podemos inferir que el narrador es un amigo o alguien cercano que aconseja a esta persona que perdió a su amor. Es alguien bastante positivo que representa una buena motivación. Por otra parte

está la persona que perdió su amor, alguien que se encuentra llorando por su tristeza. También está la otra parte de la pareja, la persona que se ha marchado. Por el lenguaje usado se presume que es una separación por distancia.

En cuanto a letra, esta canción comienza con una preparación antes de la primera A, donde introduce el tema y los personajes en la primera línea. En la segunda y tercera línea repite “tienes que alcanzarlo”, frase presente en todas las A. En la primera A, el narrador motiva a la persona a reponerse, no rendirse y alcanzar el amor. En la segunda A de igual manera lo motiva, esta vez a perseguir lo que le hace feliz. Al terminar cada A, dice la frase “tienes que dejar ya de llorar”. En este caso la parte B es instrumental únicamente.

Un recurso muy usado en Alcánzalo es la repetición. Encontramos anáforas, varias líneas que empiezan con la palabra “tienes”, también en la primera parte A cuando dice: “no te enojés ni te aflijas, no lo dejes” repite el “no”. Otra repetición que encontramos es al final de cada sección cuando repite la palabra “llorar”, usando también el asíndeton. Se han encontrado también rimas en una misma línea como por ejemplo: “si el amor que habías buscado se ha marchado” y “si el mirarlo te consuela corre y vuela”.

#### 4.7. Letra de “Porqué”

A

Sueño fuiste en mi vida  
 un sueño corto y luego desperté  
 no se, porqué  
 tuvo que ser tan triste  
 por que, por qué  
 te quise así

B

quiero decir  
 que aún soy feliz  
 pero lo cierto  
 no te podré olvidar

A

hoy veo fantasmas donde quiera  
 veo tu dulce rostro hasta reír  
 no se no se  
 ay si vivo o si muero  
 yo solo se que te amo a ti

A

te sueño en gases y colores  
 te veo entre mil luces venir a mi  
 no se por que  
 tuvo que ser tan triste  
 yo solo se que te amo a ti (oh baby) X3

### **Análisis**

Como es normal en el estilo, la letra habla del amor, en este caso uno que terminó. El hombre se lamenta, recuerda, no puede olvidar a su chica. Se pregunta porqué pasó lo que pasó.

Habla en segunda persona, dirigiéndose a la persona que ya no está en su vida. Utiliza los tiempos: presente, al expresar sus sentimientos, pasado, al recordar y lamentarse, y futuro únicamente en una línea de la parte B (“no te podré olvidar”). No hay un lugar específico donde se lleva a cabo esta situación pero se puede sentir un ambiente onírico con frases como: “un sueño corto y luego desperté”, “te sueño en gases y colores”, “te veo entre mil luces venir a mi”.

Los personajes son el hombre y la mujer. De ella se sabe que fue un gran amor, que hizo feliz al hombre. De su físico solo se tiene la frase “veo tu dulce rostro hasta reír”, lo cual no es mucha información pero se interpreta como un adjetivo ideal para el lenguaje romántico de la época. Cuando dice “hoy veo fantasmas donde quiera” puede referirse a los recuerdos o también a que él no la puede ver en la vida real. Esta idea es reforzada por el hecho de que únicamente la puede ver en sus sueños. Posiblemente haya muerto o se haya ido lejos. El hombre por su parte da a entender que pasó algo muy triste

pero no dice qué exactamente. Es alguien que está sufriendo pero en la parte B dice que es feliz. Esto da a entender que a él no le hicieron daño sino que eran circunstancias que tenían su razón de ser.

En los dos primeros versos presenta el tema: algo bonito que se acabó. Lo dice con una metáfora (“sueño fuiste en mi vida. Un sueño corto y luego desperté”). A continuación se lamenta e *introduce* el título (“por qué, por qué te quise así”). Después de la primera A pasa directo a B, donde presenta un nuevo punto de vista, él está feliz pero no podrá olvidarla. En la siguiente A topa el tema de los fantasmas que se explicó previamente. En la última A vuelve a hablar sobre los sueños, fantasías en las que ellos se juntan. Finalmente dice el título y repite que la quiere hasta que termina la canción.

En la letra hay metáforas como el tiempo corto que estuvieron juntos al compararlo con un sueño del que se despertó. También cuando habla de fantasmas que pueden ser recuerdos o temores que tiene. Usa La repetición en las terceras líneas de A para recalcar el título (“no se, porqué”). Únicamente se puede encontrar una anáfora al inicio de la última A. (“te sueño en gases y colores”, “te veo entre mil luces venir a mi”).

## CAPÍTULO V

### 5. Composiciones

#### 5.1. Robarte un beso

Inspirada en gran parte por “Al baile iré” de Los Cuervos.

El tema está a 170 bpm. en la tonalidad de Fa mayor, a un semitono de distancia de Al baile iré. Cuenta con un *intro*, parte A y parte B. El *intro* es tocado por el piano y se mantiene sobre la tónica. Teniendo en cuenta que “Al baile iré” cuenta con una sola progresión (*doo wop*), se ha optado por una armonía mas elaborada. Comienza yendo del primer grado al sexto dos veces, algo muy típico del estilo. A continuación una cadencia compuesta (IV V I) que se repite. En la repetición se reemplaza el primer grado por una progresión *doo wop* con el orden de sus acordes alterado (I V VI<sup>m</sup> IV). Los últimos compases de A están ocupados por el quinto grado, creando una tensión muy familiar al oído. La parte B se puede dividir en dos para su análisis. En los primeros 12 compases alterna el primer grado con el segundo menor, ocupando dos compases cada uno. La segunda parte de B está compuesta por el cuarto y el quinto grado, de igual manera ocupando dos compases cada uno. Al ocupar un acorde dos compases y notas largas en la melodía se crea una sensación de tempo lento que crea contraste con el ritmo rápido de la canción. El *outro* son los primeros cuatro compases de A repetidos hasta desvanecerse en *fade out*. La forma es:

*Intro* A A B A A B A *Outro/A*

**Voz:** El primer motivo de la parte A es una variación del motivo encontrado en Al baile iré como se puede ver a continuación:



Figura 71.Motivo de la parte A de “Robarte un beso”



Figura 72. Motivo de “Al baile iré”

En la siguiente figura se puede apreciar el uso de la síncopa. Las anticipaciones están presentes y las notas son las del acorde. También se han usado sextas a lo largo de la canción para dar color.

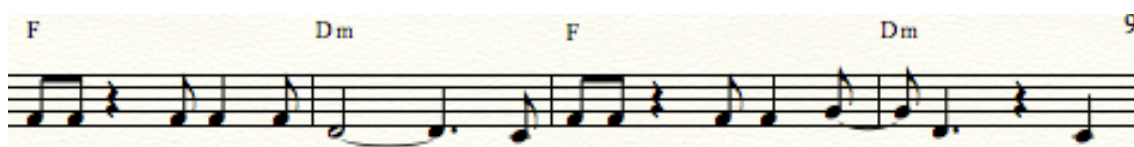


Figura 73. Aspectos de la melodía de “Robarte un beso”

Las negras con punto son una figura característica tanto en los instrumentos como en la voz.

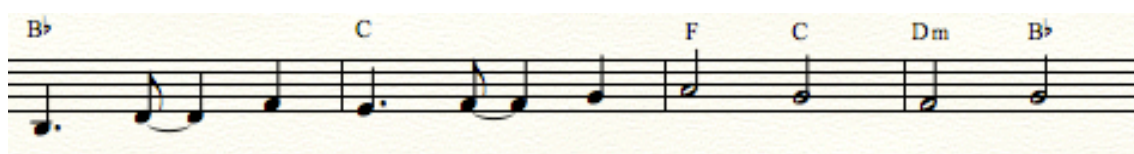


Figura 74. Negras con punto en “Robarte un beso”

En los últimos dos compases del ejemplo anterior queda claro como el uso moderado de tensiones crea una sonoridad refrescante.

Los últimos cuatro compases de A los podemos encontrar también en canciones como “Alcánzalo” y “Harás lo que te pida”. Es una subida melódica en el quinto grado que crea tensión para volver a la tónica.

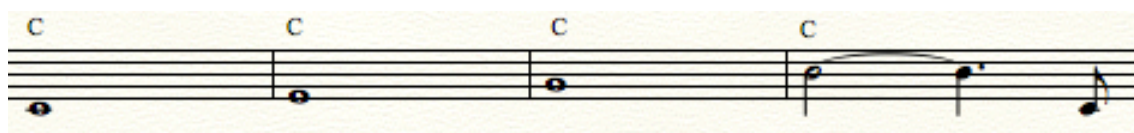


Figura 75. Subida melódica sobre el quinto grado de “Robarte un beso”



En la parte B encontramos ligaduras y notas largas para cambiar la intención. En su mayoría son notas del acorde pero también se ha usado sextas y segundas.

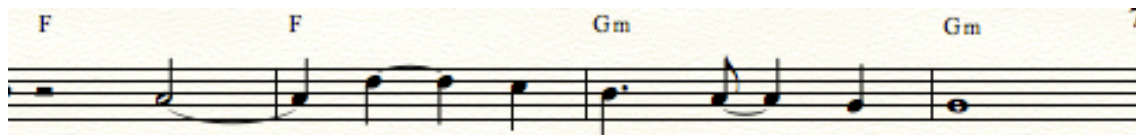


Figura 76. Notas largas en “Robarte un beso”

**Teclado:** Este tema no utiliza órgano sino piano y será tocado una octava mas alto de lo que está escrito.

En la parte A el piano acompaña con la siguiente rítmica.



Figura 77. Rítmica del piano en “Robarte un beso”

En la segunda parte de A el piano acompaña en corcheas.



Figura 78. Acompañamiento del piano en corcheas en “Robarte un beso”

En la parte B el piano toca melodías de apoyo y de respuesta a la voz.

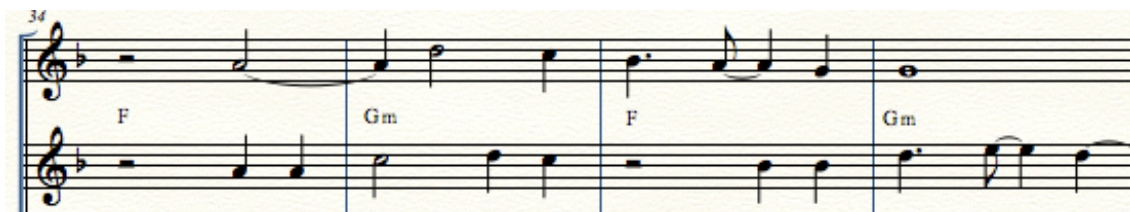


Figura 79. Respuestas melódicas del piano en “Robarte un beso”

En los dos últimos compases de B toca una bajada diatónica junto con el bajo y la guitarra que da paso a la siguiente sección.



Figura 80. Melodía que da paso a la siguiente sección de “Robarte un beso”

**Guitarra:** La guitarra utiliza el recurso de los *fills*, líneas melódicas donde la voz deja espacio.

En los primeros compases de A utiliza *double stops*, técnica que consiste en tocar dos notas a la vez y que se puede encontrar en temas como “Al baile iré”.



Figura 81. *Double stops* en la guitarra de “Robarte un beso”

En el compás siete de la parte A toca un motivo con las notas de la triada y en el compás ocho añade la séptima bemol a la triada de Fa para crear una sensación de resolución hacia el siguiente acorde.

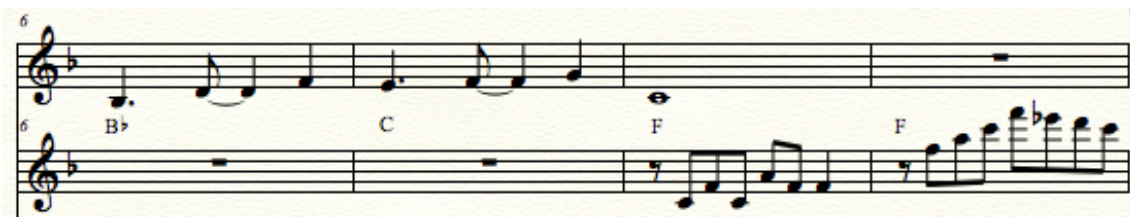


Figura 82. Motivos melódicos en la guitarra de “Robarte un beso”

Durante la parte B toca la rítmica que se puede apreciar a continuación utilizando un registro medio-alto.



Figura 83. Rítmica de la guitarra en la parte B de “Robarte un beso”

Al final de B toca la misma bajada diatónica que el piano y el bajo para resolver a la parte A.



Figura 84. Resolución melódica hacia la parte A de “Robarte un beso”

## 5.2. Antes de mañana

Canción que toma elementos de Granito de Arena y El baile del ladrillo, ambas canciones interpretadas por los Dragones.

La tonalidad es F# mayor al igual que los dos temas mencionados previamente. En cuanto a tempo, se acerca a Granito de arena con 220 bpm. Cuenta con *intro*, parte A y parte B. La parte A se puede dividir en dos: los primeros ocho compases consisten en una progresión *do wop* con una distribución de un acorde por compás mientras que en la segunda parte los dos primeros acordes se ubican en cuatro compases y los grados IV y V en un compás cada uno. Finaliza la progresión con el primer grado. En los compases 9 a 12 se encuentran los acordes IV y V que funcionan como una transición para dar paso a la segunda mitad de A. La característica de B es el uso de los acordes VI<sub>m</sub> y II<sub>m</sub>, acordes que crean contraste con el uso de acordes mayores en A. Como sucede en el género, estos acordes son alternados con la tónica (I VI | VI | VI | II<sub>m</sub>). El *outro* son los ocho primeros compases de A repetidos tres veces.

La forma es igual a la de Granito de Arena y El baile del ladrillo:

*Intro* A A B A B A (*Outro*)

**Voz:** El primer motivo rítmico en A está inspirado en Granito de arena. Se puede observar la similitud. Los compases tres y cuatro son casi idénticos.

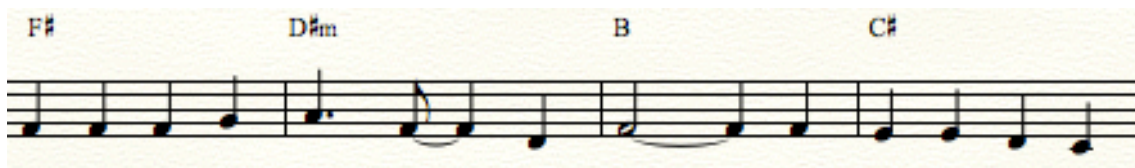


Figura 85. Motivo de “Antes de mañana”

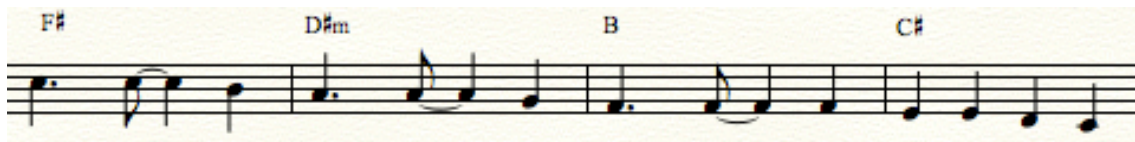


Figura 86. Motivo de “Granito de arena”

La segunda parte de A, a partir del compás 9 ocupa notas largas, tal y como sucede en Granito de Arena.



Figura 87. Notas largas en “Antes de mañana”

El motivo de la parte B se repite a lo largo de esa sección y es el siguiente.

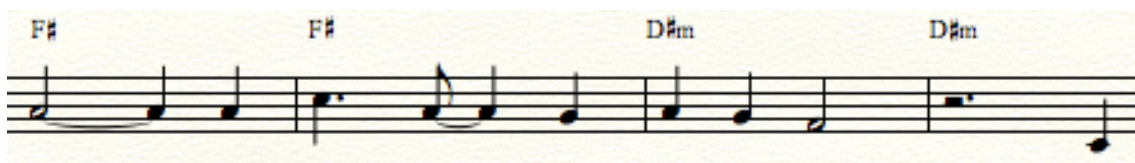


Figura 88. Motivo de la voz en la parte B de “Antes de mañana”



El uso de tensiones en tiempos débiles está muy marcado en el tema. Sucede específicamente en el cuarto tiempo de ciertos compases como aproximación al siguiente acorde.

**Teclado:** En este tema el rol de hacer *fills* es del órgano. En el siguiente ejemplo se puede observar que aprovecha las notas largas de la voz en la parte B.

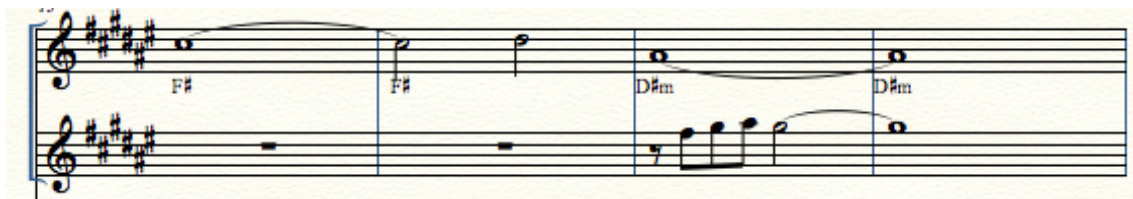


Figura 89. *Fills* del órgano

Al momento de finalizar cada A, en el último compás, toca una línea que ayuda a marcar el cambio de sección.



Figura 90. Marca de cambio de sección en “Antes de mañana”

En la parte B, los *fills* son interpretados en los cuartos compases a modo de respuesta a la melodía de la voz.



Figura 91. Respuestas a la voz en “Antes de mañana”

**Guitarra:** Cumple en esta ocasión una función rítmica casi en su totalidad.

La rítmica de la guitarra consiste en acentuar los tiempos dos y cuatro. En ocasiones varía esta figuración según los *kicks*.

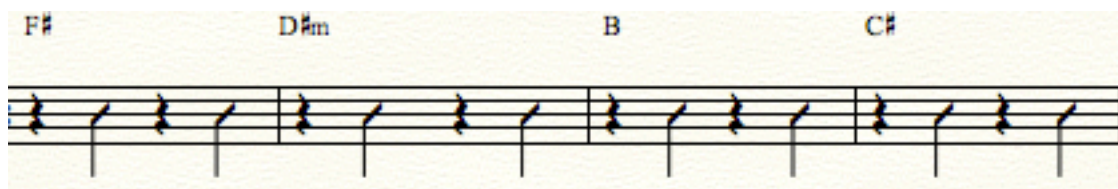


Figura 92. Kicks en la guitarra de “Antes de mañana”

La única ocasión donde la guitarra tiene un rol melódico es en los compases 13 y 14 de la parte B. Toca el arpeggio de cada acorde.



Figura 93. Arpeggio de guitarra al final de la parte B de “Antes de mañana”

### 5.3. No te olvides de mi

Un tema lento que se apega al estilo de “Retén la noche” y “Porqué”.

Toma la tonalidad de Retén la noche (Mi bemol mayor) y usa el *line cliché* de “Porqué”. La introducción consta de una melodía tocada por el órgano que sigue un *line cliché*, el cual consiste en en subir cromáticamente de Si bemol a Do. Este movimiento tocado sobre la tónica reemplaza la quinta por la quinta aumentada y la sexta. En A ocurre exactamente lo mismo y se añade los acordes IV y V. En el compás número 16, el cuarto grado se hace menor, algo común en canciones de la época. Este acorde también se encuentra en el tema Porqué. Otro elemento común en las dos canciones es la cadencia IIm V I que está al final de A. La parte B es una progresión de *rock n roll*, IV V I, que se repite tres veces y finaliza tocando el cuarto grado, haciéndolo menor y terminando en el quinto para volver a A. La parte B es un solo de teclado.

La Forma es:

Intro A A B A A Outro

**Voz:** La estructura de A está planificada para hacer pregunta y respuesta como si fuera una forma de *blues*. Es una estructura irregular ya que las preguntas duran seis compases y la respuesta ocho.

Figura 94. Estructura de la parte A en “No te olvides de mí”

El motivo final de A está evidentemente relacionado con el motivo final de las A en Porqué, donde usa los mismos intervalos sobre los mismos grados.

Figura 95. Motivo final de la voz en la parte A de “No te olvides de mí”

**Teclado:** La función del teclado es, principalmente, resaltar el *line cliché* con la siguiente melodía.

Figura 96. *line cliché* marcado por el teclado en “No te olvides de mí”

Cuando no se toca el *line cliché*, el órgano toca acordes en redondas.

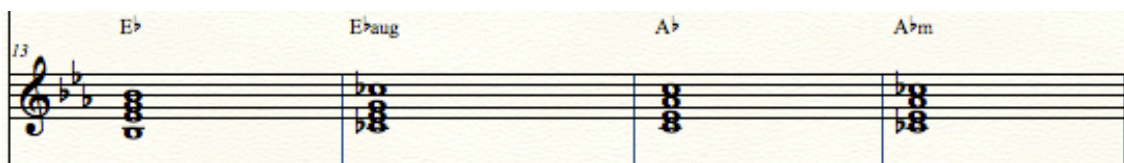


Figura 97. Acordes en redondas en "No te olvides de mi"

Al final de cada parte A toca notas que delinean el acorde aumentado.

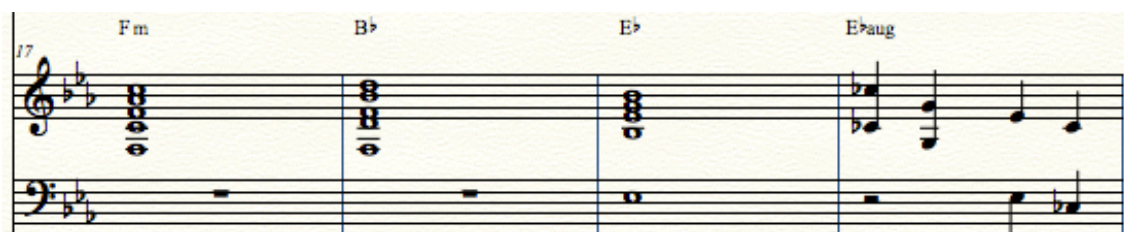


Figura 98. Melodía del teclado sobre un acorde aumentado en "No te olvides de mi"

El teclado tiene el protagonismo en la parte B donde hace un solo.

**Guitarra:** El papel de la guitarra es únicamente rítmico. La característica del rasgado está en el barrido de notas con el sonido de las cuerdas completamente apagadas.

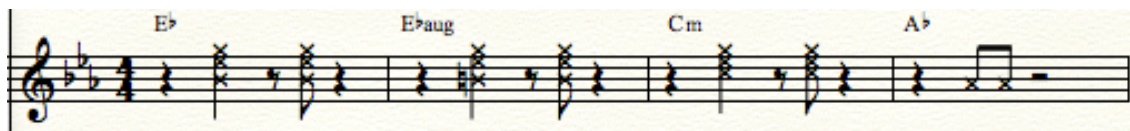


Figura 99. Técnica de acompañamiento de guitarra en "No te olvides de mi"

#### 5.4. En el verano

Tiene un sonido playero ya que toma elementos del *surf rock*, específicamente del tema "La respuesta" de Los Corvets.

La tonalidad es Mi bemol, a una cuarta de "La Respuesta" (Si bemol). Se ha escogido esta tonalidad por el registro medio que implica tocar sus acordes en la guitarra. La introducción es tocada por la guitarra sobre los acordes Mi bemol y Re bemol. En la melodía que hace enfatiza las raíces y terceras, pasando por la séptima bemol. La parte A se encuentra dividida en dos secciones: La primera usa el primer grado y el séptimo bemol mayor, mientras



la segunda parte es una progresión *do wop* empezando en el cuarto grado. La parte B utiliza acordes fuera de la tonalidad como el tercer grado mayor (intercambio modal) y el segundo grado mayor y aumentado que resultan ser dominantes del quinto de la tonalidad. El *outro* consiste en la misma introducción de guitarra repetida varias veces. La Forma es:

*Intro* A A B A B A *Outro*

**Voz:** La melodía es sincopada como sucede en “La respuesta”. Se puede agrupar la melodía de la parte A en 16 compases, donde existe un motivo rítmico y melódico que varía cada cuatro compases.

Figura 100. Variaciones del motivo melódico en "En el verano"

El motivo base utiliza terceras únicamente. Esto se desarrolla hasta usar incluso novenas.

Los ocho siguientes compases de la parte A desarrollan el mismo motivo rítmico enfatizando las notas del acorde. En los últimos cuatro compases usa notas largas para crear un contraste que da paso a la siguiente sección.

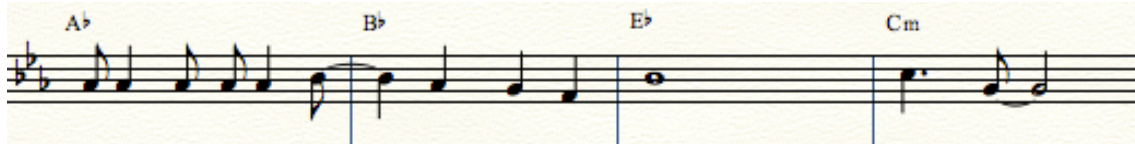


Figura 101. Desarrollo del motivo rítmica de "En el verano"

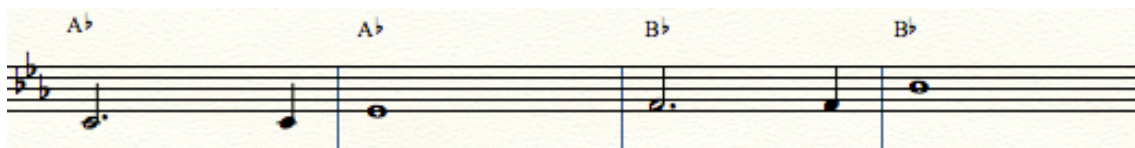


Figura 102. Notas largas en la melodía de "En el verano"

En la parte B existen 16 compases en los cuales, los dos primeros compases de cada sistema son iguales. Los dos últimos compases de los sistemas uno y tres guardan una relación debido a que las notas principales (notas del acorde) son las mismas.

Figura 103. Melodía de la parte B en "En el verano"

Como se puede apreciar, la melodía consta de raíces casi en su totalidad. El uso de corcheas funciona como contraste a la parte A donde la densidad rítmica es menor.

**Teclado:** Cumple una función armónica. En los primeros 16 compases de la parte A toca rítmicas sincopadas y en el resto del tema notas largas en el primer tiempo.

**Guitarra:** La introducción es una línea melódica de dos compases de duración que se repite tres veces. Propone negras con punto y blancas como notas largas y corcheas como notas cortas. A demás aproxima la primera nota del segundo compás para dar una sensación distinta de tiempo.

Utiliza la escala mixolidia.



En la segunda mitad de la parte A emplea la siguiente rítmica:

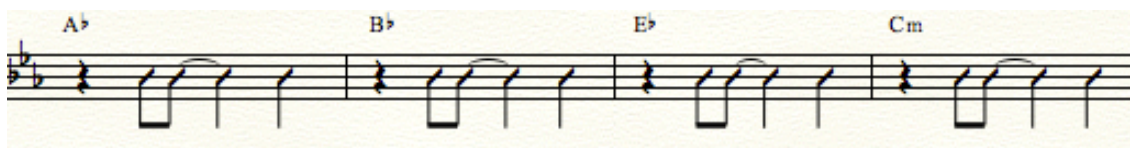


Figura 106. Rítmica de guitarra en la segunda mitad de la parte A de "En el verano"

Durante la parte B la rítmica varía, teniendo como base lo siguiente:

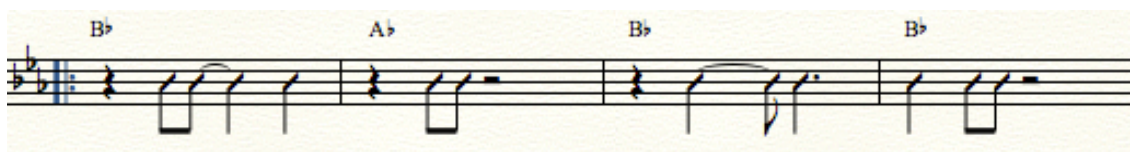


Figura 107. Rítmica base de la parte B de "En el verano"

El *outro* es exactamente igual a la introducción y se repite cuatro veces.

### 5.5. La fiesta del rock

Una canción bastante especial en la tonalidad de Re, la cual es un tributo al *rock n roll* de los años 50 y al *punk rock* de los 70 pero sin dejar de usar los elementos de la década de los 60. Se ha tomado esta decisión ya que la música de los 50 fue el origen y de la cual se toma la forma de *blues*. A su vez la música de los 70 surgió gracias a bandas de los 50 y 60 y se usa un riff de guitarra característico de la época.

Cuenta con partes A y B exactamente iguales en cuanto a forma. La diferencia está en que la parte B consiste en solos de guitarra y teclado. Existe una única progresión: La de *blues* tradicional con cuatro compases extra de tónica para completar 16 compases. La única sección diferente es el *outro*, sección que repite los compases 9, 10, 11 y 12 de la forma cuatro veces antes de finalizar.

La forma es:

Intro A A B B B B A A (Outro)



**Voz:** al igual que un *blues*, la melodía canta dos preguntas (compases 1 y 5) y una respuesta (compás 9).

En la primera pregunta la melodía pasa por notas del acorde únicamente.

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a key signature of one sharp. The melody is written in a 4/4 time signature. The first four measures are marked with a 'D' chord above them. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), D4 (quarter). The lyrics below the staff are: "En la fies-ta va-mos a bail-la-a-ar \_\_\_\_\_".

Figura 108. Primera frase de "La fiesta del *rock*"

En la segunda pregunta aparecen también la sexta y la séptima del acorde.

The image shows a musical staff in G major. The first two measures are marked with a 'G' chord above them. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), D4 (quarter). The next two measures are marked with a 'D' chord above them and contain whole rests. The lyrics below the staff are: "To - das las chi cas es-ta - rá - a - an".

Figura 109. Segunda frase de "La fiesta del *rock*"

La respuesta utiliza exclusivamente raíces.

The image shows a musical staff in G major. The first two measures are marked with an 'A' chord above them. The notes are: A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). The next two measures are marked with a 'G' chord above them. The notes are: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The next two measures are marked with an 'A' chord above them. The notes are: A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). The final two measures are marked with a 'G' chord above them. The notes are: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lyrics below the staff are: "tus a - pen - sa - rán ques - te bai - le es ge - nial".

Figura 110. Tercera frase o respuesta de "La fiesta del *rock*"

Durante partes de la melodía está presente la síncopa y la figura de la negra con punto.

**Guitarra:** tiene protagonismo en la introducción donde toca sola el siguiente *riff*, usando una aproximación de un tono hacia la tónica, típica del *punk rock* de los años 70:

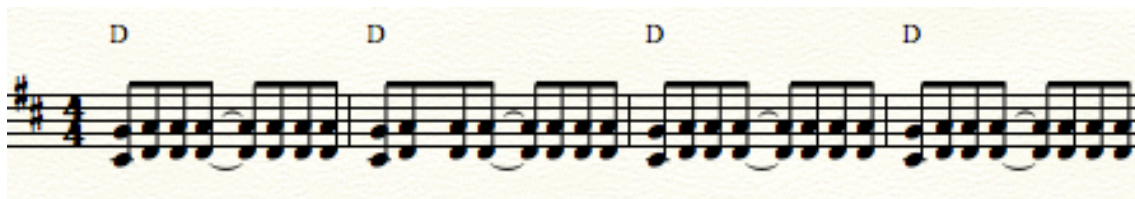


Figura 111. *Riff* de guitarra en "La fiesta del *rock*"

El resto de la banda entra en el quinto compás, donde el acorde el Sol y la guitarra transpone el mismo *riff*.

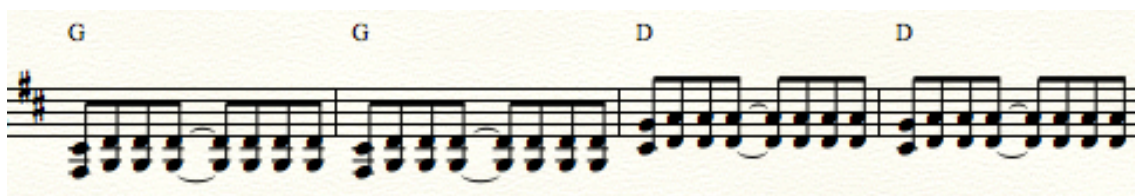


Figura 112. Compás en el cual la banda entra en "La fiesta del *rock*"

Durante los compases nueve al doce, no se toca la aproximación. Esta vuelve a ser tocada en los últimos cuatro compases de la progresión.



Figura 113. Compases en los que cambia el *riff* de guitarra en "La fiesta del *rock*"

La parte B consiste en un solo de guitarra de 32 compases de duración, precedido por un solo de teclado.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Una vez finalizada la investigación se puede afirmar que existen elementos característicos en el *rock n roll* ecuatoriano de la década de los 60. Progresiones típicas, figuras y motivos rítmicos, uso de ciertas tensiones en lugares específicos, instrumentación, formas y estructuras. De igual manera en las letras se han encontrado las mismas temáticas, el uso de la segunda persona, mismos personajes, uso mínimo de rimas y figuras literarias.

Todo esto forma parte del estilo, un estilo que ha sido influencia para músicos de las siguientes décadas, quienes, por la necesidad de innovar lo han ido desarrollando hasta el punto de perder su esencia. Por otra parte, a pesar de que el *rock n roll* haya tenido su auge cincuenta años atrás, todavía existen corrientes que desean mantenerlo vivo. Investigaciones como la presente son un referente para los que en un futuro deseen componer en base al estilo. Incluso son un referente para investigadores que deseen componer en base a otros estilos y necesiten una guía.

La investigación ha evidenciado también el poder que tienen los *covers*, éxitos asegurados que, en ocasiones, superan el éxito de la versión original. Lo cual ha sucedido con canciones como *Twist & Shout*, de autoría de los *Top Notes* y famosa por la versión de los *Beatles* o *I will always love you* de Dolly Parton, conocida por la interpretación de Whitney Houston. Jamás se debería menospreciarlos.

A futuros investigadores se recomienda abordar la investigación de un género de manera amplia, no únicamente enfocándose en la parte teórico-musical. Se puede obtener grandes hallazgos averiguando historia, sonido, moda, ideales e incluso escuchando anécdotas de sus gestores.

## REFERENCIAS

- Burns, J. (1996). *The music matters. An analysis of early rock and roll*.  
 Recuperado de:  
[http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME06/Music\\_matters.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME06/Music_matters.shtml)
- Chen, Borg, Lindholm, Xu, y Dhanju. (s.f). *Alan Freed*. (1.ed.). [Versión electrónica]. Recuperado de: [http://www.lipscomb.umn.edu/rock/docs/pres\\_brief/group%203%20-%20alan%20freed.pdf](http://www.lipscomb.umn.edu/rock/docs/pres_brief/group%203%20-%20alan%20freed.pdf)
- ¿Como se organizan las secciones de una canción?. (s/f). Swing this music.  
 Recuperado de: <https://sites.google.com/site/swingthismusiccast/interpretacio/estructura-cancion/como-se-organizan-las-secciones>
- El Universo, (2013). En Ecuador, el *rock* nació en Guayaquil. *El Universo* [Versión electrónica] Recuperado de: <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/07/25/nota/1204631/ecuador-rock-nacio-guayaquil>
- Exploración de la forma AABA en composición de canciones. (s/f). Maniquí.  
 Recuperado de: <http://maniqui.ru/msica-y-artes-creativas/canto/canto-2/33652-exploracin-de-la-forma-aaba-en-composicin-de.html>
- Lipscomb, S. (s.f). *History of rock*. Recuperado de:  
<http://www.lipscomb.umn.edu/rock/index.htm>
- Manrique et al. (1987). *La historia del rock and roll*. Madrid: El País.
- Musinetwork. (2011). *Un poco sobre la historia del Rock en Español*.  
 Recuperado de: <http://musinetwork.com/historia-rock-en-espanol>
- MUWOM. (2015). ¿Qué es una cover?. Recuperado de: <http://www.muwom.com/blog/que-es-un-cover/>
- Neumane, R. (2013). *Rock & Pop, bienvenidos a Ecuador* (1st ed.). Guayaquil.
- Paparone, J. (2006). *Music Theory / Time / Ballad, Motown, Rock*. Recuperado de: <http://www.musicarrangers.com/star-theory/t20.htm>
- Radiococoa, (2015). *Los años sesenta*. [podcast] Ecuador, Pop y *Rock n roll*.  
 Recuperado de:  
<https://soundcloud.com/radiococoa/ecuador-pop-y-rock-n-roll-episodio-1>
- Ribadeneira, F. (2013). Historia del *Rock* en Ecuador II: Expansión del *Rock* y primeras bandas ecuatorianas. *The Fausto Rocks Yeah*. Recuperado de:



<https://thefaustorocksyeah.wordpress.com/2013/07/20/historia-del-rock-en-ecuador-ii-expansion-del-rock-y-primeras-bandas-ecuatorianas>

Rosenberg, M. y Subotsky, M. (Productores), y Price, W. (Director). (1956).

*Rock, Rock, Rock* [Película]. Estados Unidos: Vanguard Productions.

Scott, R. (2003). *Chord Progressions for Songwriters* (1st ed.). Lincoln.

Vila, D. (2012). Análisis de géneros: El *Rock and roll*. *El rincón del sonido*.

Recuperado

de:

<http://blog.elrincondelsonido.com/analisis-de-generos-el-rock-and-roll>

## ANEXOS

# Anexo 1.

## Robarte un Beso

André Puentes

**A**

Voz

Guitarra

Piano

Bajo

6

6

6

Bb C F F

Bb C F F

10

8<sup>va</sup>

B $\flat$  C F C Dm B $\flat$

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It features a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is a guitar line in treble clef, showing a series of chords: Bb, C, F, C, Dm, and Bb. The third staff is a piano accompaniment in treble clef, consisting of a continuous eighth-note arpeggiated pattern. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a simple bass line with quarter and eighth notes.

14

C C C C

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It features a melodic line with quarter notes and a final phrase with a slur. The second staff is a guitar line in treble clef, showing a series of chords: C, C, C, and C. The third staff is a piano accompaniment in treble clef, consisting of diamond-shaped symbols (likely representing chords or specific techniques). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a simple bass line with quarter notes.

**B**  
18

18

F . . F Gm . . Gm

18

22

22

F . . F Gm . . Gm

22

26

F F Gm Gm

30

B $\flat$  B $\flat$  C C

B $\flat$  B $\flat$  C C

Solo de guitarra

34

8<sup>va</sup> F                      Dm                      F                      Dm

38

B $\flat$                       C                      F                      F

42

B $\flat$  C F C Dm B $\flat$

46

C C C C



**B**  
30

50

F F Gm Gm

54

54

F F Gm Gm

Musical score for a piano piece, measures 58-62. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a 4/4 time signature. It consists of three systems of staves.

**System 1 (Measures 58-61):**

- Staff 1 (Melody):** Measures 58-61. Measure 58: whole rest. Measure 59: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 60: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 61: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3.
- Staff 2 (Chords):** Measures 58-61. Measure 58: whole rest. Measure 59: whole rest. Measure 60: whole rest. Measure 61: whole rest.
- Staff 3 (Bass):** Measures 58-61. Measure 58: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 59: quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 60: quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 61: quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0.

**System 2 (Measures 62-65):**

- Staff 1 (Melody):** Measures 62-65. Measure 62: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 63: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 64: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 65: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.
- Staff 2 (Chords):** Measures 62-65. Measure 62: whole rest. Measure 63: whole rest. Measure 64: whole rest. Measure 65: whole rest.
- Staff 3 (Bass):** Measures 62-65. Measure 62: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 63: quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 64: quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 65: quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0.

**System 3 (Measures 66-69):**

- Staff 1 (Melody):** Measures 66-69. Measure 66: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 67: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 68: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 69: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.
- Staff 2 (Chords):** Measures 66-69. Measure 66: whole rest. Measure 67: whole rest. Measure 68: whole rest. Measure 69: whole rest.
- Staff 3 (Bass):** Measures 66-69. Measure 66: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 67: quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 68: quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 69: quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0.

**Chord Progressions:**

- Measures 58-59: F
- Measures 60-61: Gm
- Measures 62-63: Bb
- Measures 64-65: C
- Measures 66-67: Bb
- Measures 68-69: C

**A**  
66

8<sup>va</sup> F Dm F Dm

70

B $\flat$  C F F

74

B $\flat$  C F C Dm B $\flat$

78

C C C C

## Out

82

82

8<sup>va</sup> F Dm F Dm

86

86

8<sup>va</sup> F Dm F Dm

90

90

90

8<sup>va</sup> F                      Dm                      F                      Dm

90

## Anexo 2.

Score

# Antes de Mañana

André Puentes

**A**

Voz

Piano

Guitarra

Bajo

5

5

5

5

F# D#m B C#

F# D#m B C#

9

B B C# C#

13

F# F# D#m D#m



17

B C# F# F#

21

F# F# D#m D#m

25

Musical score for measures 25-28. The score consists of four staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff has notes B, C#, F#, F# with a repeat sign. The second staff has notes B, C#, F#, F# with a repeat sign. The third staff has a rhythmic pattern of quarter notes with stems. The fourth staff has notes B, C#, F#, F# with a repeat sign.

29

Musical score for measures 29-32. The score consists of four staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff has a whole rest followed by a quarter note C. The second staff has notes C#, F#, B, C# with a repeat sign. The third staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

**B**

33

F# F# D#m D#m

F# F# D#m D#m

33

33

37

F# F# D#m D#m

F# F# D#m D#m

37

37

41

Musical score for measures 41-44. The score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melody of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C#6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C#7, D7, E7, F#7, G#7, A7, B7, C#8, D8, E8, F#8, G#8, A8, B8, C#9, D9, E9, F#9, G#9, A9, B9, C#10, D10, E10, F#10, G#10, A10, B10, C#11, D11, E11, F#11, G#11, A11, B11, C#12, D12, E12, F#12, G#12, A12, B12, C#13, D13, E13, F#13, G#13, A13, B13, C#14, D14, E14, F#14, G#14, A14, B14, C#15, D15, E15, F#15, G#15, A15, B15, C#16, D16, E16, F#16, G#16, A16, B16, C#17, D17, E17, F#17, G#17, A17, B17, C#18, D18, E18, F#18, G#18, A18, B18, C#19, D19, E19, F#19, G#19, A19, B19, C#20, D20, E20, F#20, G#20, A20, B20, C#21, D21, E21, F#21, G#21, A21, B21, C#22, D22, E22, F#22, G#22, A22, B22, C#23, D23, E23, F#23, G#23, A23, B23, C#24, D24, E24, F#24, G#24, A24, B24, C#25, D25, E25, F#25, G#25, A25, B25, C#26, D26, E26, F#26, G#26, A26, B26, C#27, D27, E27, F#27, G#27, A27, B27, C#28, D28, E28, F#28, G#28, A28, B28, C#29, D29, E29, F#29, G#29, A29, B29, C#30, D30, E30, F#30, G#30, A30, B30, C#31, D31, E31, F#31, G#31, A31, B31, C#32, D32, E32, F#32, G#32, A32, B32, C#33, D33, E33, F#33, G#33, A33, B33, C#34, D34, E34, F#34, G#34, A34, B34, C#35, D35, E35, F#35, G#35, A35, B35, C#36, D36, E36, F#36, G#36, A36, B36, C#37, D37, E37, F#37, G#37, A37, B37, C#38, D38, E38, F#38, G#38, A38, B38, C#39, D39, E39, F#39, G#39, A39, B39, C#40, D40, E40, F#40, G#40, A40, B40, C#41, D41, E41, F#41, G#41, A41, B41, C#42, D42, E42, F#42, G#42, A42, B42, C#43, D43, E43, F#43, G#43, A43, B43, C#44, D44, E44, F#44, G#44, A44, B44, C#45, D45, E45, F#45, G#45, A45, B45, C#46, D46, E46, F#46, G#46, A46, B46, C#47, D47, E47, F#47, G#47, A47, B47, C#48, D48, E48, F#48, G#48, A48, B48, C#49, D49, E49, F#49, G#49, A49, B49, C#50, D50, E50, F#50, G#50, A50, B50, C#51, D51, E51, F#51, G#51, A51, B51, C#52, D52, E52, F#52, G#52, A52, B52, C#53, D53, E53, F#53, G#53, A53, B53, C#54, D54, E54, F#54, G#54, A54, B54, C#55, D55, E55, F#55, G#55, A55, B55, C#56, D56, E56, F#56, G#56, A56, B56, C#57, D57, E57, F#57, G#57, A57, B57, C#58, D58, E58, F#58, G#58, A58, B58, C#59, D59, E59, F#59, G#59, A59, B59, C#60, D60, E60, F#60, G#60, A60, B60, C#61, D61, E61, F#61, G#61, A61, B61, C#62, D62, E62, F#62, G#62, A62, B62, C#63, D63, E63, F#63, G#63, A63, B63, C#64, D64, E64, F#64, G#64, A64, B64, C#65, D65, E65, F#65, G#65, A65, B65, C#66, D66, E66, F#66, G#66, A66, B66, C#67, D67, E67, F#67, G#67, A67, B67, C#68, D68, E68, F#68, G#68, A68, B68, C#69, D69, E69, F#69, G#69, A69, B69, C#70, D70, E70, F#70, G#70, A70, B70, C#71, D71, E71, F#71, G#71, A71, B71, C#72, D72, E72, F#72, G#72, A72, B72, C#73, D73, E73, F#73, G#73, A73, B73, C#74, D74, E74, F#74, G#74, A74, B74, C#75, D75, E75, F#75, G#75, A75, B75, C#76, D76, E76, F#76, G#76, A76, B76, C#77, D77, E77, F#77, G#77, A77, B77, C#78, D78, E78, F#78, G#78, A78, B78, C#79, D79, E79, F#79, G#79, A79, B79, C#80, D80, E80, F#80, G#80, A80, B80, C#81, D81, E81, F#81, G#81, A81, B81, C#82, D82, E82, F#82, G#82, A82, B82, C#83, D83, E83, F#83, G#83, A83, B83, C#84, D84, E84, F#84, G#84, A84, B83, C#85, D85, E85, F#85, G#85, A85, B85, C#86, D86, E86, F#86, G#86, A86, B86, C#87, D87, E87, F#87, G#87, A87, B87, C#88, D88, E88, F#88, G#88, A88, B88, C#89, D89, E89, F#89, G#89, A89, B89, C#90, D90, E90, F#90, G#90, A90, B90, C#91, D91, E91, F#91, G#91, A91, B91, C#92, D92, E92, F#92, G#92, A92, B92, C#93, D93, E93, F#93, G#93, A93, B93, C#94, D94, E94, F#94, G#94, A94, B94, C#95, D95, E95, F#95, G#95, A95, B95, C#96, D96, E96, F#96, G#96, A96, B96, C#97, D97, E97, F#97, G#97, A97, B97, C#98, D98, E98, F#98, G#98, A98, B98, C#99, D99, E99, F#99, G#99, A99, B99, C#100, D100, E100, F#100, G#100, A100, B100, C#101, D101, E101, F#101, G#101, A101, B101, C#102, D102, E102, F#102, G#102, A102, B102, C#103, D103, E103, F#103, G#103, A103, B103, C#104, D104, E104, F#104, G#104, A104, B104, C#105, D105, E105, F#105, G#105, A105, B105, C#106, D106, E106, F#106, G#106, A106, B106, C#107, D107, E107, F#107, G#107, A107, B107, C#108, D108, E108, F#108, G#108, A108, B108, C#109, D109, E109, F#109, G#109, A109, B109, C#110, D110, E110, F#110, G#110, A110, B110, C#111, D111, E111, F#111, G#111, A111, B111, C#112, D112, E112, F#112, G#112, A112, B112, C#113, D113, E113, F#113, G#113, A113, B113, C#114, D114, E114, F#114, G#114, A114, B114, C#115, D115, E115, F#115, G#115, A115, B115, C#116, D116, E116, F#116, G#116, A116, B116, C#117, D117, E117, F#117, G#117, A117, B117, C#118, D118, E118, F#118, G#118, A118, B118, C#119, D119, E119, F#119, G#119, A119, B119, C#120, D120, E120, F#120, G#120, A120, B120, C#121, D121, E121, F#121, G#121, A121, B121, C#122, D122, E122, F#122, G#122, A122, B122, C#123, D123, E123, F#123, G#123, A123, B123, C#124, D124, E124, F#124, G#124, A124, B124, C#125, D125, E125, F#125, G#125, A125, B125, C#126, D126, E126, F#126, G#126, A126, B126, C#127, D127, E127, F#127, G#127, A127, B127, C#128, D128, E128, F#128, G#128, A128, B128, C#129, D129, E129, F#129, G#129, A129, B129, C#130, D130, E130, F#130, G#130, A130, B130, C#131, D131, E131, F#131, G#131, A131, B131, C#132, D132, E132, F#132, G#132, A132, B132, C#133, D133, E133, F#133, G#133, A133, B133, C#134, D134, E134, F#134, G#134, A134, B134, C#135, D135, E135, F#135, G#135, A135, B135, C#136, D136, E136, F#136, G#136, A136, B136, C#137, D137, E137, F#137, G#137, A137, B137, C#138, D138, E138, F#138, G#138, A138, B138, C#139, D139, E139, F#139, G#139, A139, B139, C#140, D140, E140, F#140, G#140, A140, B140, C#141, D141, E141, F#141, G#141, A141, B141, C#142, D142, E142, F#142, G#142, A142, B142, C#143, D143, E143, F#143, G#143, A143, B143, C#144, D144, E144, F#144, G#144, A144, B144, C#145, D145, E145, F#145, G#145, A145, B145, C#146, D146, E146, F#146, G#146, A146, B146, C#147, D147, E147, F#147, G#147, A147, B147, C#148, D148, E148, F#148, G#148, A148, B148, C#149, D149, E149, F#149, G#149, A149, B149, C#150, D150, E150, F#150, G#150, A150, B150, C#151, D151, E151, F#151, G#151, A151, B151, C#152, D152, E152, F#152, G#152, A152, B152, C#153, D153, E153, F#153, G#153, A153, B153, C#154, D154, E154, F#154, G#154, A154, B154, C#155, D155, E155, F#155, G#155, A155, B155, C#156, D156, E156, F#156, G#156, A156, B156, C#157, D157, E157, F#157, G#157, A157, B157, C#158, D158, E158, F#158, G#158, A158, B158, C#159, D159, E159, F#159, G#159, A159, B159, C#160, D160, E160, F#160, G#160, A160, B160, C#161, D161, E161, F#161, G#161, A161, B161, C#162, D162, E162, F#162, G#162, A162, B162, C#163, D163, E163, F#163, G#163, A163, B163, C#164, D164, E164, F#164, G#164, A164, B164, C#165, D165, E165, F#165, G#165, A165, B165, C#166, D166, E166, F#166, G#166, A166, B166, C#167, D167, E167, F#167, G#167, A167, B167, C#168, D168, E168, F#168, G#168, A168, B168, C#169, D169, E169, F#169, G#169, A169, B169, C#170, D170, E170, F#170, G#170, A170, B170, C#171, D171, E171, F#171, G#171, A171, B171, C#172, D172, E172, F#172, G#172, A172, B172, C#173, D173, E173, F#173, G#173, A173, B173, C#174, D174, E174, F#174, G#174, A174, B174, C#175, D175, E175, F#175, G#175, A175, B175, C#176, D176, E176, F#176, G#176, A176, B176, C#177, D177, E177, F#177, G#177, A177, B177, C#178, D178, E178, F#178, G#178, A178, B178, C#179, D179, E179, F#179, G#179, A179, B179, C#180, D180, E180, F#180, G#180, A180, B180, C#181, D181, E181, F#181, G#181, A181, B181, C#182, D182, E182, F#182, G#182, A182, B182, C#183, D183, E183, F#183, G#183, A183, B183, C#184, D184, E184, F#184, G#184, A184, B184, C#185, D185, E185, F#185, G#185, A185, B185, C#186, D186, E186, F#186, G#186, A186, B186, C#187, D187, E187, F#187, G#187, A187, B187, C#188, D188, E188, F#188, G#188, A188, B188, C#189, D189, E189, F#189, G#189, A189, B189, C#190, D190, E190, F#190, G#190, A190, B190, C#191, D191, E191, F#191, G#191, A191, B191, C#192, D192, E192, F#192, G#192, A192, B192, C#193, D193, E193, F#193, G#193, A193, B193, C#194, D194, E194, F#194, G#194, A194, B194, C#195, D195, E195, F#195, G#195, A195, B195, C#196, D196, E196, F#196, G#196, A196, B196, C#197, D197, E197, F#197, G#197, A197, B197, C#198, D198, E198, F#198, G#198, A198, B198, C#199, D199, E199, F#199, G#199, A199, B199, C#200, D200, E200, F#200, G#200, A200, B200, C#201, D201, E201, F#201, G#201, A201, B201, C#202, D202, E202, F#202, G#202, A202, B202, C#203, D203, E203, F#203, G#203, A203, B203, C#204, D204, E204, F#204, G#204, A204, B204, C#205, D205, E205, F#205, G#205, A205, B205, C#206, D206, E206, F#206, G#206, A206, B206, C#207, D207, E207, F#207, G#207, A207, B207, C#208, D208, E208, F#208, G#208, A208, B208, C#209, D209, E209, F#209, G#209, A209, B209, C#210, D210, E210, F#210, G#210, A210, B210, C#211, D211, E211, F#211, G#211, A211, B211, C#212, D212, E212, F#212, G#212, A212, B212, C#213, D213, E213, F#213, G#213, A213, B213, C#214, D214, E214, F#214, G#214, A214, B214, C#215, D215, E215, F#215, G#215, A215, B215, C#216, D216, E216, F#216, G#216, A216, B216, C#217, D217, E217, F#217, G#217, A217, B217, C#218, D218, E218, F#218, G#218, A218, B218, C#219, D219, E219, F#219, G#219, A219, B219, C#220, D220, E220, F#220, G#220, A220, B220, C#221, D221, E221, F#221, G#221, A221, B221, C#222, D222, E222, F#222, G#222, A222, B222, C#223, D223, E223, F#223, G#223, A223, B223, C#224, D224, E224, F#224, G#224, A224, B224, C#225, D225, E225, F#225, G#225, A225, B225, C#226, D226, E226, F#226, G#226, A226, B226, C#227, D227, E227, F#227, G#227, A227, B227, C#228, D228, E228, F#228, G#228, A228, B228, C#229, D229, E229, F#229, G#229, A229, B229, C#230, D230, E230, F#230, G#230, A230, B230, C#231, D231, E231, F#231, G#231, A231, B231, C#232, D232, E232, F#232, G#232, A232, B232, C#233, D233, E233, F#233, G#233, A233, B233, C#234, D234, E234, F#234, G#234, A234, B234, C#235, D235, E235, F#235, G#235, A235, B235, C#236, D236, E236, F#236, G#236, A236, B236, C#237, D237, E237, F#237, G#237, A237, B237, C#238, D238, E238, F#238, G#238, A238, B238, C#239, D239, E239, F#239, G#239, A239, B239, C#240, D240, E240, F#240, G#240, A240, B240, C#241, D241, E241, F#241, G#241, A241, B241, C#242, D242, E242, F#242, G#242, A242, B242, C#243, D243, E243, F#243, G#243, A243, B243, C#244, D244, E244, F#244, G#244, A244, B244, C#245, D245, E245, F#245, G#245, A245, B245, C#246, D246, E246, F#246, G#246, A246, B246, C#247, D247, E247, F#247, G#247, A247, B247, C#248, D248, E248, F#248, G#248, A248, B248, C#249, D249, E249, F#249, G#249, A249, B249, C#250, D250, E250, F#250, G#250, A250, B250, C#251, D251, E251, F#251, G#251, A251, B251, C#252, D252, E252, F#252, G#252, A252, B252, C#253, D253, E253, F#253, G#253, A253, B253, C#254, D254, E254, F#254, G#254, A254, B254, C#255, D255, E255, F#255, G#255, A255, B255, C#256, D256, E256, F#256, G#256, A256, B256, C#257, D257, E257, F#257, G#257, A257, B257, C#258, D258, E258, F#258, G#258, A258, B258, C#259, D259, E259, F#259, G#259, A259, B259, C#260, D260, E260, F#260, G#260, A260, B260, C#261, D261, E261, F#261, G#261, A261, B261, C#262, D262, E262, F#262, G#262, A262, B262, C#263, D263, E263, F#263, G#263, A263, B263, C#264, D264, E264, F#264, G#264, A264, B264, C#265, D265, E265, F#265, G#265, A265, B265, C#266, D266, E266, F#266, G#266, A266, B266, C#267, D267, E267, F#267, G#267, A267, B267, C#268, D268, E268, F#268, G#268, A268, B268, C#269, D269, E269, F#269, G#269, A269, B269, C#270, D270, E270, F#270, G#270, A270, B270, C#271, D271, E271, F#271, G#271, A271, B271, C#272, D272, E272, F#272, G#272, A272, B272, C#273, D273, E273, F#273, G#273, A273, B273, C#274, D274, E274, F#274, G#274, A274, B274, C#275, D275, E275, F#275, G#275, A275, B275, C#276, D276, E276, F#276, G#276, A276, B276, C#277, D277, E277, F#277, G#277, A277, B277, C#278, D278, E278, F#278, G#278, A278, B278, C#279, D279, E279, F#279, G#279, A279, B279, C#280, D280, E280, F#280, G#280, A280, B280, C#281, D281, E281, F#281, G#281, A281, B281, C#282, D282, E282, F#282, G#282, A282, B282, C#283, D283, E283, F#283, G#283, A283, B283, C#284, D284, E284, F#284, G#284, A284, B284, C#285, D285, E285, F#285, G#285, A285, B285, C#286, D286, E286, F#286, G#286, A286, B286, C#287, D287, E287, F#287, G#287, A287, B287, C#288, D288, E288, F#288, G#288, A288, B288, C#289, D289, E289, F#289, G#289, A289, B289, C#290, D290, E290, F#290, G#290, A290, B290, C#291, D291, E291, F#291, G#291, A291, B291, C#292, D292, E292, F#292, G#292, A292, B292, C#293, D293, E293, F#293, G#293, A293, B293, C#294, D294, E294, F#294, G#294, A294, B294, C#295, D295, E295, F#295, G#295, A295, B295, C#296, D296, E296, F#296, G#296, A296, B296, C#297, D297, E297, F#297, G#297, A297, B297, C#298, D298, E298, F#298, G#298, A298, B298, C#299, D299, E299, F#299, G#299, A299, B299, C#300, D300, E300, F#300, G#300, A300, B300, C#301, D301, E301, F#301, G#301, A301, B301, C#302, D302, E302, F#302, G#302, A302, B302, C#303, D303, E303, F#303, G#303, A303, B303, C#304, D304, E304, F#304, G#304, A304, B304, C#305, D305, E305, F#305, G#305, A305, B305, C#306, D306, E306, F#306, G#306, A306, B306, C#307, D307, E307, F#307, G#307, A307, B307, C#308, D308, E308, F#308, G#308, A308, B308, C#309, D309, E309, F#309, G#309, A309, B309, C#310, D310, E310, F#310, G#310, A310, B310, C#311, D311, E311, F#311, G#311, A311, B311, C#312, D312, E312, F#312, G#312, A312, B312, C#313, D313, E313, F#313, G#313, A313, B313, C#314, D314, E314, F#314, G#314, A314, B314, C#315, D315, E315, F#315, G#315, A315, B315, C#316, D316, E316, F#316, G#316, A316, B316, C#317, D317, E317, F#317, G#317, A317, B317, C#318, D318, E318, F#318, G#318, A318, B318, C#319, D319, E319, F#319, G#319, A319, B319, C#320, D320, E320, F#320, G#320, A320, B320, C#321, D321, E321, F#321, G#321, A321, B321, C#322, D322, E322, F#322, G#322, A322, B322, C#323, D323, E323, F#323, G#323, A323, B323, C#324, D324, E324, F#324, G#324, A324, B324, C#325, D325, E325, F#325, G#325, A325, B325, C#326, D326, E326, F#326, G#326, A326, B326, C#327, D327, E327, F#327, G#327, A327, B327, C#328, D328, E328, F#328, G#328, A328, B328, C#329, D329, E329, F#329, G#329, A329, B329, C#330, D330, E330, F#330, G#330, A330, B330, C#331, D331, E331, F#331, G#331, A331, B331, C#332, D332, E332, F#332, G#332, A332, B332, C#333, D333, E333, F#333, G#333, A333, B333, C#334, D334, E334, F#334, G#334, A334, B334, C#335, D335, E335, F#335, G#335, A335, B335, C#336, D336, E336, F#336, G#336, A336, B336, C#337, D337, E337, F#337, G#337, A337, B337, C#338, D338, E338, F#338, G#338, A338, B338, C#339, D339, E339, F#339, G#339, A339, B339, C#340, D340, E340, F#340, G#340, A340, B340, C#341, D341, E341, F#341, G#341, A341, B341, C#342, D342, E342, F#342, G#342, A342, B342, C#343, D343, E343, F#343, G#343, A343, B343, C#344, D34

**A**  
49

49

F# D#m B C#

53

53

F# D#m B C#

57

B B C# C#

61

F# F# D#m D#m

65

B C# F# F#

69

F# F# D#m D#m

73

Musical score for measures 73-76. The score consists of four staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff has notes B, C#, F#, F# with chord labels below. The second staff has rests in the first three measures and notes in the fourth. The third staff has eighth notes. The fourth staff has notes B, C#, F#, F# with chord labels below.

77

Musical score for measures 77-80. The score consists of four staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff has rests in the first three measures and a note in the fourth. The second staff has chord labels C#, F#, B, C# below. The third staff has eighth notes. The fourth staff has eighth notes.



**B**

81

Musical score for measures 81-84. The score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole note F# and moving through a melodic line. The second staff is the piano accompaniment, with chords F# and D#m. The third staff is the guitar accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is the bass line, with a steady bass line of whole notes.

85

Musical score for measures 85-88. The score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole note F# and moving through a melodic line. The second staff is the piano accompaniment, with chords F# and D#m. The third staff is the guitar accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is the bass line, with a steady bass line of whole notes.

89

Musical score for measures 89-92. The score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of three sharps. It contains four measures of chords: F#, F#, D#m, and D#m. The third staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of three sharps, showing rhythmic patterns. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with a key signature of three sharps, showing a bass line with whole notes.

93

Musical score for measures 93-96. The score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of three sharps. It contains four measures of chords: B, C#, F#, and F#. The third staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of three sharps, showing rhythmic patterns. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with a key signature of three sharps, showing a bass line with quarter and eighth notes.

Out

97

97

101

101

### Anexo 3.

## No te olvides de mi

André Puentes

**A**

Voz

Guitarra

Teclado

Bass

5

5

5

Chord symbols: Eb, Eb<sup>aug</sup>, Cm, Ab, Bb, Bb, Eb, Eb<sup>aug</sup>

9

Musical score for measures 9-12. The score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of four staves: a vocal line, a piano accompaniment line, a guitar line, and a bass line. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Chords are indicated below the piano and guitar staves: Cm and A♭ for measures 9-10, and Cm, A♭, B♭, and B♭ for measures 11-12.

9 Cm A♭

9 Cm A♭ B♭ B♭

13

Musical score for measures 13-16. The score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of four staves: a vocal line, a piano accompaniment line, a guitar line, and a bass line. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Chords are indicated below the piano and guitar staves: Cm and Cm for measures 13-14, and E♭, E♭aug, A♭, and A♭m for measures 15-16.

13 Cm Cm Cm Cm

13 E♭ E♭aug A♭ A♭m

17

Cm Cm

Fm Bb Eb Ebaug

**B solo de teclado**

21

Ab Bb Eb Eb

25

25

A $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  E $\flat$

25

29

29

A $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  E $\flat$

29







49

Cm Cm Cm Cm

E $\flat$  E $\flat$ aug A $\flat$  A $\flat$ m

53

Cm Cm

Fm B $\flat$  E $\flat$  E $\flat$ aug

8

No te olvides de mi

**Out**

57

57

Fm Bb Eb Eb aug

61

61

Fm Bb Eb Eb aug

# Anexo 4.

## En el verano

André Puentes

**Intro**

Voz

Bajo

Guitarra

**A**

5

9

5

9

13

13

17

17

21

21

25

25

E $\flat$  C $m$  A $\flat$  A $\flat$

29

29

B $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  D $\flat$

**B**

33

33

B $\flat$  A $\flat$  B $\flat$  B $\flat$

The musical score is presented in three systems, each consisting of three staves: a treble staff for the melody, a bass staff for the bass line, and a piano staff for the accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 37-40):**

- Treble Staff:** Measures 37-40. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of eighth and quarter notes.
- Bass Staff:** Measures 37-40. Measure 37 starts with a bass clef and a key signature of two flats. The bass line features whole notes and quarter notes. Chord labels are placed below the staff: B $\flat$  (under measure 37), A $\flat$  (under measure 38), G (under measure 39), and G (under measure 40).
- Piano Staff:** Measures 37-40. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

**System 2 (Measures 41-44):**

- Treble Staff:** Measures 41-44. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody continues with eighth and quarter notes.
- Bass Staff:** Measures 41-44. Measure 41 starts with a bass clef and a key signature of two flats. The bass line features whole notes and quarter notes. Chord labels are placed below the staff: B $\flat$  (under measure 41), A $\flat$  (under measure 42), E $\flat$  (under measure 43), and E $\flat$  (under measure 44).
- Piano Staff:** Measures 41-44. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

**System 3 (Measures 45-48):**

- Treble Staff:** Measures 45-48. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody continues with eighth and quarter notes.
- Bass Staff:** Measures 45-48. Measure 45 starts with a bass clef and a key signature of two flats. The bass line features whole notes and quarter notes. Chord labels are placed below the staff: B $\flat$  (under measure 45), A $\flat$  (under measure 46), F (under measure 47), and F $\text{aug}$  (under measure 48).
- Piano Staff:** Measures 45-48. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

**A**  
49

49

53

53

57

57



61

61

65

65

69

69

Chord progression for measures 61-64: Eb, Db, Eb, Db, Eb, Db.

Chord progression for measures 65-68: Ab, Bb, Eb, Cm.

Chord progression for measures 69-72: Ab, Ab, Bb, Bb.

The musical score consists of three systems. The first system (measures 61-64) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line and chord symbols (Eb, Db, Eb, Db, Eb, Db). The second system (measures 65-68) continues the melody and bass line, with chord symbols (Ab, Bb, Eb, Cm) appearing below the bass staff. The third system (measures 69-72) shows the melody and bass line, with chord symbols (Ab, Ab, Bb, Bb) below the bass staff. The treble staff in the third system contains whole notes and rests.

**B**

73

73

77

77

81

81

81

81

85

85 Eb E♭ B♭ A♭

89

A

89 F Faug E♭ D♭

93

93 E♭ D♭ E♭ D♭ E♭ D♭ E

En el verano

97

E $\flat$  D $\flat$

97

E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$

E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$

101

101

E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$

E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$

E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$

105

105

E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$  A $\flat$  B $\flat$

E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$  A $\flat$  B $\flat$

109

109

E $\flat$  Cm A $\flat$  A $\flat$

113

113

B $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  D $\flat$

**Outro**

117

117

# Anexo 5.

## La fiesta del rock

André Puentes

♩ = 180

Electric Guitar

5

E.Gtr.

9

E.Gtr.

13

E.Gtr.

D D D D

G G D D

A G A G

D D D D

La fiesta del rock

2

**A**

17 D D D D

E.Gtr.

17

21 G G D D

E.Gtr.

21

25 A G A G

E.Gtr.

25

29 D D D D

E.Gtr.

29

**A**  
33 D D D D

E.Gtr.

33

37

E. Gtr.

41

E. Gtr.

45

E. Gtr.

**B** Solos

49

E. Gtr.

53

E. Gtr.



57

E.Gtr.

61

E.Gtr.

**A**  
65

E.Gtr.

69

E.Gtr.

73

E.Gtr.

77

E.Gtr.

77

D D D D

**A**

81

E.Gtr.

81

D D D D

85

E.Gtr.

85

G G D D

89

E.Gtr.

89

A G A G

**Outro**

93

E.Gtr.

93

A G A G

97

A G A G

E.Gtr.

101

A G A G

E.Gtr.

105

D D D D

E.Gtr.

Anexo 6.

# Alcánzalo

Los Barracudas

Intro ♩ = 144

Voz 1

Guitarra

Teclado 2

Bajo

F F A F

5 F B $\flat$  C F Dm B $\flat$  C

2

Alcánzalo

9 F Dm F F F

13 Bb C F Dm Bb C F Dm

Alcánzalo

3

17

B $\flat$  C F Dm C C

21

C C C

4

Alcánzalo

**B**

B $\flat$

F

C

F

B $\flat$

26

Musical staff 1: Treble clef, 5 measures of whole rests.

26

Musical staff 2: Treble clef, 5 measures of whole rests.

26

Musical staff 3: Treble clef, vocal line with notes and rests.

26

Musical staff 4: Bass clef, 5 measures of whole rests.

F

C

F

31

Musical staff 1: Treble clef, 6 measures of whole rests.

31

Musical staff 2: Treble clef, 6 measures of whole rests.

31

Musical staff 3: Treble clef, vocal line with notes and rests.

31

Musical staff 4: Bass clef, 6 measures of whole rests.

Alcánzalo **A**

37 F F F F

37

37

37

37

41 F Bb C F Dm Bb C

41

41

41

41



6

Alcánzalo

45 F Dm B $\flat$  C F Dm C

Musical notation for measures 45-48. The first staff is the vocal line with notes and lyrics. The second, third, and fourth staves are empty. The fifth staff is the bass line with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

49 C C C C

Musical notation for measures 49-52. The first staff is the vocal line with notes and lyrics. The second, third, and fourth staves are empty. The fifth staff is the bass line with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Alcánzalo

Outro B $\flat$

F

C

F

F

53

53

53

53

58

58

58

58

# Anexo 7.

## Retén la Noche

### Los Cuervos

**Intro** ♩ = 110 4/4 Cm A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

Voz

Electric Guitar

5 E<sup>b</sup> Cm A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

E. Gtr.

**A** 9 E<sup>b</sup> Cm A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

E. Gtr.

**A** 13 E<sup>b</sup> Cm A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

E. Gtr.

2 17 E $\flat$  Cm Retén la Noche B $\flat$

E. Gtr. 17

21 E $\flat$  Cm A $\flat$  B $\flat$

E. Gtr. 21

A 25 E $\flat$  Cm A $\flat$  B $\flat$

E. Gtr. 25

29 E $\flat$  Cm A $\flat$  B $\flat$

E. Gtr. 29

33 E $\flat$  Cm A $\flat$  B $\flat$

E. Gtr. 33

37 E $\flat$  A $\flat$  E $\flat$ 7 E $\flat$ 7

E. Gtr. 37

The image shows a guitar score for the song "Retén la Noche". It consists of eight systems of music, each with a vocal line and a guitar line. The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes various chords (E-flat, C minor, A-flat, B-flat, E-flat 7) and techniques such as arpeggios, strumming, and a final section with sustained chords and a melodic line. A section marker 'A' is placed above the 25th measure. The lyrics "Retén la Noche" are written above the first system.



4 Eb Cm Retén la Noche Bb



E. Gtr. 65 Eb Cm Ab Bb

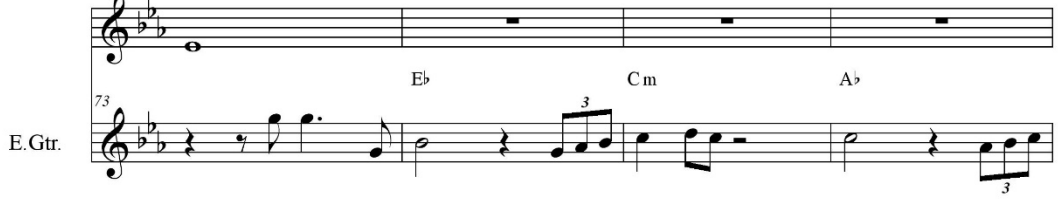


69




**Outro** Eb

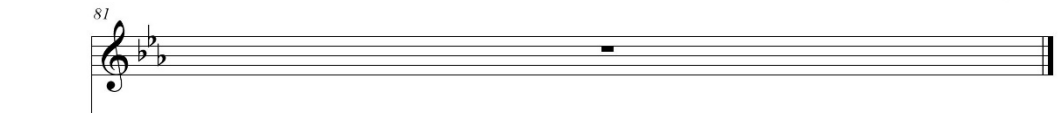
73 Eb Cm Ab



77 Bb Eb Cm



81



E. Gtr. 81



Anexo 8.

# Al Baile iré

Los Cuervos

## Intro

Electric Guitar

Piano

The first system of the musical score is for the 'Intro' section. It consists of five measures. The Electric Guitar part is shown in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notes are all rests. The Piano part is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G#2, F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G#1, F#1, E1, D1, C#1, B0, A0, G#0, F#0, E0, D0, C#0, B-1, A-1, G#-1, F#-1, E-1, D-1, C#-1, B-2, A-2, G#-2, F#-2, E-2, D-2, C#-2, B-3, A-3, G#-3, F#-3, E-3, D-3, C#-3, B-4, A-4, G#-4, F#-4, E-4, D-4, C#-4, B-5, A-5, G#-5, F#-5, E-5, D-5, C#-5, B-6, A-6, G#-6, F#-6, E-6, D-6, C#-6, B-7, A-7, G#-7, F#-7, E-7, D-7, C#-7, B-8, A-8, G#-8, F#-8, E-8, D-8, C#-8, B-9, A-9, G#-9, F#-9, E-9, D-9, C#-9, B-10, A-10, G#-10, F#-10, E-10, D-10, C#-10, B-11, A-11, G#-11, F#-11, E-11, D-11, C#-11, B-12, A-12, G#-12, F#-12, E-12, D-12, C#-12, B-13, A-13, G#-13, F#-13, E-13, D-13, C#-13, B-14, A-14, G#-14, F#-14, E-14, D-14, C#-14, B-15, A-15, G#-15, F#-15, E-15, D-15, C#-15, B-16, A-16, G#-16, F#-16, E-16, D-16, C#-16, B-17, A-17, G#-17, F#-17, E-17, D-17, C#-17, B-18, A-18, G#-18, F#-18, E-18, D-18, C#-18, B-19, A-19, G#-19, F#-19, E-19, D-19, C#-19, B-20, A-20, G#-20, F#-20, E-20, D-20, C#-20, B-21, A-21, G#-21, F#-21, E-21, D-21, C#-21, B-22, A-22, G#-22, F#-22, E-22, D-22, C#-22, B-23, A-23, G#-23, F#-23, E-23, D-23, C#-23, B-24, A-24, G#-24, F#-24, E-24, D-24, C#-24, B-25, A-25, G#-25, F#-25, E-25, D-25, C#-25, B-26, A-26, G#-26, F#-26, E-26, D-26, C#-26, B-27, A-27, G#-27, F#-27, E-27, D-27, C#-27, B-28, A-28, G#-28, F#-28, E-28, D-28, C#-28, B-29, A-29, G#-29, F#-29, E-29, D-29, C#-29, B-30, A-30, G#-30, F#-30, E-30, D-30, C#-30, B-31, A-31, G#-31, F#-31, E-31, D-31, C#-31, B-32, A-32, G#-32, F#-32, E-32, D-32, C#-32, B-33, A-33, G#-33, F#-33, E-33, D-33, C#-33, B-34, A-34, G#-34, F#-34, E-34, D-34, C#-34, B-35, A-35, G#-35, F#-35, E-35, D-35, C#-35, B-36, A-36, G#-36, F#-36, E-36, D-36, C#-36, B-37, A-37, G#-37, F#-37, E-37, D-37, C#-37, B-38, A-38, G#-38, F#-38, E-38, D-38, C#-38, B-39, A-39, G#-39, F#-39, E-39, D-39, C#-39, B-40, A-40, G#-40, F#-40, E-40, D-40, C#-40, B-41, A-41, G#-41, F#-41, E-41, D-41, C#-41, B-42, A-42, G#-42, F#-42, E-42, D-42, C#-42, B-43, A-43, G#-43, F#-43, E-43, D-43, C#-43, B-44, A-44, G#-44, F#-44, E-44, D-44, C#-44, B-45, A-45, G#-45, F#-45, E-45, D-45, C#-45, B-46, A-46, G#-46, F#-46, E-46, D-46, C#-46, B-47, A-47, G#-47, F#-47, E-47, D-47, C#-47, B-48, A-48, G#-48, F#-48, E-48, D-48, C#-48, B-49, A-49, G#-49, F#-49, E-49, D-49, C#-49, B-50, A-50, G#-50, F#-50, E-50, D-50, C#-50, B-51, A-51, G#-51, F#-51, E-51, D-51, C#-51, B-52, A-52, G#-52, F#-52, E-52, D-52, C#-52, B-53, A-53, G#-53, F#-53, E-53, D-53, C#-53, B-54, A-54, G#-54, F#-54, E-54, D-54, C#-54, B-55, A-55, G#-55, F#-55, E-55, D-55, C#-55, B-56, A-56, G#-56, F#-56, E-56, D-56, C#-56, B-57, A-57, G#-57, F#-57, E-57, D-57, C#-57, B-58, A-58, G#-58, F#-58, E-58, D-58, C#-58, B-59, A-59, G#-59, F#-59, E-59, D-59, C#-59, B-60, A-60, G#-60, F#-60, E-60, D-60, C#-60, B-61, A-61, G#-61, F#-61, E-61, D-61, C#-61, B-62, A-62, G#-62, F#-62, E-62, D-62, C#-62, B-63, A-63, G#-63, F#-63, E-63, D-63, C#-63, B-64, A-64, G#-64, F#-64, E-64, D-64, C#-64, B-65, A-65, G#-65, F#-65, E-65, D-65, C#-65, B-66, A-66, G#-66, F#-66, E-66, D-66, C#-66, B-67, A-67, G#-67, F#-67, E-67, D-67, C#-67, B-68, A-68, G#-68, F#-68, E-68, D-68, C#-68, B-69, A-69, G#-69, F#-69, E-69, D-69, C#-69, B-70, A-70, G#-70, F#-70, E-70, D-70, C#-70, B-71, A-71, G#-71, F#-71, E-71, D-71, C#-71, B-72, A-72, G#-72, F#-72, E-72, D-72, C#-72, B-73, A-73, G#-73, F#-73, E-73, D-73, C#-73, B-74, A-74, G#-74, F#-74, E-74, D-74, C#-74, B-75, A-75, G#-75, F#-75, E-75, D-75, C#-75, B-76, A-76, G#-76, F#-76, E-76, D-76, C#-76, B-77, A-77, G#-77, F#-77, E-77, D-77, C#-77, B-78, A-78, G#-78, F#-78, E-78, D-78, C#-78, B-79, A-79, G#-79, F#-79, E-79, D-79, C#-79, B-80, A-80, G#-80, F#-80, E-80, D-80, C#-80, B-81, A-81, G#-81, F#-81, E-81, D-81, C#-81, B-82, A-82, G#-82, F#-82, E-82, D-82, C#-82, B-83, A-83, G#-83, F#-83, E-83, D-83, C#-83, B-84, A-84, G#-84, F#-84, E-84, D-84, C#-84, B-85, A-85, G#-85, F#-85, E-85, D-85, C#-85, B-86, A-86, G#-86, F#-86, E-86, D-86, C#-86, B-87, A-87, G#-87, F#-87, E-87, D-87, C#-87, B-88, A-88, G#-88, F#-88, E-88, D-88, C#-88, B-89, A-89, G#-89, F#-89, E-89, D-89, C#-89, B-90, A-90, G#-90, F#-90, E-90, D-90, C#-90, B-91, A-91, G#-91, F#-91, E-91, D-91, C#-91, B-92, A-92, G#-92, F#-92, E-92, D-92, C#-92, B-93, A-93, G#-93, F#-93, E-93, D-93, C#-93, B-94, A-94, G#-94, F#-94, E-94, D-94, C#-94, B-95, A-95, G#-95, F#-95, E-95, D-95, C#-95, B-96, A-96, G#-96, F#-96, E-96, D-96, C#-96, B-97, A-97, G#-97, F#-97, E-97, D-97, C#-97, B-98, A-98, G#-98, F#-98, E-98, D-98, C#-98, B-99, A-99, G#-99, F#-99, E-99, D-99, C#-99, B-100, A-100, G#-100, F#-100, E-100, D-100, C#-100, B-101, A-101, G#-101, F#-101, E-101, D-101, C#-101, B-102, A-102, G#-102, F#-102, E-102, D-102, C#-102, B-103, A-103, G#-103, F#-103, E-103, D-103, C#-103, B-104, A-104, G#-104, F#-104, E-104, D-104, C#-104, B-105, A-105, G#-105, F#-105, E-105, D-105, C#-105, B-106, A-106, G#-106, F#-106, E-106, D-106, C#-106, B-107, A-107, G#-107, F#-107, E-107, D-107, C#-107, B-108, A-108, G#-108, F#-108, E-108, D-108, C#-108, B-109, A-109, G#-109, F#-109, E-109, D-109, C#-109, B-110, A-110, G#-110, F#-110, E-110, D-110, C#-110, B-111, A-111, G#-111, F#-111, E-111, D-111, C#-111, B-112, A-112, G#-112, F#-112, E-112, D-112, C#-112, B-113, A-113, G#-113, F#-113, E-113, D-113, C#-113, B-114, A-114, G#-114, F#-114, E-114, D-114, C#-114, B-115, A-115, G#-115, F#-115, E-115, D-115, C#-115, B-116, A-116, G#-116, F#-116, E-116, D-116, C#-116, B-117, A-117, G#-117, F#-117, E-117, D-117, C#-117, B-118, A-118, G#-118, F#-118, E-118, D-118, C#-118, B-119, A-119, G#-119, F#-119, E-119, D-119, C#-119, B-120, A-120, G#-120, F#-120, E-120, D-120, C#-120, B-121, A-121, G#-121, F#-121, E-121, D-121, C#-121, B-122, A-122, G#-122, F#-122, E-122, D-122, C#-122, B-123, A-123, G#-123, F#-123, E-123, D-123, C#-123, B-124, A-124, G#-124, F#-124, E-124, D-124, C#-124, B-125, A-125, G#-125, F#-125, E-125, D-125, C#-125, B-126, A-126, G#-126, F#-126, E-126, D-126, C#-126, B-127, A-127, G#-127, F#-127, E-127, D-127, C#-127, B-128, A-128, G#-128, F#-128, E-128, D-128, C#-128, B-129, A-129, G#-129, F#-129, E-129, D-129, C#-129, B-130, A-130, G#-130, F#-130, E-130, D-130, C#-130, B-131, A-131, G#-131, F#-131, E-131, D-131, C#-131, B-132, A-132, G#-132, F#-132, E-132, D-132, C#-132, B-133, A-133, G#-133, F#-133, E-133, D-133, C#-133, B-134, A-134, G#-134, F#-134, E-134, D-134, C#-134, B-135, A-135, G#-135, F#-135, E-135, D-135, C#-135, B-136, A-136, G#-136, F#-136, E-136, D-136, C#-136, B-137, A-137, G#-137, F#-137, E-137, D-137, C#-137, B-138, A-138, G#-138, F#-138, E-138, D-138, C#-138, B-139, A-139, G#-139, F#-139, E-139, D-139, C#-139, B-140, A-140, G#-140, F#-140, E-140, D-140, C#-140, B-141, A-141, G#-141, F#-141, E-141, D-141, C#-141, B-142, A-142, G#-142, F#-142, E-142, D-142, C#-142, B-143, A-143, G#-143, F#-143, E-143, D-143, C#-143, B-144, A-144, G#-144, F#-144, E-144, D-144, C#-144, B-145, A-145, G#-145, F#-145, E-145, D-145, C#-145, B-146, A-146, G#-146, F#-146, E-146, D-146, C#-146, B-147, A-147, G#-147, F#-147, E-147, D-147, C#-147, B-148, A-148, G#-148, F#-148, E-148, D-148, C#-148, B-149, A-149, G#-149, F#-149, E-149, D-149, C#-149, B-150, A-150, G#-150, F#-150, E-150, D-150, C#-150, B-151, A-151, G#-151, F#-151, E-151, D-151, C#-151, B-152, A-152, G#-152, F#-152, E-152, D-152, C#-152, B-153, A-153, G#-153, F#-153, E-153, D-153, C#-153, B-154, A-154, G#-154, F#-154, E-154, D-154, C#-154, B-155, A-155, G#-155, F#-155, E-155, D-155, C#-155, B-156, A-156, G#-156, F#-156, E-156, D-156, C#-156, B-157, A-157, G#-157, F#-157, E-157, D-157, C#-157, B-158, A-158, G#-158, F#-158, E-158, D-158, C#-158, B-159, A-159, G#-159, F#-159, E-159, D-159, C#-159, B-160, A-160, G#-160, F#-160, E-160, D-160, C#-160, B-161, A-161, G#-161, F#-161, E-161, D-161, C#-161, B-162, A-162, G#-162, F#-162, E-162, D-162, C#-162, B-163, A-163, G#-163, F#-163, E-163, D-163, C#-163, B-164, A-164, G#-164, F#-164, E-164, D-164, C#-164, B-165, A-165, G#-165, F#-165, E-165, D-165, C#-165, B-166, A-166, G#-166, F#-166, E-166, D-166, C#-166, B-167, A-167, G#-167, F#-167, E-167, D-167, C#-167, B-168, A-168, G#-168, F#-168, E-168, D-168, C#-168, B-169, A-169, G#-169, F#-169, E-169, D-169, C#-169, B-170, A-170, G#-170, F#-170, E-170, D-170, C#-170, B-171, A-171, G#-171, F#-171, E-171, D-171, C#-171, B-172, A-172, G#-172, F#-172, E-172, D-172, C#-172, B-173, A-173, G#-173, F#-173, E-173, D-173, C#-173, B-174, A-174, G#-174, F#-174, E-174, D-174, C#-174, B-175, A-175, G#-175, F#-175, E-175, D-175, C#-175, B-176, A-176, G#-176, F#-176, E-176, D-176, C#-176, B-177, A-177, G#-177, F#-177, E-177, D-177, C#-177, B-178, A-178, G#-178, F#-178, E-178, D-178, C#-178, B-179, A-179, G#-179, F#-179, E-179, D-179, C#-179, B-180, A-180, G#-180, F#-180, E-180, D-180, C#-180, B-181, A-181, G#-181, F#-181, E-181, D-181, C#-181, B-182, A-182, G#-182, F#-182, E-182, D-182, C#-182, B-183, A-183, G#-183, F#-183, E-183, D-183, C#-183, B-184, A-184, G#-184, F#-184, E-184, D-184, C#-184, B-185, A-185, G#-185, F#-185, E-185, D-185, C#-185, B-186, A-186, G#-186, F#-186, E-186, D-186, C#-186, B-187, A-187, G#-187, F#-187, E-187, D-187, C#-187, B-188, A-188, G#-188, F#-188, E-188, D-188, C#-188, B-189, A-189, G#-189, F#-189, E-189, D-189, C#-189, B-190, A-190, G#-190, F#-190, E-190, D-190, C#-190, B-191, A-191, G#-191, F#-191, E-191, D-191, C#-191, B-192, A-192, G#-192, F#-192, E-192, D-192, C#-192, B-193, A-193, G#-193, F#-193, E-193, D-193, C#-193, B-194, A-194, G#-194, F#-194, E-194, D-194, C#-194, B-195, A-195, G#-195, F#-195, E-195, D-195, C#-195, B-196, A-196, G#-196, F#-196, E-196, D-196, C#-196, B-197, A-197, G#-197, F#-197, E-197, D-197, C#-197, B-198, A-198, G#-198, F#-198, E-198, D-198, C#-198, B-199, A-199, G#-199, F#-199, E-199, D-199, C#-199, B-200, A-200, G#-200, F#-200, E-200, D-200, C#-200, B-201, A-201, G#-201, F#-201, E-201, D-201, C#-201, B-202, A-202, G#-202, F#-202, E-202, D-202, C#-202, B-203, A-203, G#-203, F#-203, E-203, D-203, C#-203, B-204, A-204, G#-204, F#-204, E-204, D-204, C#-204, B-205, A-205, G#-205, F#-205, E-205, D-205, C#-205, B-206, A-206, G#-206, F#-206, E-206, D-206, C#-206, B-207, A-207, G#-207, F#-207, E-207, D-207, C#-207, B-208, A-208, G#-208, F#-208, E-208, D-208, C#-208, B-209, A-209, G#-209, F#-209, E-209, D-209, C#-209, B-210, A-210, G#-210, F#-210, E-210, D-210, C#-210, B-211, A-211, G#-211, F#-211, E-211, D-211, C#-211, B-212, A-212, G#-212, F#-212, E-212, D-212, C#-212, B-213, A-213, G#-213, F#-213, E-213, D-213, C#-213, B-214, A-214, G#-214, F#-214, E-214, D-214, C#-214, B-215, A-215, G#-215, F#-215, E-215, D-215, C#-215, B-216, A-216, G#-216, F#-216, E-216, D-216, C#-216, B-217, A-217, G#-217, F#-217, E-217, D-217, C#-217, B-218, A-218, G#-218, F#-218, E-218, D-218, C#-218, B-219, A-219, G#-219, F#-219, E-219, D-219, C#-219, B-220, A-220, G#-220, F#-220, E-220, D-220, C#-220, B-221, A-221, G#-221, F#-221, E-221, D-221, C#-221, B-222, A-222, G#-222, F#-222, E-222, D-222, C#-222, B-223, A-223, G#-223, F#-223, E-223, D-223, C#-223, B-224, A-224, G#-224, F#-224, E-224, D-224, C#-224, B-225, A-225, G#-225, F#-225, E-225, D-225, C#-225, B-226, A-226, G#-226, F#-226, E-226, D-226, C#-226, B-227, A-227, G#-227, F#-227, E-227, D-227, C#-227, B-228, A-228, G#-228, F#-228, E-228, D-228, C#-228, B-229, A-229, G#-229, F#-229, E-229, D-229, C#-229, B-230, A-230, G#-230, F#-230, E-230, D-230, C#-230, B-231, A-231, G#-231, F#-231, E-231, D-231, C#-231, B-232, A-232, G#-232, F#-232, E-232, D-232, C#-232, B-233, A-233, G#-233, F#-233, E-233, D-233, C#-233, B-234, A-234, G#-234, F#-234, E-234, D-234, C#-234, B-235, A-235, G#-235, F#-235, E-235, D-235, C#-235, B-236, A-236, G#-236, F#-236, E-236, D-236, C#-236, B-237, A-237, G#-237, F#-237, E-237, D-237, C#-237, B-238, A-238, G#-238, F#-238, E-238, D-238, C#-238, B-239, A-239, G#-239, F#-239, E-239, D-239, C#-239, B-240, A-240, G#-240, F#-240, E-240, D-240, C#-240, B-241, A-241, G#-241, F#-241, E-241, D-241, C#-241, B-242, A-242, G#-242, F#-242, E-242, D-242, C#-242, B-243, A-243, G#-243, F#-243, E-243, D-243, C#-243, B-244, A-244, G#-244, F#-244, E-244, D-244, C#-244, B-245, A-245, G#-245, F#-245, E-245, D-245, C#-245, B-246, A-246, G#-246, F#-246, E-246, D-246, C#-246, B-247, A-247, G#-247, F#-247, E-247, D-247, C#-247, B-248, A-248, G#-248, F#-248, E-248, D-248, C#-248, B-249, A-249, G#-249, F#-249, E-249, D-249, C#-249, B-250, A-250, G#-250, F#-250, E-250, D-250, C#-250, B-251, A-251, G#-251, F#-251, E-251, D-251, C#-251, B-252, A-252, G#-252, F#-252, E-252, D-252, C#-252, B-253, A-253, G#-253, F#-253, E-253, D-253, C#-253, B-254, A-254, G#-254, F#-254, E-254, D-254, C#-254, B-255, A-255, G#-255, F#-255, E-255, D-255, C#-255, B-256, A-256, G#-256, F#-256, E-256, D-256, C#-256, B-257, A-257, G#-257, F#-257, E-257, D-257, C#-257, B-258, A-258, G#-258, F#-258, E-258, D-258, C#-258, B-259, A-259, G#-259, F#-259, E-259, D-259, C#-259, B-260, A-260, G#-260, F#-260, E-260, D-260, C#-260, B-261, A-261, G#-261, F#-261, E-261, D-261, C#-261, B-262, A-262, G#-262, F#-262, E-262, D-262, C#-262, B-263, A-263, G#-263, F#-263, E-263, D-263, C#-263, B-264, A-264, G#-264, F#-264, E-264, D-264, C#-264, B-265, A-265, G#-265, F#-265, E-265, D-265, C#-265, B-266, A-266, G#-266, F#-266, E-266, D-266, C#-266, B-267, A-267, G#-267, F#-267, E-267, D-267, C#-267, B-268, A-268, G#-268, F#-268, E-268, D-268, C#-268, B-269, A-269, G#-269, F#-269, E-269, D-269, C#-269, B-270, A-270, G#-270, F#-270, E-270, D-270, C#-270, B-271, A-271, G#-271, F#-271, E-271, D-271, C#-271, B-272, A-272, G#-272, F#-272, E-272, D-272, C#-272, B-273, A-273, G#-273, F#-273, E-273, D-273, C#-273, B-274, A-274, G#-274, F#-274, E-274, D-274, C#-274, B-275, A-275, G#-275, F#-275, E-275, D-275, C#-275, B-276, A-276, G#-276, F#-276, E-276, D-276, C#-276, B-277, A-277, G#-277, F#-277, E-277, D-277, C#-277, B-278, A-278, G#-278, F#-278, E-278, D-278, C#-278, B-279, A-279, G#-279, F#-279, E-279, D-279, C#-279, B-280, A-280, G#-280, F#-280, E-280, D-280, C#-280, B-281, A-281, G#-281, F#-281, E-281, D-281, C#-281, B-282, A-282, G#-282, F#-282, E-282, D-

2

Al Baile iré

A

no cheal - bai lei re—

E.Gtr.

Pno.

C#m C#m

E E

E.Gtr.

Pno.

A A B B



Al Baile iré

18 E E C#m C#m

E. Gtr.

Pno.

22 A A B B

E. Gtr.

Pno.

4

### Al Baile iré

**B**

E

C#m

Bas ta no quie-ro sa-be - er ques de o-tro tua-mo

26

E.Gtr.

26

Pno.

E

C#m

A

A

B

30

or y de o-tro tu se - cr

30

E.Gtr.

30

Pno.

A

B

B

34

E. Gtr.

Pno.

E E C#m C#m

Detailed description: This system covers measures 34 to 37. The vocal line (top) starts with a dotted quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a quarter rest. The electric guitar line (middle) has a whole rest in measure 34, then a quarter note in measure 35, and a quarter note in measure 36. The piano accompaniment (bottom) features a steady eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

38

E. Gtr.

Pno.

A B E A B E E

Detailed description: This system covers measures 38 to 41. The vocal line (top) has a dotted quarter note in measure 38, a quarter rest in measure 39, and a quarter note in measure 40. The electric guitar line (middle) has whole rests in measures 38, 39, 40, and 41. The piano accompaniment (bottom) continues with the eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

6

Al Baile iré

**A** Solo

E. Gtr.

Pno.

E E C#m C#m

E. Gtr.

Pno.

A A B B

50

E. Gtr.

Pno.

E E C#m C#m

54

E. Gtr.

Pno.

A A B B

8

Al Baile iré

**R**

E

E

58

E.Gtr.

58

E

E

C#m

C#m

Pno.

58

62

E.Gtr.

62

A

A

B

B

Pno.

62

Musical notation for measures 58-61. The vocal line starts with a rest, followed by a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. The electric guitar line has a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, C#5, B4, A4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

Musical notation for measures 62-65. The vocal line has a half note G4, a quarter rest, a quarter note G4, and a half note G4. The electric guitar line has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

66

E. Gtr.

Pno.

E E C#m C#m

Detailed description: This system covers measures 66 to 69. The vocal line (top staff) begins with a dotted quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and continues with eighth notes. The electric guitar line (middle staff) has a whole rest in measure 66, then a quarter note in measure 67, and a series of eighth notes in measure 68. The piano accompaniment (bottom staff) features a steady eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

70

E. Gtr.

Pno.

A A B B

Detailed description: This system covers measures 70 to 73. The vocal line (top staff) has a dotted quarter note in measure 70, followed by eighth notes in measure 71, and a quarter note in measure 72. The electric guitar line (middle staff) has whole rests in measures 70 and 71, and chords A and B in measures 72 and 73. The piano accompaniment (bottom staff) continues with the same eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

Al Baile iré

10

A

74

E. Gtr.

Pno.

E E C#m C#m

78

E. Gtr.

Pno.

A A B B





Al Baile iré

12

**B**

90

E. Gtr.

Pno.

E E C#m C#m

94

E. Gtr.

Pno.

A A B B

98

E.Gtr.

Pno.

E C#m

102

E.Gtr.

Pno.

A B E

**Outro**

106

E. Gtr.

Pno.

110

E. Gtr.

Pno.

Anexo 9.

# La Respuesta

Los Corvets

## Intro

Musical score for the Intro section. It features four staves: Voz (Vocal), Guitarra (Guitar), Teclado (Keyboard), and Teclado (Keyboard). The Voz staff has a whole rest in each of the four measures. The Guitarra staff has a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with chord symbols B $\flat$  and A $\flat$  above the notes. The Teclado staves have whole rests in each of the four measures.

Musical score for the main section of the song. It features four staves: Voz (Vocal), Guitarra (Guitar), Teclado (Keyboard), and Teclado (Keyboard). The Voz staff has a whole rest in the first three measures, followed by a double bar line and a box labeled 'A'. In the fourth measure, the lyrics "tie - nes que dar - meu - na" are written below the staff. The Guitarra staff has a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with chord symbols B $\flat$  and A $\flat$  above the notes. The Teclado staves have whole rests in the first three measures, followed by a double bar line and a box labeled 'A'. In the fourth measure, the keyboard part has a few notes. The number '5' is written above the first measure of each staff.

9

pron - ta res-pues - ta dea - mor

Lead

13

Lead

La Respuesta

17 F B $\flat$  Gm

Lead

21 **B**

Lead

25

25

25

Lead

B $\flat$  E $\flat$

29

29

29

Lead

D E $\flat$



33

B $\flat$  Gm C

Lead

37

A

F B $\flat$

Lead

41

A♭ B♭ A♭ B♭ A♭ B♭

45

A♭ B♭ A♭ B♭ A♭ E♭

49

Lead

D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$  E $\flat$  D $\flat$  B $\flat$

53

Lead

A $\flat$  B $\flat$  A $\flat$  B $\flat$  A $\flat$  F7

Outro

57

tic - nes que dar - meu - na pron - ta res - pues - ta dea - mor

B $\flat$  A $\flat$

Lead

61

B $\flat$  A $\flat$  B $\flat$  A $\flat$  B $\flat$  A $\flat$

E $\flat$

Lead

La Respuesta

66 F B $\flat$  Gm

66

66

66

66

66

Lead

71 B $\flat$  A $\flat$  B $\flat$  A $\flat$

71

71

71

71

Lead

Anexo 10.

# Harás lo que te pida

Los Corvets

**Intro**

Voz

Teclado

Guitarra

**A**

yo no cre - o que aho - ra tu me nie - gues tu ca ri - ño

E C#m A B E

9

Pno.

9

E C#m A B E

13

Pno.

13

C#m F#m A B F#m A

**B**

The image shows a piano accompaniment score for the song 'Harás lo que te pida'. It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line, a grand staff for piano (Pno.), and a bass line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 17 and ends at measure 20. The second system starts at measure 21 and ends at measure 24. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is marked with chord letters: B, A, B, E in the first system and E, A, B, E in the second system. The vocal line contains melodic phrases with some rests and a repeat sign at the beginning of each system.

Pno.

17

17

17

B A B E

21

21

21

E A B E



25

Pno.

E A B E

29

yo no cre - o que aho - ra tu

E E E E

3 3

Detailed description: This page contains musical notation for measures 25 through 32. It features three systems of staves. The first system (measures 25-28) includes a vocal line with a melodic phrase, a piano accompaniment with rests, and guitar chords E, A, B, and E. A boxed 'A' indicates the start of a first ending. The second system (measures 29-32) includes a vocal line with the lyrics 'yo no cre - o que aho - ra tu', a piano accompaniment with rests, and guitar chords E, E, E, and E. The piano accompaniment in the second system includes triplet markings (3) in the final two measures.

33

me nie - gues tu ca ri - ño

Pno.

33

C#m A B E E C#m

38

A B E C#m F#m A B

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line starting at measure 43. The middle staff is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, both with the same key signature. It contains a piano accompaniment line starting at measure 43. The bottom staff is a single treble clef staff with the same key signature, containing a bass line starting at measure 43. Below the middle staff, the chords F#m, A, and B are indicated for the first three measures of the piano accompaniment. The word 'Pno.' is written to the left of the grand staff.

# Anexo 11.

## Granito de Arena

Los Dragones

Voz

F# D#m

Guitarra

Coros

5

B C#

**A**

9 F# D#m B C#

9

9

9

quie - roa - rru - llar - tea - rru - llar tea - du - lan - do - ten las —

13

F# D#m B C#

17

F# F# D#m D#m

ni - to dea - re - na ya - si -

21

B B C# C#

tu en la nie - bla es - ca

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Granito de Arena'. It consists of three systems of music. Each system has three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass line (bottom). The key signature is D major (two sharps). The first system (measures 13-16) has a vocal line starting with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C#5. The piano accompaniment consists of quarter notes G4, A4, B4, and C#5. The bass line has whole notes G3, A3, B3, and C#4. The second system (measures 17-20) has a vocal line with lyrics 'ni - to dea - re - na ya - si -'. The piano accompaniment has quarter notes G4, A4, B4, and C#5. The bass line has whole notes G3, A3, B3, and C#4. The third system (measures 21-24) has a vocal line with lyrics 'tu en la nie - bla es - ca'. The piano accompaniment has quarter notes G4, A4, B4, and C#5. The bass line has whole notes G3, A3, B3, and C#4.

25

— F# D#m B C#

25

25

F# F# D#m D#m

29

F# F# D#m D#m

29

B B C# C#

33

B B C# C#

33

33

A

37

F# D#m B C#

41

F# D#m B C#

45

F# F# D#m D#m

49

B B C# C#

53

F# D#m B C#

57

F# B F# F#



6

Granito de Arena

**B**

F#

F#

D#m

D#m

61

tu - - - tea - le - ja - rás - - - - - yen la dis -

65

tan - cia - - - - te per - de - rás - - - - - y so - la.

69

F# F# C# C#

73

F# F# D#m D#m

77

B B C# C#

**A**

81

F# D#m B C#

85

F# D#m B C#

89

F# F# D#m D#m

93

B B C# C#

97

F# D#m B C#

101

F# B F# F#

**B**

105

F# F# D#m D#m

109

121

B B C# C#

**Outro**

125

F# D#m B C#

129

F# D#m B C#

133

F# D#m B C#

133

133

Anexo 12.

# El Baile del Ladrillo

Los Dragones

$\text{♩} = 180$

Voz

Coros

Guitarra

Teclado

oh no no

**A**

F# F# D#m D#m

no seas tan ce - lo - sa - si con o - tra bai-lo rock sial mi

uh - pa pa

F# F#



9

9

9

9

13

F# D#m F# D#m

13

13

13

13

si y a - si y a - si vi - vir es muy sen - ci - llo-o\_\_\_\_\_

17

17

D#m B C# C#

**B**

27

F# G#m

te quie - ro tan - to ta - an - to

27

F# G#m

25

25

F# F# G#m G#m

29

e - so es que gri - to y re -

29

F# D#m

29

F# D#m

33 F# B

pi - to cuan - do bai - lo yo con o - traes - toy con - ti go - o

33 F#

A

37

37 F# F# D#m D#m

41

41

B B C# C#

45

45

F# D#m F# D#m

49

D#m B

**B**

53

F# G#m

te quie - ro tan - to ta - an - to

53

F# G#m

F# G#m

57

F# F# G#m G#m

61

e - so es que gri - to y re -

F# D#m

El Baile del Ladrillo

65 F# B

pi - to cuan - do bai - lo yo con o - tracs - toy con - ti go - o

65 F#

A

69

69 F# F# D#m D#m



73

Musical score for measures 73-76. The system consists of four staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is a single treble clef line with the same key signature and time signature, containing a bass line with notes and rests. Chord symbols B, B, C#, and C# are written below the staff. The third staff is a single treble clef line with the same key signature and time signature, containing a bass line with notes and rests. The fourth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature, containing a piano accompaniment with notes and rests.

77

Musical score for measures 77-80. The system consists of four staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is a single treble clef line with the same key signature and time signature, containing a bass line with notes and rests. Chord symbols F#, D#m, F#, and D#m are written below the staff. The third staff is a single treble clef line with the same key signature and time signature, containing a bass line with notes and rests. The fourth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature, containing a piano accompaniment with notes and rests.

81

81

81

81

D#m B

**Outro**

85

85

85

85

85

F# D#m

89

89

89

89

F#

Detailed description: The image shows a page of musical notation for the piece 'El Baile del Ladrillo'. The page number '12' is at the top left, and the title 'El Baile del Ladrillo' is at the top center. The music begins at measure 89. There are four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melodic phrase: a quarter note D5, an eighth note G5, a quarter note F#5, an eighth note E5, a quarter note D5, and a quarter rest. The second staff is a treble clef piano accompaniment staff, mostly empty with a few notes. The third staff is another treble clef piano accompaniment staff, also mostly empty, with a chord marking 'F#' in the second measure. The fourth staff is a grand staff (treble and bass clefs) piano accompaniment. The bass clef part has a few notes in the first measure. The piece ends with a double bar line.

Anexo 13.

# Porque

Los Barracudas

**Intro** ♩ = 105

Voz 1

Gaug G6 Gaug

Guitarra

Teclado 2

**A**

G Gaug Em G7

C Cm D Daug

13 G Gaug C Cm

13 G Am D G G

17 Am D G Em

21 B sue\_ño fuiss - te\_\_\_\_\_

Detailed description: This musical score is for guitar and voice. It consists of three systems of staves. The first system (measures 13-16) features a vocal line with notes G, Gaug, C, and Cm, and guitar accompaniment with chords G, Am, D, G, and G. The second system (measures 17-20) continues the guitar accompaniment with chords Am, D, G, and Em. The third system (measures 21-24) includes a vocal line with the lyrics 'sue\_ño fuiss - te' and a guitar accompaniment with chords Am, D, G, and Em. A box labeled 'B' is placed at the beginning of the third system. The key signature is one sharp (F#).

25

Am G A7 D7

25

25

**A**

29

G Gaug Em G7

29

29

33

C Cm D Daug

33

33

37

G Gaug C Cm

37

37

4  
41

G Am D G G

41

41

**Solo**

45

G Gaug G6 Gaug

45

G Gaug G6 Gaug

45

49

49

C D G Eb D

49

**A**

53

G Gaug Em G7

53

53

57

C Cm D D aug

61

G G aug C Cm

**Outro**

65

G Am D G G

69

G Am D G G



6  
73

G Am D G

73

73

## Anexo 14.

### Robarte un beso

Nervioso espero por ti  
Quisiera saber donde estás  
Si tengo la oportunidad  
Solo te quiero robar un beso

Mis manos sudan amor  
Cuando te veo llegar  
Si logro contigo bailar  
Solo te quiero robar un beso

Hay miedo en mi corazón  
Cuando te veo con otro  
Son estos celos, mi amor  
Los que me empujan a ti

De lejos te veo sonreír  
No puedo dejar de pensar  
La historia que va a comenzar  
Si tu me dejas robarte un beso

Contigo quiero bailar  
Un beso te voy a robar  
Contigo quiero bailar  
Un beso te voy a robar  
Contigo quiero bailar  
Un beso te voy a robar

## Anexo 15.

### Antes de Mañana

Dime que se siente escapar  
De las promesas  
O si tu prefieres  
Mientras me besas  
Otra vez

Ven a mi  
Tu, yo y la playa  
Vuelve aquí  
Antes de mañana

Dime si pensaste en volver  
Hazlo de prisa  
Las estrellas quieren caer  
En tu dulce brisa  
Como ayer

Pienso en ti  
Tu, yo y la playa  
Vuelve aquí  
Antes de mañana

No queda tiempo de espera  
Se que estás por llegar  
Las horas se aceleran  
Esta vez no te irás

Dime que se siente escapar  
De las promesas  
O si tu prefieres bailar

Mientras me besas  
Otra vez

Ven a mi  
Tu, yo y la playa  
Vuelve aquí  
Antes de mañana

No queda tiempo de espera  
Se que estás por llegar  
Las horas se aceleran  
Esta vez no te irás

X3  
Dime que se siente escapar  
De las promesas  
O si tu prefieres  
Mientras me besas

## **Anexo 16.**

No te olvides de mi

Nena, tienes que partir  
Esta noche te quiero decir  
Que te espero en mis sueños  
Donde te vea sonreír  
No te olvides de mi

Sabes, hay un mundo afuera  
Que te anhela alto en las estrella  
Donde eres la mas bella  
Que mis ojos pueden ver  
No te olvides de mi

Vuela muy lejos de aquí  
El destino tu debes seguir  
Y tal vez nuestros caminos  
Se pudieran encontrar  
No te olvides de mi

## Anexo 17.

### En el Verano

Algo brillaba en la playa  
Era tu pelo de sirena  
Nadie sabía quien eras tu  
La linda chica del bikini azul  
En el verano yo me enamoré de ti  
Tu y yo, un amor

Me llevaría una sorpresa  
Era tu nombre en la arena  
El camino para encontrar  
En el verano una chica genial  
Bajo la luna yo me enamoré de ti  
Tu y yo, un amor

Esta misma noche yo te iré a buscar  
Si quieres en la playa podemos pasear  
Mañana será tarde pues tal vez te irás  
Te grito ven ven ven ven ven conmigo  
Esta misma noche yo te iré a buscar  
Porque si te vas no me podré perdonar  
Si quieres en la playa podemos pasear  
Me amarás

Yo preguntaba por tu nombre  
Una pareja me dio la pista  
A lo lejos vi que eras tu  
La linda chica del bikini azul  
Esa noche yo me enamoré de ti  
Tu y yo, un amor

Esta misma noche yo te iré a buscar  
Si quieres en la playa podemos pasear  
Mañana será tarde pues tal vez te irás  
Te grito ven ven ven ven ven conmigo  
Esta misma noche yo te iré a buscar  
Porque si te vas no me podré perdonar  
Si quieres en la playa podemos pasear  
Me amarás

Algo brillaba en la playa  
Era tu pelo de sirena  
Quién diría que fueras tu  
La linda chica de mi corazón  
En el verano yo me enamoré de ti  
Tu y yo, un amor

## Anexo 18.

### La fiesta del *rock*

En la fiesta vamos a bailar  
Todas las chicas estarán  
Tus amigos pensarán  
Que esta fiesta es genial

Las guitarras suenan ya  
Esta noche no tendrá final  
La fiesta del *rock* va a comenzar  
Deja todo y ven a bailar



## **Anexo 19.**

Video del concierto de presentación de los temas compuestos.

<https://youtu.be/l7TcRvuJrlA>