



ESCUELA DE MÚSICA



A MILLARES SURGIR: RECITAL EN EL QUE SE INTERPRETARÁN SEIS
CANCIONES TRADICIONALES ECUATORIANAS DE LOS SIGUIENTES
GÉNEROS: PASILLO, ALBAZO, YARAVÍ Y PASACALLE CON FUSIÓN DE
ROCK, BLUES Y FUNK.



AUTOR

Rubén Darío Luzuriaga Naranjo

AÑO

2018



ESCUELA DE MUSICA

A MILLARES SURGIR: RECITAL EN EL QUE SE INTERPRETARÁN SEIS
CANCIONES TRADICIONALES ECUATORIANAS DE LOS SIGUIENTES
GÉNEROS: PASILLO, ALBAZO, YARAVÍ Y PASACALLE CON FUSIÓN DE
ROCK, BLUES Y FUNK.

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

Profesor Guía:
Lic. Diego Carlisky

Autor:
Rubén Darío Luzuriaga Naranjo

Año
2018

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, A Millares Surgir a través de reuniones periódicas con el estudiante Rubén Darío Luzuriaga Naranjo, en el semestre 2018-1 orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Diego Carlisky
C.C 1755854419

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, A Millares Surgir, de Rubén Darío Luzuriaga Naranjo en el semestre 2018-1 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Mauricio Santiago Vega Cajas

CI: 1709443400

DECLARACIÓN DE AUTORIA DEL ESTUDIANTE

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

Rubén Darío Luzuriaga Naranjo
C.I.: 1722447388

RESUMEN

La investigación se basará en encontrar fusiones previas de temas populares ecuatorianos con *rock*, *blues* y *funk* comprendiendo el proceso que fue llevado a cabo en ellas. Se contará con una división de tres etapas previstas a realizarse en el proceso.

Por medio de un recital se buscará presentar los arreglos de los temas seleccionados a fusionar. El recital se basará en la interpretación de un portafolio de seis canciones tradicionales ecuatorianas fusionadas con: *rock*, *blues* y *funk*.

La investigación constará de tres etapas: la primera será la selección de los temas a fusionarse: Ángel de Luz (pasillo), Sombras (pasillo), El Chullita Quiteño (pasacalle), Puñales (yaraví), A la Valentina (albazo), Pasiona (pasillo).

La segunda etapa se basará en la búsqueda de las similitudes de cada género y en la realización de los arreglos de los temas seleccionados, los mismos que se ensayarán con los músicos intérpretes de la Escuela de Música UDLA e invitados.

Y la etapa final constará en la interpretación de los mismos en un recital denominado A Millares Surgir, frente a un jurado y público invitado.

ABSTRACT

The research will be based on finding previous fusions of popular Ecuadorian songs with *rock*, *blues*, and *funk* understanding the process that was carried out in them. There will be a division of three stages planned to take place in the process.

Through a recital will try to present the arrangements of the selected themes to fusion it. The recital will be based on the interpretation of a portfolio of six traditional Ecuadorian songs fused with *rock*, *blues*, and *funk*.

The research will consist of three stages: the first will be the selection of the themes to be arrangement: Ángel de Luz (pasillo), Sombras (pasillo), El Chullita Quiteño (pasacalle), Puñales (yaraví), A la Valentina (albazo), Pasiona (pasillo).

The second stage will be based on the search of the similarities of each genre and the realization of the arrangements of the selected themes, the same ones that will be rehearsed with the musician's interpreters of the UDLA Music School and guests.

And the final stage will consist of the interpretation of the same in a recital called "A Millares Surgir", in front of a jury and invited public.

TABLA DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	1
1.1 Antecedentes	1
1.1.1 Aparición de géneros foráneos en la música ecuatoriana.	2
1.2 Objetivos.....	3
1.2.1 Objetivos General	3
1.2.2 Objetivos Específicos.....	3
2. Capítulo I. Géneros tradicionales del Ecuador.....	4
2.1 Pasillo.....	4
2.2 Pasacalle.....	5
2.3. Yaraví.....	6
2.4 Albazo	8
3. Capítulo II. Música popular norteamericana.....	9
3.1 <i>Blues</i>	9
3.2 <i>Rock</i>	11
3.3 <i>Funk</i>	12
3.3.1 <i>New Orleans Funk</i>	14
4. Capítulo III. Similitudes entre géneros y elementos incorporados a la música popular ecuatoriana.....	15
4.1 Pasillo y <i>Rock</i>	16
4.2 Albazo y Pasacalle con <i>Funk</i>	20
4.3 Yaraví y <i>Blues</i>	21
5. Capítulo IV. Arreglos	23
5.1 Ángel de Luz.....	23
5.1.1 Introducción de Ángel de Luz.....	23
5.1.2 Parte A de Ángel de Luz	24
5.2 A la Valentina	26
5.2.1 Introducción de A la Valentina	27
5.2.2 Parte A de A la Valentina	27
5.2.3 Parte B de A la Valentina.....	28
5.2.4 Parte C de A la Valentina.....	28
5.3 El Chullita Quiteño	29
5.3.1 Introducción de El Chullita Quiteño.....	29

5.3.2 Parte A de El Chullita Quiteño	30
5.3.3 Parte B de El Chullita Quiteño	30
5.3.4 Parte C de El Chullita Quiteño	30
5.4 Pasional	31
5.4.1 Parte A de Pasional	31
5.4.2 Parte B de Pasional	32
5.4.3 Parte C de Pasional	33
5.5 Puñales	33
5.5.1 Introducción de Puñales.....	33
5.5.2 Parte B de Puñales	34
5.6 Sombras	35
5.6.1 Introducción de Sombras	35
5.6.2 Parte A de Sombras.....	36
5.6.3 Parte B de Puñales	36
5.6.4 Parte C de Sombras.....	37
6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	39
6.1 Conclusiones	39
6.2 Recomendaciones	40
REFERENCIAS	41
ANEXOS	43

1. Introducción

La presente investigación encontrará las similitudes rítmicas y melódicas entre el pasacalle, el pasillo, el yaraví, el albazo para fusionarlo con *rock*, *blues* y *funk* e interpretar seis canciones tradicionales ecuatorianas en un nuevo formato dentro de un recital.

1.1 Antecedentes

Los primeros indicios de fusión de música tradicional ecuatoriana con música popular norteamericana se dan a partir del año de 1982 con la aparición del grupo Promesas Temporales. La banda fue conformada por Hugo Idrovo, Héctor Napolitano y Alex Alvear, quienes editaron un acetato de su disco y un CD posteriormente en 1996 de el mismo nombre, presentando temas que confluían entre lo andino, lo tropical y el *rock* (Guerrero, 2002, p.1144).

En el Ecuador, *música moderna* se llamó a la música que se ejecutaba con instrumentos electrónicos. Algo de *rock* y baladas fueron llamadas modernas. En los años 70, la amplificación y las guitarras eléctricas marcaban un nuevo sendero en la música popular ecuatoriana (Guerrero, 2002, p. 31).

Así mismo, en el año de 1999, el grupo de *rock* folclórico La Grupa, fusionó *rock*, *funk* y *hip hop* con elementos de música ecuatoriana (Guerrero, 2002, p. 695). Uno de sus mayores éxitos fue la fusión del albazo *Avecilla*, que fue grabado en 1930 por el dúo Ecuador.

Otro ejemplo, la banda cuencana de *rock* Sobrepeso hace lo suyo con el tema de autoría de Gonzalo Benítez y Luis Valencia: *Vasija de Barro*, danzante grabado por primera vez en 1956, realizando una versión *rock* del tema para el *soundtrack* de la película *Ratas, Ratones y Rateros* (1999).

Uno de los antecedentes de grupos ecuatorianos que han realizado un trabajo similar es el Grupo Amauta, quienes fusionaban diversas tendencias como el *rock*, *jazz*, música académica; con elementos de la música ecuatoriana y andina. Constituidos por Felipe Albornoz, edro Pino, Ángel Cobo, Galo Larrea,

Fernando Albornoz y Tomás Lefebre a quienes se les atribuye ser los precursores del concepto musical llamado folklore progresivo. (Guerrero, 2002, p. 165).

1.1.1 Aparición de géneros foráneos en la música ecuatoriana.

La presente investigación abarcará un recuento de los diferentes elementos que componen a los géneros tradicionales del Ecuador tales como: pasillo, pasacalle, albazo y yaraví; tanto en la interpretación y de su contexto dentro de la coyuntura en la que se desarrollaron. Mario Godoy Aguirre sostiene en su publicación:

“Los ritmos ecuatorianos o géneros ecuatorianos son las diferentes manifestaciones musicales surgidas en el ámbito de la República del Ecuador. Esta incluye muchas clases de música tradicional y popular que han evolucionado en muchos a lo largo de la historia en el actual territorio ecuatoriano.

Es poco lo que se sabe de la historia de la música ecuatoriana hasta antes del contacto con la cultura europea (1534), pero básicamente los ritmos tradicionales ecuatorianos presentan influencia autóctona (andino, amazónico) europea y africana. La música en el Ecuador ha ido evolucionando notablemente a través de los tiempos y en la actualidad los ritmos modernos foráneos como el *techno*, el *pasillo* y el san juanito, también han ido fusionándose con ritmos autóctonos incorporando instrumentos electrónicos al acompañamiento musical tradicional”. (Godoy, 1992, p. 69).

Ha existido en los últimos tiempos un cierto estereotipo sobre la música hecha en Ecuador, ya que se tiene una idea de que los géneros pasillo, aire típico, pasacalle, saltashpas, yaravíes, y otras formas musicales tradicionales son exclusivamente de los mestizos e indígenas. Mientras que los géneros de afro-descendencia y entre ellos el *rock* hecho en el país no se los ha considerado nuestros. (Ayala, 2008, p. 22).

En la obra de Mario Godoy Aguirre, se dedica muy poca atención al *rock*

ecuatoriano y se limita a decir que desde los años noventa del siglo XX, e inicios del siglo XXI, los músicos ecuatorianos que tienen mayor presencia y difusión en los sitios web son los grupos *rock*, así mismo, Guerrero sostiene una breve introducción pero sin llegar a profundizar en el género como tal.

Mullo (2009, p. 31) citando a Moreno insinúa que existe una *regionalización* o *andinización* de las contradanzas con el ritmo, que la métrica de estas generalmente se mantiene y es común el pie métrico dáctilo (negra con punto-corchea-negra), creando así una característica del lenguaje musical local, principalmente en su línea melódica y este influye en el pensamiento pentafónico durante la creación de las danzas criollas de esa época.

Teniendo en cuenta lo que es “ajeno” y lo que es “nuestro”, se puede determinar la pertenencia de la música al área socio-cultural donde tiene una relevancia en la sociedad en el uso, el significado de funciones determinadas en la colectividad. (Martí, 1995).

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivos General

Realizar un recital e interpretar seis temas tradicionales ecuatorianos fusionados con *rock*, *blues* y *funk*.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Encontrar las similitudes entre: el yaraví y el *blues*, el pasillo y el *rock*, el albazo y el pasacalle con el *funk*.
- Realizar un marco teórico que sustente el proceso seguido durante los arreglos de los temas.
- Determinar las características rítmicas, armónicas y melódicas del *rock*, el *blues* y el *funk* para adquirir nuevas sonoridades en temas populares ecuatorianos.

2. Capítulo I. Géneros tradicionales del Ecuador

2.1 Pasillo

Es un baile y canción mestiza, que surgió en el segundo tercio del siglo XX en los territorios que tiempo atrás comprendían la Nueva Granada. Se cree que es la adaptación del vals europeo (Guerrero, 2002, p. 1089).

El pasillo, en esencia es un poema de amor musicalizado. Esto define la manera en que músicos populares componían pasillos en el siglo pasado: primero seleccionaban poemas apropiados con consonancia en sus versos para luego musicalizarlos. (Wong, 2013, p. 77).

Godoy (2012, p. 210) define al pasillo como una simbiosis entre una diversidad de ritmos, aires o géneros fusionados a elementos socio-culturales en los niveles: melódico, armónico, rítmico, tímbrico y lingüístico. También siendo así un proceso de la conjunción del bolero español, con el yaraví andino y otros elementos de la idiosincrasia nacional.

De los aportes más importantes del pasillo a la música nacional del Ecuador es el aumento significativo del número de composiciones y compositores en la época, y la impregnación social de la sensibilidad de la cultura popular, incorporando también la danza de salón, los giros melódicos propios del yaraví, más tarde comprendido como la “*yaravización*” o “*indigenización*” del pasillo. (Mullo, 2009, p. 33).

En lo que corresponde al análisis musical su estructura responde a la forma A-B-A y con pocos ejemplos donde varía, consta comúnmente de 4, 8 o 12 compases, que generalmente están en tonalidad menor. La primera parte se presenta en tonalidad menor. La segunda parte presenta una modulación a mayor y en su anterioridad se registraba una variación rítmica que provocaba un aparente cambio de *tempo*. El final o frases de final pueden presentar una armonía adaptada al factor rítmico que pertenece a la cadencia final. (Guerrero, 2002, p. 1091).

Uno de los principales motivos por los cuales el pasacalle tuvo su popularización fue la *criollización* del mismo y la aparición del pasodoble ecuatoriano de la mano de la revolución liberal, que llevaron a la irrupción del nacionalismo musical en el Ecuador. (Núñez, 1998, p. 15).

Varias ciudades y provincias del Ecuador tienen un pasacalle característico dedicado a cada una, y por lo general tienen más reconocimiento incluso que sus propios himnos. Forja además una conciencia nacional que une a las ciudades sin importar la región, y eso se observa en el público al interpretar los mosaicos de pasacalles. (Wong, 2013, p. 76).

Comparte también la característica de ser un baile y canción tradicional. Pautado en compás binario simple de 2/4 de ritmo movido. Mantiene una relación directa con el pasodoble español. Tiene una introducción y dos partes con estribillo, el cual sirve de enlace entre la primera parte que generalmente está en tonalidad menor y la segunda parte en mayor (Guerrero, 2002, p. 1087).

Mullo (2009, p. 39) citando a Enrique Sánchez establece que el pasacalle está estructurado bajo la forma ABA' o ABC, con una introducción presente entre cada parte a manera de estribillo, seguido de una progresión de acordes determinada en la siguiente tabla por sus grados en la progresión.

Tabla 1. Forma tradicional del pasacalle.

Introducción	Im - IIIM- V7 – VIM
Parte A (baja)	Im - IIIM- V7 o VIM- IIIM -V7 – Im
Parte B (alta)	VI
Parte C o A'	Conclusión.

2.3. Yaraví.

Es uno de los géneros más tradicionales del Ecuador ya que es un canto de origen indígena asimilado por los mestizos en la época colonial, escuchándose en Ecuador, Perú y Bolivia. (Guerrero, 2002, p. 1462).

Es un género musical que lleva un carácter melancólico y en una tonalidad menor. El yaraví indígena se interpreta generalmente con rondadores y flautas de pan, mientras que el yaraví mestizo se realiza un acompañamiento con guitarra. Generalmente se divide en dos partes, primero comienza en un *tempo* lento y termina en un “albazo”, manteniendo su temática en las letras sobre sufrimiento y nostalgia. (Wong, 2013, p. 66).

Es una canción de movimiento lento que se escribe en un compás compuesto de 6/8 y se lo escribió también en ternario de 3/4. Su interpretación está cargada de gran dramatismo, que le dan esa característica al género, y el uso de cromatismos para lograr expresividad en la pieza. Sus textos relatan amores y desamores, despedidas y viajes.



Figura 2. Patrón rítmico del acompañamiento del yaraví.

El tono triste que se presenta en el yaraví, no lejos de causar absoluta tristeza, busca conmovir recordando satisfacciones inocentes o no tan inocentes. (Guerrero, 2002, p. 1463).

Wong (2013, p. 68) sostiene que el carácter musical indígena se puede encontrar en la pentafonía que lleva la melodía y que en la cadencia termina con un acorde de tónica característico de la música popular ecuatoriana.

Mullo (2009, p. 62) establece que el yaraví maneja un lenguaje pentafónico y su métrica original varía entre lo binario y lo ternario, interpretándolo así como un canto elegíaco con una dinámica de verso libre. También consideramos por la *melodicidad* y expresión que en el yaraví se encontraría el *ethos* de la música ecuatoriana.

2.4 Albazo

Es un género tradicional de la sierra ecuatoriana y su nombre se deriva del alba donde se lo interpretaba. Se escribe en un compás de 6/8 y de tiempo Allegro con un acompañamiento característico de una negra dos corcheas y una negra. Suele incluir estribillos instrumentales, usados como introducción e interludios. Una de sus características es la de la alegría que transmite al ejecutarse (Guerrero, 2002, p. 107).

El albazo es generalmente considerado como un yaraví tocado más rápido. A pesar de tener un tempo festivo y ligero, posee un carácter melancólico debido a la pentafonía presente en su melodía y a la prominencia del modo menor. Además pueden ser fácilmente reconocidos por sus versos escritos en forma de copla y a menudo expresando dolor, y sus letras varían desde amores no correspondidos y decepciones amorosas. (Wong, 2013, p. 75).

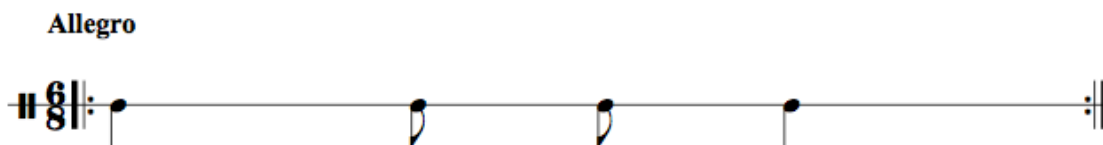


Figura 3. Acompañamiento del albazo.

Guerrero (2002 p. 107) expone al acompañamiento del albazo como: negra, dos corcheas y una negra; llevando una primera parte en tonalidad menor, seguido de una segunda parte en su relativo mayor, incluyendo estribillos instrumentales que también son utilizados como introducciones y remarcan el ritmo que lleva el acompañamiento.

Una característica que posee el albazo en el Ecuador es que en cada región es llamado de una manera diferente debido a su velocidad y *tempo*, por ejemplo en Cuenca se lo conoce como capishca cuencano; la bomba en el Chota, etc. (Godoy, 2005, p.177).

3. Capítulo II. Música popular norteamericana

3.1 Blues

Es la realización de lo inverosímil, un tipo de música étnica de los negros del sur de Estados Unidos, que llegó a convertirse en uno de los pilares fundamentales de la música popular en todo el mundo. (Herzhaft, 2003, p. 13).

Gabis (2012, p. 291) expone que es urbano, rural, acústico o eléctrico, mayor o menor, alegre o triste y que ha ejercido una influencia muy marcada en el desarrollo de la música popular del siglo XX; y por su doble condición de género y forma, ha desarrollado una corriente bien marcada y ha servido de influencia directa para el *jazz* y posteriormente para el *rock*.

El blues nace de un territorio sureño después del esclavismo norteamericano, desarrollado entre enfermedades, hambruna, pobreza y con inexistencia de seguridad social, sin estructuras educativas y en completa crisis económica (Herzhaft, 2003, p.13).

Una de las reglas principales del *blues* es la constitución de estrofas de tres versos que siguen un esquema AAB, donde generalmente el primer y el último verso riman y se repiten. Utiliza también una base de tres acordes (primer, cuarto y quinto grado); con una alteración en el primer y cuarto grado llamado *blue notes*. (Herzhaft, 2003, p.15).

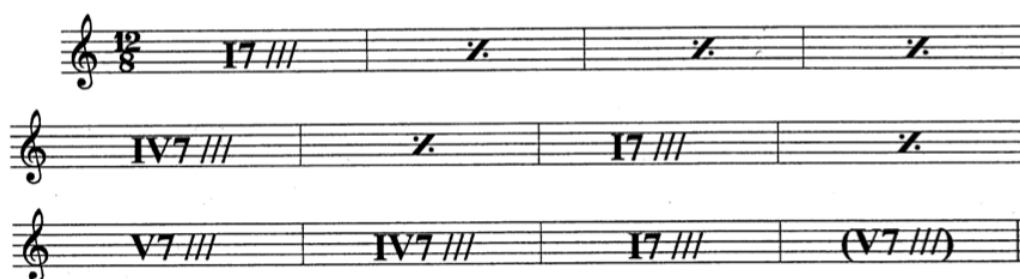


Figura 4. Forma tradicional de un *blues*.

Las *blue notes* (b3, b5 y b7) son notas que crean la sonoridad típica del género al utilizarlas dentro de un acorde mayor mientras que el resto de notas de la escala no aporta ninguna sonoridad especial al género.

Tabla 2. *Blue Notes* presentes en los diferentes tipos de acordes.

Tipo de acorde	<i>Blue Notes</i>
X-7 (b5)	Todas son <i>blue notes</i> .
X-	b5 y b7.
X-7	b5.
X	b3, b5 y b7.
X7	b3 y b5.
Xmaj7	b3, b5 y b7.

La estructura de la canción *blues* puede llegar a variar en sus reglas. Generalmente es un poema cantado en doce compases, derivados del verso alejandrino y después de cada frase realizada por el cantante, se resalta y responde lo que se dijo con su instrumento acompañante. Sería también una pieza flexible, rítmica y regular (*swing*). (Herzhaft, 2003, p.13).

La llamada escala de *blues* es una de sus principales características, dándole la sonoridad típica del género. Según el subgénero que se toque, está más o menos presente en la melodía. Es una escala menor hexafónica construida a base de la escala pentatónica menor, agregándole la nota b5. (Gabis, 2012, p. 297).

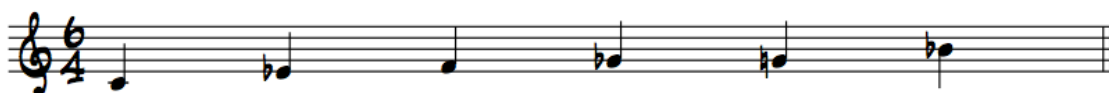


Figura 5. Escala de *blues* en Do menor

Ha heredado del mecanismo tradicional africano: una voz líder que cuenta una historia dividida en estrofas y que son contestadas por el resto de los presentes. Este tipo de *antifonía*, común en la música afro, todavía se lo puede observar en géneros derivados, aunque las respuestas del “coro” llegaron a ser sustituidas por obligados instrumentales. (Gabis, 2012, p. 292).

3.2 Rock

Una de las principales influencias para lo que sería conocido como *rock*, son varias como el *blues* o el *jazz*, teniendo como la principal al *rhythm and blues*. Después de la Segunda Guerra Mundial los éxitos musicales cambiaron de manera y fue la aparición de Elvis Presley, quien ayudó a la popularización de este y a *The Beatles* quienes crearon obras propias, basándose fuertemente en la forma tradicional del *rhythm and blues*. (Moretti, 2010, p. 65).

El *rock* es uno de los géneros más universales que engloba a diversos subgéneros siempre desarrollando nuevas fusiones y tendencias. Ha sido a lo largo de la historia de la música occidental el género con más influencia que ha marcado en la sociedad y la cultura (Gillet, 2008, p. 25).

En cuanto a su instrumentación, una de las principales características *rock* es el uso de guitarras eléctricas, seguido de un bajo eléctrico, batería, vocalista y en algunos casos un teclado o sintetizador. En su gran mayoría de canciones se encuentra en compás de 4/4 y su forma más común es la de AABA. Ha sufrido muchas variaciones en cuanto a la métrica, la forma e incluso la sonoridad. (Latham, 2008, p. 1289).

Una característica del *rock* es el *backbeat* (acentuación en los tiempos 2 y 4) comúnmente realizados por la caja, mientras que el bombo mantiene el ritmo y el *hi-hat* o los platos subdividen el *beat*. Dentro de la sección rítmica lo que se realiza con el bombo y el bajo eléctrico es característico del estilo ya que los acentos del bombo suelen ser más diferenciados con la línea que ejecute el bajista. (Moretti, 2010, p. 69).

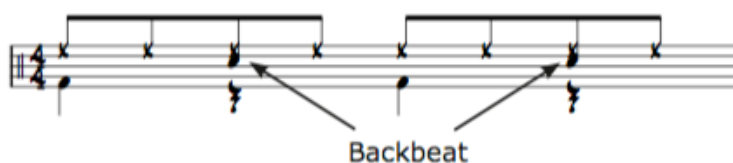


Figura 6. Patrón rítmico interpretado por la batería en el *rock*.

Durante la década de los 70's las raíces africanas presentes en el *rock* se juntarían con el *funk*, llegando a ser parte importante del mismo, ya que adaptó varias técnicas de la música latina, como la polirítmia sincopada del bajo eléctrico, así como la improvisación y estructuras rítmicas libres. (Morales, 2010, p. 250).

Dentro de la armonía característica del *rock* está muy marcado la forma tradicional del *blues*, progresiones diatónicas o modales y la utilización del *riff*. El uso de triadas y acordes de séptima son muy utilizadas en el género. Las melodías varían entre lo simple y compuesta dependiendo de la interpretación del vocalista. (Moretti, 2010, p. 69).

Varios elementos típicos y característicos del *rock*, que se implementaron específicamente en el pasillo, género tradicional del Ecuador, serán explicados en capítulos posteriores donde se los detallan claramente.

3.3 Funk

Al principio de los años 50's el término funk se utilizaba para describir a los ritmos bailables del soul y el RnB. Pero en los años 60's y principios de los 70's a través de la combinación de ritmos sincopados con elementos del jazz y armonía basada en *vamps* de un solo acorde, junto con la repetición de patrones rítmicos, se dio origen a este género. (Moretti, 2009, pag. 49).

Durante la aparición *funk* en sus primeros años se determinaron algunas características típicas del género tanto armónicas, melódicas y rítmicas. La instrumentación característica del *funk* se basa en el uso de batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica; en algunos casos dos de ellas, uso de teclados y sintetizadores, una sección de vientos y una voz quien lleva la melodía acompañada de coros. (Moretti, 2009, p. 51).

Score

Cold Sweat, Pt. 1 (VAMP)

James Brown

♩ = 118

The musical score is written for four instruments: E. Guitar 1, E. Guitar 2, Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 118. The E. Guitar 1 part features a melodic line with a D chord indicated. The E. Guitar 2 part has a rhythmic pattern. The Bass part has a melodic line with a D chord indicated. The Drum Set part has a complex, syncopated rhythm with many rests and accents.

Figura 7. Ejemplo de un *vamp* utilizado en el tema *Cold Sweat, Pt. 1*.

El principal inventor de este estilo fue James Brown. Empezó su carrera cantando *soul* y *gospel* de manera tradicional, pero basó su interpretación en el uso de ritmos sincopados en los temas. En los años 70's sus canciones se caracterizaban por utilizar *vamps* de un solo acorde. Las melodías estaban basadas en patrones rítmicos principalmente, realizando un *call and response* entre Brown con la sección de vientos o sus coristas. (Moretti, 2009, pag. 49).

Las grabaciones de James Brown a través de los años 50's se basaban en formas estándar de canciones como baladas en 12/8, *shuffles*, y duraban aproximadamente 5 minutos. Cuando se empezó a romper las estructuras tradicionales, James Brown empezó a crear las suyas, bajo sus propios términos. En "*Please, please, please*" su canto presentaba efectos dramáticos, acentos unísonos con la banda, junto a cortos interludios instrumentales. (Slutsky, 1997, pag. 10).

Otras bandas que aportaron al desarrollo del género durante el final de la década de los 60's fue Sly and the Family Stone, quienes lanzaron álbumes donde combinaron *funk*, *soul*, con el *rock*, teniendo también el aporte de Larry Graham, a quien se le acredita la creación de la técnica de *slap* en el bajo eléctrico. (Moretti, 2009, p. 50).

Los elementos armónicos que constituyen al *funk* en sus inicios fueron la utilización de los *vamps* de un solo acorde, posteriormente se utilizaron triadas, acordes de séptima, acordes de paso por medio de cromatismos, dominantes secundarios e intercambio modal. (Moretti, 2009, p. 51).

Una de las características rítmicas más presente en el *funk*, es el uso de semicorcheas presentes en el *groove*, en muchos de los casos en compás de 4/4, así como el pulso marcado en el llamado “uno” del compás, llenado los demás tiempos con notas fantasmas influenciados por las bandas de marcha de Nueva Orleans; y una guitarra más percutiva con la subdivisión en semicorcheas. (Moretti, 2009, p. 51).

3.3.1 New Orleans Funk

El siguiente estilo de *funk* aparecido a la mitad de la década de los 60's es el subgénero que se utilizará como referencia dentro de los arreglos del recital.

Sus principales características es la fuerte sensación de *swing* en las semicorcheas, mientras que la batería tiene muy presente la ejecución de síncopas junto a las notas que se ejecutan en la caja generalmente son notas fantasmas, además cada instrumento contiene una frase de dos compases. (Moretti, 2010, p. 55).



Figura 8. Patrón *New Orleans Funk*.

En los posteriores capítulos se explicarán las aplicaciones de este patrón de *funk*, detallando los elementos característicos que se incorporaron en los géneros tradicionales del Ecuador.

4. Capítulo III. Similitudes entre géneros y elementos incorporados a la música popular ecuatoriana.

El presente capítulo explicará cuales fueron las características de cada género implementadas a la música ecuatoriana, así sus similitudes para la realización del recital que tiene por nombre “A Millares Surgir”.

Antes de llegar a las similitudes presentes entre cada estilo musical se debe exponer a fondo las características principales que comparte cada género tradicional del Ecuador, ya que así se entenderán los registros previos del uso de armonía ecuatoriana con géneros foráneos.

Guerrero (2002 p. 217) sostiene que modificar ciertas melodías indígenas para introducirlas dentro de un plano armónico europeo fue la causante de la llamada “pentafonía afinada”, que llevaba de característica el diatonismo y la afinación exacta a movimientos armónicos occidentales.

Mullo (2009, p. 15) considera que es importante realizar una visión crítica de las “nuevas expresiones musicales” basados en los intercambios culturales y dinámicas globales que han suscitado en los últimos años. Se requiere tratar a la música no solo como una tradición, sino como una potencial fuente para renovar la cohesión social y adaptarla a los tiempos actuales.

Según Guerrero (2002, p. 214) la música indígena tenía la característica de no armonizarse en el sentido europeo, y explica también que la mayoría de estudiosos de la materia sostienen que la música indígena era además monódica, pero que se han encontrado registros del uso de modelos armónicos.

La música popular adquirió para la armonización de melodías de la música indígena, sus características principales, presentando en muchas piezas el esquema Im- IVm- Im, existiendo también una secuencia de acordes que se la considera “muy ecuatoriana”. Guerrero (2002 p. 220).

Para realizar un arreglo se debe comprender las partes que involucran al mismo, el formato en el cual se presentarán e interpretarán los temas, siendo uno de los elementos más importante, la sección rítmica.

Se puede determinar que una sección rítmica es el conjunto de instrumentos que se encargan de llevar el ritmo y la armonía, con el objetivo de apoyar y resaltar a la línea melódica principal del tema, así como resaltar otras melodías ya sean la introducción, solos o interludios. (Lorenzo, 2005, p. 215).

Para el formato de banda en el cual se realizaron los arreglos, se utilizó el formato de la banda inglesa de *rock Deep Purple*, con su tema *Burn!*, lanzada en 1974 adaptando los pasillos seleccionados, y que consta de guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano, batería y voz.

Tabla 3. Instrumentación de la banda inglesa *Deep Purple*.

Instrumentación <i>Deep Purple</i> 1974
Batería
Bajo
Guitarra Eléctrica
Sintetizador
Voz

Comprendiendo cada elemento de los géneros tradicionales del Ecuador, se llegó a la conclusión que cada uno lleva características y similitudes también presentes en los géneros populares norteamericanos como el *rock*, *funk* y *blues*.

4.1 Pasillo y *Rock*

Se han encontrado varias canciones del género *rock* cuya métrica está en un compás de $\frac{3}{4}$ como Té para Tres de Soda Stereo; Durazno Sangrando de Spinetta y *Lucy in the Sky with Diamonds* del grupo británico *The Beatles*, siendo esta la más relevante y de la cual se realizó un análisis.

Score

Lucy in the Sky with Diamonds
The Beatles
John Lennon/Paul McCartney

Score

Lucy in the Sky with Diamonds
The Beatles
John Lennon/Paul McCartney

Voice

Organ

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Tempo: $\text{♩} = 100$

Chords: B \flat , C

Lyrics: Cel lo phane - Flow - ers of ye llow and green.

Figura 9. Transcripción de la sección rítmica de *Lucy in the Sky with Diamonds*.

Durante el análisis de *Lucy in the Sky with Diamonds* se ha determinado la principal similitud a tomar en cuenta con el pasillo y su métrica en un compás de 3/4, ya que funciona totalmente en una canción del género *rock*.

Dentro de los ejemplos citados como Té para Tres, se determinó que en el vals argentino su acompañamiento en el bajo eléctrico, acentúa el tiempo 1 principalmente, así como el tiempo 3 en varios casos, y que la guitarra de registro agudo llena los tiempos 2 y 3; mientras que en *Lucy in the Sky with Diamonds* se acentúan los 3 tiempos entre la guitarra y el bajo.

Los elementos utilizados dentro del acompañamiento en la sección rítmica de los arreglos, estuvieron basados en el verso de *Enter Sandman*, tema la banda norteamericana *Metallica*, utilizando un patrón de corcheas por parte de las guitarras eléctricas y el bajo; mientras que la batería mantiene el acento en los tiempos 1 y 3 del compás, elemento característico del *rock*.

Enter Sandman Metallica

♩ = 125 E5 F5 E5 F5 E5 G5 E5

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Figura 10. Transcripción del patrón utilizado en el verso de *Enter Sandman*.

Durante la inclusión de un pasaje armónico característico del estilo *rock*, se tomó como referencia la progresión armónica de *power chords*, donde se utilizan el sexto y séptimo grado hasta llegar al primero, muy presente en temas como *Fear of the Dark* de la banda inglesa *Iron Maiden*.

FEAR OF THE DARK

D⁵ B^{b5} C⁵ B^{b5} C⁵ D⁵

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

Figura 11. Progresión armónica presente en *Fear of the Dark*.

Se puede observar la misma progresión utilizada dentro del tema *Paranoid* de la banda inglesa *Black Sabbath* en 1970, realizando también un acompañamiento en corches en la guitarra y el bajo eléctrico.

PARANOID

Black Sabbath

The musical score for 'Paranoid' by Black Sabbath is presented in 4/4 time. The guitar part (treble clef) features a power chord progression: E5, E5, E5, C5, and D5. The bass part (bass clef) plays a steady eighth-note pattern. The drums part (drum clef) features a consistent backbeat pattern with snare and bass drum hits.

Figura 12. Progresión armónica y acompañamiento usada en *Paranoid*.

Después de determinar los elementos característicos del *rock* que fueron implementados en el pasillo, se trató de respetar la forma tradicional del género ecuatoriano y se lo adaptó a uno de los formatos típicos del género norteamericano.

4.2 Albazo y Pasacalle con *Funk*.

Durante una entrevista realizada a Carlos Iturralde el 10 de octubre de 2017 en la Escuela de Música UDLA, quien ha realizado un proceso similar, él explica:

“Realmente es un *funk*, tiene un poco de sonido latinoamericano, un poco de anticipaciones. Realmente lo que conservé es el ritmo de compás cortado, ponerle *back beat*. En vez de hacerle tanto al suelo le puse ciertas síncopas, que es una alteración rítmica alzándole un poco del *down beat* para que no suene tan autóctono, de esa manera se vuelve sincopado que es lo que caracteriza a la música afro, las melodías arriba del *beat*, en cambio la música indígena de acá es más hacia el piso todo; cambié un poco eso. Entonces eso cambió un poco la esencia rítmica del tema, pero no lo cambié pensando que lo voy a hacer *funk*, sino para poder alcanzar los acordes en el bajo tenía que sincopar la melodía para alcanzar a poner los acordes, y salió así, no pensé en hacerlo *funk* y cuando lo traje para el grupo lo asumió con *back beat* y quedó así.”. (Iturralde, 2017).

Para el recital se determinó que la similitud entre ambos géneros es rítmica, ya que los géneros ecuatorianos pasacalle y albazo utilizan un patrón rítmico característico presente en toda la canción, mientras que el *funk* presenta un *vamp*, en el cual la sección rítmica repite un *groove* determinado hasta que se indique la señal para pasar a la siguiente parte del tema, implementando así este principio en dichos géneros.

Lento / Larghetto



Figura 13. Acompañamiento en guitarra del albazo.



Figura 14. Acompañamiento en guitarra del pasacalle.

El estilo específico del *funk*, el que se utiliza durante el proceso de arreglos es el de Nueva Orleans *Funk*, estilo del cual se tiene como referencia a la banda estadounidense *The Meters*, tomando como referencia uno de sus temas llamado *Cissy Strut*.

Durante el análisis se determinó como elemento principal a implementarse en los estilos ecuatorianos, es el acompañamiento típico de este estilo del *funk*, en que la frase que se toca entre la sección rítmica es un motivo de 2 compases, el cual es interpretado por parte del bajo y la guitarra, resaltando los acentos principales con el bombo de la batería.

Cissy Strut The Meters

B ♩ = 88

Figura 15. Transcripción de la parte B de *Cissy Strut*.

4.3 Yaraví y *Blues*.

La pentafonía es la principal similitud encontrada entre estos dos estilos. En el yaraví tanto como el blues, se utiliza la escala pentatónica para dar esa sonoridad característica. Por otra parte Johnny Ayala, entrevistado el 25 de octubre de 2017, en la Escuela de Música UDLA, quien además fue integrante

de la banda La Grupa, siendo una de las referencias previamente citadas, y quienes también han realizado un trabajo similar con el yaraví Puñales explica:

“Era como volver a tocar otra vez. Íbamos de lo simple a lo complejo. Utilizamos frases típicas del yaraví que suenan bastante parecidas al blues por la pentafonía. Justamente se utiliza la escala pentatónica como en el *blues* y era darle ese color. Es una de las similitudes que descubrimos, como guitarrista los *licks* que se utilizaron fueron buenos para estudiar”. (Ayala, 2017).

Presente en la introducción de Desconfío de la vida del artista argentino de *blues* Norberto “Pappo” Napolitano, utiliza un patrón basado en la escala pentatónica y que comparte la misma similitud con la introducción del yaraví Puñales, determinando así la similitud entre ambos géneros.



Figura 16. Introducción de Desconfío de la vida.

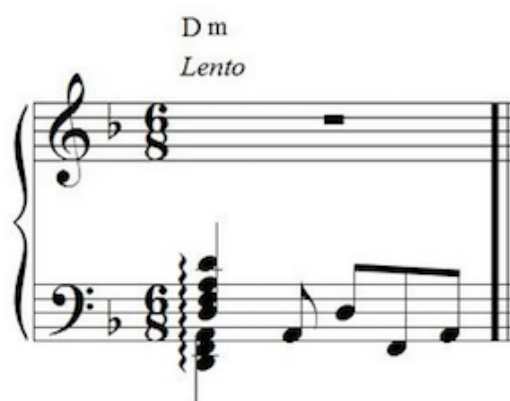


Figura 17. Introducción de Puñales.

Una vez determinadas las similitudes entre cada género, se procederá a explicar detalladamente el proceso seguido dentro de cada uno de los arreglos seleccionados para el recital que lleva por nombre A Millares Surgir.

5. Capítulo IV. Arreglos

5.1 Ángel de Luz

Uno de los temas seleccionados para el recital es el pasillo “Ángel de luz”, compuesto por Benigna Dávalos Villavicencio. En este pasillo se utilizó la instrumentación característica del rock, un formato donde la voz llevaba la melodía principal del tema; acompañada de una sección rítmica que constaba de guitarra eléctrica, bajo eléctrico, sintetizador y batería.

Se respetó su métrica, es decir, se mantuvo uno de los elementos característicos del pasillo que en la mayoría de los casos se encuentra en 3/4, pero llegando a un *tempo* más acelerado de las grabaciones realizadas anteriormente.

5.1.1 Introducción de Ángel de Luz

La introducción de este tema, mantiene la progresión armónica original con la característica de que el bajo eléctrico y la guitarra son los que empiezan sin ningún tipo de acompañamiento, y a partir del siguiente compás toda la banda se une, dándole a la guitarra el rol principal al llevar la melodía de la introducción.

Intro

Voz masculina

Guitarra eléctrica

Electric Piano

Bajo

Batería

Figura 18. Introducción de Ángel de luz.

5.1.2 Parte A de Ángel de Luz

La parte A del tema, contiene la misma progresión de acordes de la canción original, manteniendo igual la entrada de la melodía en una anacrusa, junto a un patrón rítmico de la batería, el bajo y la guitarra eléctrica con una distorsión, un elemento muy característico del *rock*.

2 **A** Ángel de Luz

The musical score for 'Ángel de Luz' is presented in a multi-staff format. At the top, it is labeled '2 A' and 'Ángel de Luz'. The score includes the following parts:

- Voz:** The vocal line is in bass clef with a key signature of two flats. The lyrics are: 'lu uz dea ro mas y de nie ve Cru zo tus'. The melody begins with an anacrusis.
- Gtr. E (Electric Guitar):** The guitar part is in treble clef, featuring a distorted, rhythmic accompaniment with a 'mf' dynamic marking.
- E. Pno. (Electric Piano):** The piano part is in treble clef, showing chord progressions: Gm, D7, and D7. The bass line is in bass clef.
- Bajo (Bass):** The bass line is in bass clef, providing a steady rhythmic accompaniment with a 'mf' dynamic marking.
- Batería (Drums):** The drum part is shown on a single staff with various rhythmic notations, including a 'f' dynamic marking.

Figura 19. Parte A de Ángel de luz.

Una de las diferencias más puntuales de la versión original en este arreglo es el cambio dentro del interludio o la parte B, en este arreglo lo que se planteó es mantener fiel a las interpretaciones dentro de un plano tradicional de este pasillo, a la parte B como instrumental solo que en vez de seguir una melodía específica, este arreglo cuenta con la inclusión de un solo de guitarra basado en la progresión armónica original.

4 B Ángel de Luz

The musical score for Part B of 'Ángel de Luz' is written for four instruments: Gtr. E (Electric Guitar), E. Pno. (Electric Piano), Bajo (Bass), and Batería (Drums). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The guitar part is marked 'solo de guitarra' and begins at measure 25 with a *fff* dynamic. The piano part provides harmonic support with chords D7, Gm, G7, and Cm. The bass and drums parts feature a consistent rhythmic pattern starting at measure 25, with the bass line using eighth notes and the drums using a combination of eighth and sixteenth notes.

Figura 20. Parte B de Ángel de luz.

Una característica de la llamada parte C, es la utilización de un patrón rítmico dentro de esta, que es realizado por los integrantes de la sección rítmica (guitarra eléctrica, bajo y batería) dándole un aire más acercado al tradicional acompañamiento previamente explicado.

Dentro de la utilización de elementos característicos de cada género para el final de la parte C, fue la inclusión de acordes con quinta o los llamados *power chords* en un pasaje diatónico hasta el siguiente acorde en el cual comenzaría la parte D.

The musical notation for Part C of 'Ángel de Luz' consists of four staves. The first three staves show a sequence of power chords (dyads) in a diatonic progression: G2-B2, G2-A2, G2-B2, and G2-A2. The fourth staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with 'x' and 'z' symbols, indicating specific rhythmic values or accents.

Figura 21. Parte C de Ángel de luz.

La parte D en este caso utiliza la misma progresión armónica original, ya que este que la principal característica que se trató de mantener del pasillo original, pero con el regreso al mismo patrón rítmico que realizaba cada instrumento en las partes A y B.

Para la conclusión del arreglo se realizó un obligado interpretado por toda la banda, dándole conclusión al tema, basado en un patrón rítmico típico del pasillo.

Figura 22. Patrón rítmico presente al final de Ángel de Luz.

5.2 A la Valentina

El siguiente arreglo que se explicará es el del popular albazo “A la Valentina”. Basándose en el concepto del patrón rítmico que el albazo siempre mantiene como se presenta en capítulos anteriores, se llegó a la conclusión de fusionarlo con un género que comparte esa característica como lo es el funk.

Para este arreglo en específico, se ha decidido mantener su métrica, pero constantemente se está alterando la armonía para darle un papel principal al bajo eléctrico, el cual es clave dentro del movimiento que lleva durante todo el tema.

5.2.1 Introducción de A la Valentina

Su introducción está basada en una repetición de una melodía interpretada por el piano y la guitarra, mientras que el bajo mantiene la raíz del acorde dándole estabilidad al *loop* que se realiza por varios compases junto con la batería, terminando con un patrón rítmico característico del albazo.

INTRO

Voces Femeninas

Guitarra Eléctrica

Piano y teclado Organ

Bajo

Batería

Figura 23. Introducción de A la Valentina.

5.2.2 Parte A de A la Valentina

Para la parte A la principal característica es la progresión de acordes diatónicos compuesta del bajo que se mueve por tonos hacia abajo compuesto por *slash chords*.

2

A

A la Valentina

Voces

Gtr. E.

Bajo

Bat.

Figura 24. Parte A de A la Valentina.

5.2.3 Parte B de A la Valentina

Como se puede observar en la figura la parte B tiene una progresión de acordes de séptima que contienen un movimiento de medios tonos en sus séptimas conocido como *line cliché* dando como principal al bajo eléctrico.

19

Gtr. E. *espres.*
Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Bb

19 *p*

Bajo

19

Bat *mf*

Figura 25. Parte B de A la Valentina.

5.2.4 Parte C de A la Valentina

En la parte C se decidió darle un rol protagonista al bajo ya que en esta ocasión mientras el teclado y la batería solo tocan la primera negra de cada acorde, el bajo realiza arpeggios dentro de una progresión no diatónica de acordes con un movimiento armónico descendente empezando en el tercer grado de la tonalidad, uniéndose posteriormente el resto de la banda.

48 F C/E Dm9 C7sus4

Fl.

48

Clar.

48

Bajo *ff Spirito*

48

Bat *ff*

Figura 26. Parte C A la Valentina 1.

The musical score for 'Parte C A la Valentina 2' is arranged for guitar, bass, and drums. It consists of four staves. The guitar part (Gtr. E.) is in the treble clef and features a series of chords: B^b, F/A, A7, Dm, A7, and Dm. The bass part (Bajo) is in the bass clef and plays a rhythmic line with eighth and quarter notes. The drum part (Bat) is in the bass clef and features a pattern of eighth notes with accents and a final drum fill. The score is marked with a '60' at the beginning of each staff.

Figura 27. Parte C A la Valentina 2.

Como característica principal del albazo, la repetición de la parte A y la parte B es indispensable y su característica de cambiar la letra fue omitida en esta ocasión dándole prioridad al primer verso de esta canción.

5.3 El Chullita Quiteño

El pasacalle que se ha seleccionado para presentar una fusión dentro de este recital es uno de los pasacalles más representativos de la ciudad de Quito, y es el Chullita Quiteño, compuesto por Alfredo Carpio Flores.

5.3.1 Introducción de El Chullita Quiteño

En la introducción se tuvo como principal objetivo darle prioridad de la sección rítmica conformada por la guitarra eléctrica, bajo, piano y batería quienes interpretan la introducción original del tema.

The musical score for the introduction of 'El Chullita Quiteño' is arranged for electric guitar, electric piano, bass, and drums. It consists of four staves. The electric guitar part (Guitarra Eléctrica) is in the treble clef and features a melodic line with eighth and quarter notes, marked with a forte 'f' dynamic. The electric piano part (Piano eléctrico) is in the treble clef and features a rhythmic line with eighth and quarter notes. The bass part (Bajo) is in the bass clef and features a rhythmic line with eighth and quarter notes. The drum part (Batería) is in the bass clef and features a rhythmic line with eighth and quarter notes, marked with a forte 'f' dynamic and a 'Drum fill' at the end. The score is marked with a '4' at the beginning of each staff.

Figura 28. Introducción de El Chullita Quiteño.

5.3.2 Parte A de El Chullita Quiteño

Para la parte A se ha especificado un *groove* entre el bajo y la batería, que fue inspirado en el *New Orleans funk* cuales principales características son la subdivisión de semicorcheas con *swing feel*, y que cada instrumento contiene una frase de dos compases. (Moretti, 2010, p. 55).

The musical score for Figure 29 shows two staves. The top staff is labeled 'Bajo' (Bass) and is in bass clef. It contains two measures of music with eighth notes and rests. The bottom staff is labeled 'Bat.' (Drums) and is in treble clef. It contains two measures of music with eighth notes and rests, including a '5' above the first measure. The music is in 4/4 time and features a 'swing feel'.

Figura 29. Parte A de El Chullita Quiteño.

5.3.3 Parte B de El Chullita Quiteño

La parte B del presente arreglo es una inclusión de un interludio de cuatro compases que se repiten donde la progresión armónica es totalmente original del arreglista y con la inclusión de un solo por parte del piano y otro por parte del bajo durante la segunda repetición.

The musical score for Figure 30 shows three staves. The top staff is labeled 'Pno. E.' (Piano) and is in treble clef. It contains four measures of music with chords Am, C, and E7. The middle staff is labeled 'Bajo' (Bass) and is in bass clef. It contains four measures of music, with the first measure labeled 'Solo de bajo-referencia'. The bottom staff is labeled 'Bat.' (Drums) and is in bass clef. It contains four measures of music, with the first measure labeled 'cantabile'. The music is in 4/4 time and features a 'swing feel'.

Figura 30. Parte B de El Chullita Quiteño.

5.3.4 Parte C de El Chullita Quiteño

La parte C consta de una principal diferencia que es el cambio de patrón rítmico a la sección rítmica donde se simula al *reggae*, en la manera de acompañamiento del piano y la guitarra eléctrica.

The image shows a musical score for 'Parte C de El Chullita Quiteño'. It consists of five staves: a vocal line with lyrics, a guitar (Gtr.) part, a piano (Pno. E.) part, a bass (Bajo) part, and a drum (Bat.) part. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 30, indicated by a 'C' in a box above the first staff. The lyrics are: 'gran de y la Gua ra gua son to dos ba rrio tan que ri dos de mi gran ciudad El Pa ne'. The guitar part is marked 'agitato' and 'F'. The piano part is marked 'agitato'. The bass part is marked 'leggiero'. The drum part features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating hits, and ends with a double bar line and a fortissimo (ff) dynamic marking.

Figura 31. Parte C de El Chullita Quiteño.

Para finalizar el arreglo se determinó que después de interpretar la parte D, la cual se encuentra en el tercer grado de la tonalidad; elemento característico del pasacalle, se regrese al interludio o la parte B, para poder darle una vez más un solo al teclado, repitiendo la parte C y finalizando con el patrón rítmico característico de este género tradicional ecuatoriano.

5.4 Pasional

El siguiente pasillo que se seleccionó para el recital fue Pasional, pasillo ecuatoriano que fue compuesto por el músico ecuatoriano Enrique Espín Yépez.

La omisión de una introducción es uno de los principales rasgos en los cuales se trabajó el arreglo, y la utilización de un cambio de métrica del tradicional 3/4 del pasillo fue sustituido por el tradicional 4/4 presente de manera habitual en el *rock*.

5.4.1 Parte A de Pasional

La parte A del tema lleva un acompañamiento en corcheas por parte de la guitarra eléctrica y el bajo, característica del estilo norteamericano del *rock*, así mismo respetando totalmente la armonía original de este pasillo.

Dentro de la parte A también está presente una sección donde se realizan *kicks* en la primera negra de cada compás resaltando más a la melodía con la inclusión de un patrón rítmico de dos tresillos de negra que abarcan el penúltimo compás de esta sección.

Figure 32 shows the musical score for Part A of the song 'Pasional'. The score is written for five instruments: Voice (Voz femenina), Electric Guitar (Guitarra eléctrica), Electric Piano & Organ (Piano eléctrico & Organ.), Bass (Bajo), and Drums (Batería). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The score begins with a box labeled 'A'. The lyrics are: 'A mar sin es pe ran za'. The music features a strong dynamic of *ff* (fortissimo). The bass line includes chord markings: Ebm7, Bb7, and Ebm7. The drum part features a pattern of eighth notes with accents, and a triplet of eighth notes in the penultimate measure.

Figura 32. Parte A de Pasional.

5.4.2 Parte B de Pasional

La parte B del tema contiene una peculiaridad y que es una de las tantas características que posee el estilo del *rock*, y es la utilización del *double time feel*, dándole un color diferente al tema.

Figure 33 shows the musical score for Part B of the song 'Pasional'. The score is written for five instruments: Voice (Voz femenina), Electric Guitar (Gtr. E.), Electric Piano (E. Pno.), Bass (Bajo), and Drums (Batería). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The score begins with a box labeled 'B'. The lyrics are: 'yo tea mé con lo cu ra 3'. The music features a strong dynamic of *ff* (fortissimo). The tempo is marked as *Presto* with a metronome marking of ♩ = 220. The bass line includes a chord marking: D°. The drum part features a pattern of eighth notes with accents, and a triplet of eighth notes in the penultimate measure.

Figura 33. Parte B de Pasional.

5.4.3 Parte C de Pasional

La parte C de Pasional vuelve al patrón principal, utilizado previamente en la parte A, con la finalización de esta parte con una *kick* en la primera negra de este compás dando paso a la repetición de la parte A, con la peculiaridad del rol principal esta vez utilizado por la guitarra eléctrica.

La finalización del presente arreglo consta de una repetición de los *kicks* previamente utilizados en la última parte de la sección A repitiéndole dos veces y con un calderón en el último compás.

5.5 Puñales

El yaraví, por su carácter triste y melancólico, fue escogido a fusionarse con un género que comparte esta similitud, el blues; junto con el siguiente motivo que es la pentafonía previamente establecido en el capítulo anterior de la presente investigación.

El tema escogido fue Puñales, uno de los yaravíes más conocidos del Ecuador, ya que ha sido versionado por muchos artistas y que se la atribuye su composición a Ulpiano Páez, padre del cantante ecuatoriano Gonzalo Benítez. (Guerrero, 2002, p.1151).

5.5.1 Introducción de Puñales

Para la introducción se trató de crear un patrón rítmico y melódico que es interpretado por la guitarra y el piano, mientras que el resto de la sección rítmica, el bajo y la batería, mantienen un patrón en 12/8, finalizando en un compás de 9/8 que da paso a la parte A.

El cambio más significativo que se tiene en la parte A es que la armonía varía durante el primer compás realizando un *line cliché* para llegar desde el tercer grado de la tonalidad y mantener así la cadencia típica de la canción;

repitiéndola dos veces dando una interpretación en le melodía más relacionada con el lenguaje del *blues*.

The musical score for 'Introducción de Puñales' consists of five staves. The top staff is a vocal line with a single note 'Mi' in the final measure. The second staff is for the Electric Guitar (Gtr. E.), featuring a melodic line with a triplet and quarter notes. The third staff is for the second guitar (Gtr. II), playing a rhythmic accompaniment with chords marked 'Am'. The fourth staff is for the Bass (Bajo), providing a steady bass line. The fifth staff is for the Drums (Bat.), showing a consistent drum pattern with 'x' marks indicating cymbal hits.

Figura 34. Introducción de Puñales.

5.5.2 Parte B de Puñales

Antes de la parte B, se propuso interpretar un interludio característico del género del yaraví, realizado por las guitarras mediante una armonización, dándole al resto de la sección rítmica énfasis en dos acordes, el primero siendo el primer grado de la tonalidad y el segundo acorde el mismo pero con el bajo en la séptima menor del acorde.

Para la finalización del tema se propuso regresar a la parte A del tema, interpretando los versos restantes de eso, y como principal diferencia entre la forma tradicional del yaraví, de convertirse al final del tema en un albazo, se decidió la inclusión de un solo de guitarra por una progresión totalmente nueva de acordes; terminando con la armonización de las guitarras indicando el final del mismo.

Puñales 7

41 **GUIT. SOLO**

Gtr. E. *f espress.*

Gtr. II Am G F C E7

Bajo *mp*

Bat.

Figura 35. Parte B y solo.

5.6 Sombras

Es un pasillo muy popular compuesto por Carlos Brito Benavides durante los años treinta, musicalizando la poesía de Rosario Sansores. Es uno de los pasillos más populares en el mundo ya que se han realizado versiones en varios países de Latinoamérica, España e inclusive en Japón. (Guerrero, 2002, p.1322).

5.6.1 Introducción de Sombras

La introducción del arreglo consta en un motivo rítmico y melódico interpretado por el piano y que utiliza la triada que se diferencia en cada compás por un paso diatónico descendente de sus séptimas mientras que el resto de la sección rítmica se mantiene en notas largas utilizando la técnica conocida como *rubato*.

Musical score for the introduction of 'Sombras'. The score is in 4/4 time and features four staves: Tenor, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#). The Tenor part is mostly silent. The Piano part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass part plays a simple bass line. The Drum Set part features a steady 4/4 rhythm.

Figura 36. Introducción de Sombras.

5.6.2 Parte A de Sombras

La parte A de esta canción se encuentra en una métrica de 4/4 cambiando al tradicional 3/4 en el que se presentaban comúnmente los pasillos. La característica que trató de mantenerse del pasillo dentro del arreglo fue la armonía original, con ligeras variaciones dentro de los finales de las secciones.

Musical score for Part A of 'Sombras'. The score is in 4/4 time and features four staves: Tenor (T), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The Tenor part has a melody. The Piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass part has a bass line. The Drum Set part features a steady 4/4 rhythm. The score includes chord symbols: Bm7, G, Bm7, and F#7. A copyright symbol (©) is located at the bottom center.

Figura 37. Parte A Sombras.

5.6.3 Parte B de Puñales

La parte B del arreglo de Sombras se ha decidido interpretar un bolero, dándole un color nuevo a esta sección dividiéndoles en dos partes, y la segunda parte que está constituida en *kicks* resaltando la melodía.

B

Bolero

T

Bolero F#7 C#m F#m7 Bm7

Pno.

Bolero F#7 C#m F#7 Bm7

E.B.

Bolero

D. S.

Figura 38. Parte B Sombras

5.6.4 Parte C de Sombras

Para la parte C se mantuvo una división de roles en la sección rítmica, el bajo y la batería mantuvieron un patrón de corcheas a excepción de la primera para darle peso a la melodía, mientras que el piano realiza pequeños *fills* para acompañar las partes donde la melodía deja de interpretarse.

C

T

29

D7 C#m7b5 F#7 Bm7

Pno.

29

D7 C#m7b5 F#7 Bm7

E.B.

29

D. S.

prest.

Figura 39. Parte C Sombras

Como característica extra dentro del arreglo se incluyó una sección de solos dentro de una progresión totalmente inédita, dándole paso a la interpretación a los instrumentos del bajo y el piano, para luego regresar a la parte C para saltar a un coda que indica un *tag* donde se repite la última frase de la melodía acompañado de uno de los cierres más característicos del pasillo.

The image shows a musical score for the piece 'SOMBRAS'. It consists of four staves: T (Tenor), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Double Bass). The score is in 6/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The piece is marked with a '6' and a '41' at the beginning of the first staff. The title 'SOMBRAS' is centered above the piano staff. The score includes a coda section where the melody is repeated, followed by a 'fine' section. The piano part includes chords D and F#7. The electric bass and double bass parts have specific rhythmic patterns and dynamics.

Figura 40. Coda y fine

Un arreglo es la exposición de un tema, una melodía o una progresión de acordes, en función de los gustos personales del arreglista y del estilo musical en el cual se decida hacerlo. (Lorenzo, 2005, p. 177).

Las canciones escogidas para el recital son obras musicales tanto de dominio público como protegidas con derecho de autor. El recital final es de carácter exclusivamente educativo, no representa ningún conflicto legal con los dueños de los derechos.

6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Llegando al final de la investigación y la realización del mismo se ha determinado dividir esta sección en dos partes.

6.1 Conclusiones

La fusión de seis canciones populares ecuatorianas de los géneros pasillo, pasacalle, albazo y yaraví con elementos de *rock*, *blues* y *funk*, busca presentar en un recital una nueva sonoridad a los temas seleccionados, dándoles un enfoque actual y contemporáneo.

Se llegó al planteamiento de poder brindar una nueva propuesta dentro de la escena nacional, tomando en cuenta la sonoridad de cada uno de los géneros, realizando una investigación de cada elemento característico presente en cada uno para la fusión.

Para llevar a cabo cada arreglo del repertorio seleccionado, fue primordial entender cada una de las características de los géneros tradicionales ecuatorianos seleccionados como el pasillo, pasacalle, yaraví y albazo; determinando y estudiando su contexto social y su parte musical, así mismo llegar a comprender a los géneros populares norteamericanos el *rock*, el *blues*, y el *funk* y entender sus similitudes.

Respecto a la comprensión de similitudes se concluyó que la utilización de elementos característicos de cada género como su instrumentación, métrica, *tempo*, tiene que ser evaluado para saber que función y que instrumentos pueden suplantar la falta y en algunos casos el aumento de estos en cada formato diferente.

Las sonoridades y elementos de cada género que llegaron a fusionarse se respetaron, sin llegar a interponer la superioridad de uno sobre otro, sino más bien llegar a una estabilidad dentro de las características propias de cada uno.

6.2 Recomendaciones

Dentro de las recomendaciones se puede especificar la curiosidad de cada músico por desear escuchar cualquier canción y como poder llegar a plantearla como suena dentro de su cabeza.

Para futuros trabajos de similar investigación y planteamiento, se recomienda a los músicos que se arriesguen a investigar más allá, que se realice un seguimiento de artistas que hayan realizado una labor similar dentro y fuera del país.

REFERENCIAS

Aguirre, M.G. (2011). *Breve historia de la música del Ecuador: Revista Musical Chilena*, 65 (215), 69.

Ayala, P. (2008). *El mundo del Rock en Quito*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.

Entrevista realizada a Carlos Iturralde el 10 de octubre del 2017 en la Escuela de Música de la UDLA. Quito, Ecuador.

Entrevista realizada a Johnny Ayala el 25 de octubre del 2017 en la Escuela de Música de la UDLA. Quito, Ecuador.

Gabis, C. (2012). *Armonía Funcional*. Buenos Aires, Argentina: Melos Ediciones Musicales S.A.

Gillett, C. (2003) *Historia del Rock El sonido de la ciudad*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.

Godoy, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.

Godoy M. (2012.) *Historia de la Música del Ecuador*. (2da. ed.).
[Edición Electrónica]. Recuperado de <ftp://ftp.puce.edu.ec/Facultades/CienciasEducacion/ModalidadSemipresencial/Historia%20de%20la%20M%C3%BAsica%20del%20Ecuador-Mario%20Godoy>

Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.

Hertzhaft G. (2003). *La Gran Enciclopedia del Blues*. Barcelona, España: Ma Non Troppo.

- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F, México. Fondo de Cultura Económica.
- Martí, J. (1995). *La idea de la “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical*. Revista Transcultural de Música 1.
- Morales, E. (2010). *Guía de la Música Latina*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Moretti, D., Nicholl, M. y Stagnaro, O. (2010). *Essential Grooves: For Writing, Performing and Producing Contemporary Music*. Petaluma, California, Estados Unidos: Sher Music Company.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito, Ecuador: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura.
- Núñez Sánchez, Jorge. (1998). *El Pasacalle, Himno a la Patria chica*. Quito, Ecuador: Editorial Sistema Nacional de Bibliotecas.
- Lorenzo T. (2005). *El Arreglo: Un puzzle de expresión musical*. Barcelona, España: Editor J.M. BOSCH.
- Slutsky, A. (1997). *The Funkmasters - The Great James Brown Rhythm Sections 1960-1973: For Guitar, Bass and Drums*. Nueva York, Estados Unidos: Alfred Music.
- Wong, K. (2013). *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito, Ecuador: CCE.

ANEXOS

Score

Ángel de Luz

A Millares Surgir

Benigna Dávalos Villavicencio

Arr:Rubén Luzuriaga

♩ = 140

Intro

Voz masculina

Guitarra eléctrica

Electric Piano

Bajo

Batería

5

5

5

5

5

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

ff An gel de

2 A

Ángel de Luz

lu uz dea ro mas y de nie ve Cru zo tus

Gtr. E *mf*

E. Pno. Gm D7 D7

Bajo *mf*

Batería *f*

13 la bios con flo res deam bro si a *ff* Tus pu

Gtr. E

E. Pno. Gm

Bajo

Batería

Ángel de Luz

3

17

pi las ro man ti caau ro ra queen 0

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

fff

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 17 through 20. It features five staves: a vocal line in bass clef with lyrics 'pi las ro man ti caau ro ra queen 0', an electric guitar (Gtr. E) in treble clef with a complex rhythmic pattern of eighth notes, an electric piano (E. Pno.) in grand staff with chords G7 and Cm, a bass (Bajo) in bass clef with a steady eighth-note line, and a drum set (Batería) in a 2/4 time signature with a consistent pattern. A fortissimo (*fff*) dynamic marking is present at the start of the drum part.

21

rien te se ra un nue vo di a

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 21 through 24. It features five staves: a vocal line in bass clef with lyrics 'rien te se ra un nue vo di a', an electric guitar (Gtr. E) in treble clef with a complex rhythmic pattern of eighth notes, an electric piano (E. Pno.) in grand staff with chords Bb, D7, and Gm, a bass (Bajo) in bass clef with a steady eighth-note line, and a drum set (Batería) in a 2/4 time signature with a consistent pattern.

25

solo de guitarra

Gtr. E

fff

E. Pno.

D7 Gm G7 Cm

Bajo

Batería

30

Den tro tu pe cho

Gtr. E

ff

E. Pno.

Bb D7 Gm

Bajo

Batería

guar da con cier tos de no tas per fu me de

nar dos de flo res deal bor. mi pe choes un se

The musical score is arranged in systems. Each system includes a vocal line with lyrics, a guitar (Gtr. E) part, a piano (E. Pno.) part, a bass (Bajo) part, and a drum set (Batería) part. The score is divided into two main sections, with the first section starting at measure 34 and the second at measure 38. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The vocal line is written in a bass clef. The guitar part is in a standard tuning (EADGBE). The piano part is written in grand staff notation. The bass part is in a bass clef. The drum set part is written in a standard drum notation.

Ángel de Luz

6

42

Bass line for measures 42-45, featuring a simple melodic line with quarter notes and eighth notes.

pul cro de ro sas mar chi tas a ni mac sas

Gtr. E

Electric guitar line for measures 42-45, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes with a tremolo effect.

E. Pno.

Piano accompaniment for measures 42-45, with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Bajo

Bass line for measures 42-45, featuring a steady eighth-note rhythm.

Batería

Drum line for measures 42-45, showing a consistent pattern of snare and bass drum hits.

46

Bass line for measures 46-49, with a melodic line that includes some rests.

flo res con can to os dea mor *ff* Rei na de

Gtr. E

Electric guitar line for measures 46-49, continuing the rhythmic pattern from the previous section.

E. Pno.

Piano accompaniment for measures 46-49, featuring sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Bajo

Bass line for measures 46-49, showing a more active melodic line in the final measures.

Batería

Drum line for measures 46-49, maintaining the rhythmic pattern with some variations in the final measures.

Ángel de Luz

50

Bass line for measures 50-53, featuring a melodic line in the bass clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature.

Li rios en tus ri za das tren zas ni dode

Gtr. E

Electric guitar part for measures 50-53, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef with a key signature of one flat.

E. Pno.

Piano accompaniment for measures 50-53, showing a grand staff with a key signature of one flat. The right hand has a sustained chord, and the left hand has a simple bass line.

Bajo

Bass line for measures 50-53, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef with a key signature of one flat.

Batería

Drum part for measures 50-53, featuring a rhythmic pattern of eighth notes on a snare drum in the bass clef with a key signature of one flat.

54

Bass line for measures 54-57, featuring a melodic line in the bass clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature.

se da no duer men los ca ne los *ff* De ja que

Gtr. E

Electric guitar part for measures 54-57, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef with a key signature of one flat.

E. Pno.

Piano accompaniment for measures 54-57, showing a grand staff with a key signature of one flat. The right hand has a sustained chord, and the left hand has a simple bass line.

Bajo

Bass line for measures 54-57, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef with a key signature of one flat.

Batería

Drum part for measures 54-57, featuring a rhythmic pattern of eighth notes on a snare drum in the bass clef with a key signature of one flat.

Ángel de Luz

8

58



8-measure bass line starting at measure 58, featuring a melodic line with rests and a key signature of two flats.


po se mis gla cia res la bios Quees tanen

Gtr. E



Electric guitar E part for measures 58-61, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with a key signature of two flats.

E. Pno.



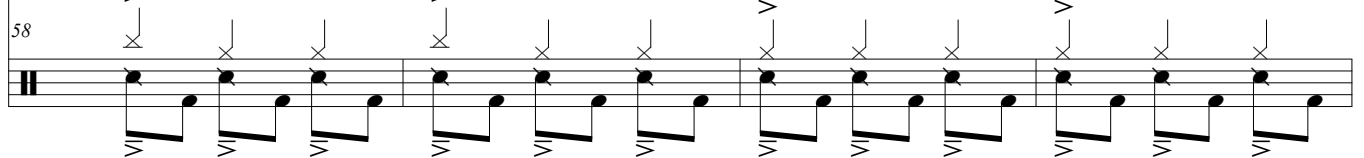
Electric piano part for measures 58-61, featuring a bass line with chords in the right hand and a key signature of two flats.

Bajo



Bass line for measures 58-61, featuring a steady eighth-note rhythm with a key signature of two flats.

Batería



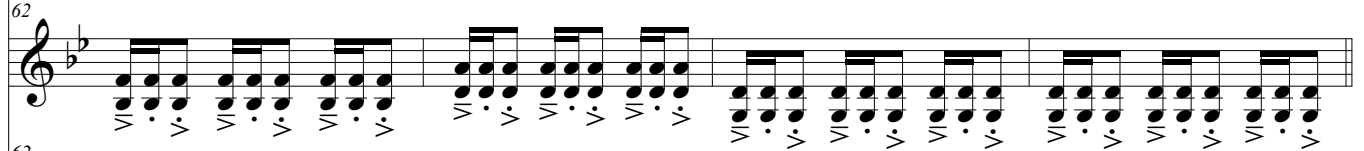
Drum part for measures 58-61, featuring a consistent eighth-note pattern with a key signature of two flats.



8-measure bass line starting at measure 62, featuring a melodic line with a key signature change to one flat.

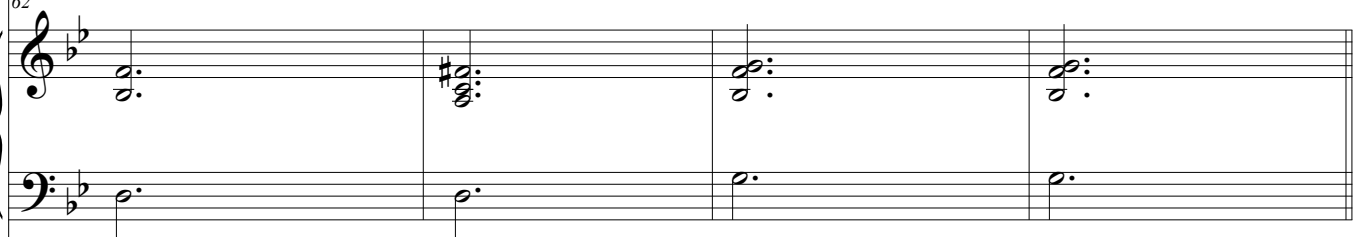
fer mos por fal ta de a mor.

Gtr. E



Electric guitar E part for measures 62-65, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with a key signature of one flat.

E. Pno.



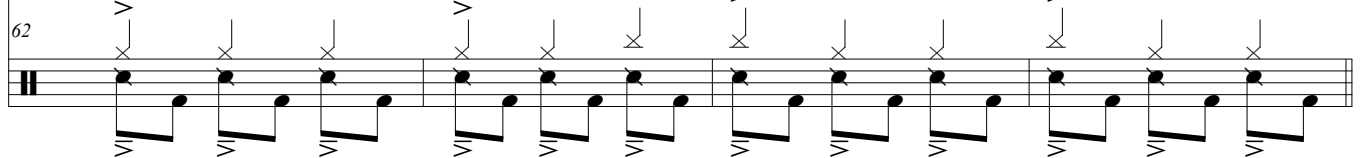
Electric piano part for measures 62-65, featuring a bass line with chords in the right hand and a key signature of one flat.

Bajo



Bass line for measures 62-65, featuring a steady eighth-note rhythm with a key signature of one flat.

Batería



Drum part for measures 62-65, featuring a consistent eighth-note pattern with a key signature of one flat.

66

66

solo de guitarra

fff

3 3

1/4

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

70

70

Los la bios que no

1/4 1/4 1/4 1/4

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

Ángel de Luz

be san son pe ta los muer tos son him nos sin

no tas son as tros sin luz los pe chos que no

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

f

Detailed description: This is a musical score for the song 'Ángel de Luz'. It consists of seven staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Spanish. The second staff is for Electric Guitar (Gtr. E), the third for Electric Piano (E. Pno.), the fourth for Bass (Bajo), and the fifth for Drums (Batería). The bottom three staves (Gtr. E, E. Pno., Bajo) repeat the instrumental parts from the top three staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). The lyrics are: 'be san son pe ta los muer tos son him nos sin' and 'no tas son as tros sin luz los pe chos que no'.

Ángel de Luz

83

a man son no ches po la res sar co fa gos

83

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

87

tris tes noal ber ga el do lor.

87

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

87

A la Valentina

A Millares Surgir

♩ = 140

Arr: Rubén Luzuriaga

INTRO

Voces Femeninas

Guitarra Eléctrica

Piano y teclado
Organ

Bajo

Batería

Voces

Gtr. E.

Bajo

Bat

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The top staff is for 'Voces Femeninas' (Female Vocals), which is mostly empty. The second staff is for 'Guitarra Eléctrica' (Electric Guitar), featuring a melodic line with chords Dm, Dmmaj7, Dm7, and Dmmaj7, and a dynamic marking of *ff*. The third staff is for 'Piano y teclado Organ' (Piano and Organ), which is also empty. The fourth staff is for 'Bajo' (Bass), showing a bass line with accents and a dynamic marking of *con brio*. The fifth staff is for 'Batería' (Drums), showing a complex rhythmic pattern with accents and a dynamic marking of *f*. The sixth staff is for 'Voces' (Vocals), which is empty. The seventh staff is for 'Gtr. E.' (Electric Guitar), showing a melodic line with chords Dm, A, and Dm, and a dynamic marking of *f*. The eighth staff is for 'Bajo' (Bass), showing a bass line with accents and a dynamic marking of *f*. The ninth staff is for 'Bat' (Drums), showing a complex rhythmic pattern with accents and a dynamic marking of *f*.

A la Valentina

A

Voces *f* A la Va len ti na, ala Va len ti na, le co ge el dí a.

Gtr. E. *10*

Bajo *10* F C/E Dm7

Bat *10* *f*

Voces *14* A la Va len ti na, ala Va len ti na, le co ge el dí a. por e na mo

Gtr. E. *14*

Bajo *14* Bb/C F C/E Dm7 Bb/C

Bat *14*

Voces

ra da a hí le co geel dí a por e na mo ra da

Gtr. E.

espress.
Dm Dmmaj7 Dm7 Dm6 Bb

Bajo

Bat

p

mf

Voces

a hí le co geel dí a

Gtr. E.

Rítmico con chasquido

ff

Bajo

Bat

f

ff

f

A la Valentina

Voces

A lla vael ro a ll vael to ro le me teel ga cho A lla va el

Gtr. E.

Bajo

Bat

ff

Voces

to ro a lla vael to ro le meel ca cho *mf* pa rae sa va

Gtr. E.

Bajo

Bat



Voces

qui ta e se to roes mu cho pa rae sa va qui ta

Gtr. E.

espress.
Dm Dmmaj7 Dm7 Dm6 Bb

Bat

mp

Bajo

Bat

mf

Voces

e se to roes mu cho

Gtr. E.

ritmico con chasquido *ff*

E Am Am7 Am7

Bajo

Bat

ff

A la Valentina

Voces

Gtr. E.

48

F C/E Dm9 C7sus4

Bajo

48

ff Spirito

Bat

48

ff

Voces

52

B \flat F/A Gm7 C7

Gtr. E.

52

Bajo

52

Bat

52

A la Valentina

56

Voces

Gtr. E.

F C/E Dm9 Csus4

56

Bajo

Bat

ff

60

Voces

Gtr. E.

B \flat F/A A7 Dm A7 Dm

60

Bajo

Bat

A

A la Valentina

Voces

f A la Va len ti na, ala Va len ti na, le co ge el di a.

Gtr. E.

Bajo

F C/E Dm7

Bat

Voces

A la Va len ti na, ala Va len ti na, le co ge el di a. por e na mo

Gtr. E.

Bajo

Bb/C F C/E Dm7 Bb/C

Bat

f

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'A la Valentina'. It features four staves: Voces (Vocals), Gtr. E. (Electric Guitar), Bajo (Bass), and Bat (Drums). The music is in 4/4 time and B-flat major. The first system (measures 64-71) shows the vocal line with lyrics 'A la Valentina, alal Valentina, le cogel di a.' and a dynamic marking of *f*. The guitar parts include chords F, C/E, and Dm7. The bass line has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The drum part features a consistent pattern of eighth notes with accents. The second system (measures 68-71) continues the vocal line with lyrics 'A la Valentina, alal Valentina, le cogel di a. por ena mo'. The guitar parts include chords Bb/C, F, C/E, Dm7, and Bb/C. The bass line continues with a melodic line and a dynamic marking of *f*. The drum part continues with the same pattern.

A la Valentina

B
73

Voces

ra da a hí le co geel dí a por e na mo ra da

Gtr. E.

73

p

Bajo

73

Bat

Voces

a hí le co geel dí a

Gtr. E.

73

rítmico con chasquido *ff*

Bajo

73

Bat

73

f

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'A la Valentina' on page 9. It is divided into two systems. The first system covers measures 73-77. The vocal line (Voces) has lyrics: 'ra da a hí le co geel dí a por e na mo ra da'. The guitar (Gtr. E.) part starts with a piano (*p*) dynamic. The bass (Bajo) and drums (Bat) parts provide accompaniment. The second system covers measures 78-82. The vocal line has lyrics: 'a hí le co geel dí a'. The guitar part is marked 'rítmico con chasquido' and 'ff' (fortissimo). The bass and drums continue their accompaniment, with the drums marked 'f' (forte) at the end of the system.

A la Valentina

Outro

83

Voces

Gtr. E.

83

F A Dm Dmmaj7 Dm7

83

Bajo

Bat

87

Voces

Gtr. E.

87

Dmmaj7

87

Bajo

Bat

87

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'A la Valentina' and is titled 'Outro'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 83 and includes parts for Voces (Vocals), Gtr. E. (Electric Guitar), Bajo (Bass), and Bat (Drums). The vocal line features a melodic phrase with a sharp sign above the staff. The electric guitar part has a treble clef and includes chords F, A, Dm, Dmmaj7, and Dm7. The bass part has a bass clef and plays a simple line. The drum part has a double bar line and includes various rhythmic patterns with accents. The second system starts at measure 87 and includes parts for Voces, Gtr. E., Bajo, and Bat. The vocal line continues with a similar melodic phrase. The electric guitar part has a treble clef and includes the chord Dmmaj7. The bass part has a bass clef and continues with a simple line. The drum part has a double bar line and continues with rhythmic patterns. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

91

Voces

Gtr. E.

ff

3

3

3

91

Bajo

Bat

95

Voces

Gtr. E.

3

3

3

3

3

95

Bajo

Bat

El Chullita Quiteño

A Millares Surgir

♩ = 95

Alfredo Carpio Flores

Arr: Rubén Luzuriaga

INTRO

Musical score for the Intro section, featuring staves for Voice (Voz Femenina), Electric Guitar (Guitarra Eléctrica), Electric Piano (Piano eléctrico), Bass (Bajo), and Drums (Batería). The tempo is marked as ♩ = 95. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The guitar part starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drums enter with a drum fill at the end of the section.

A

Musical score for the main section (A), including lyrics and accompaniment for Guitar (Gtr.), Electric Piano (Pno. E.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The lyrics are: "Soy el chu lli ta qui te ño la vi da me pa soen can ta do". The guitar part features a complex rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drums enter with a drum fill at the end of the section. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The guitar part starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drums enter with a drum fill at the end of the section.

El Chullita Quiteño

2

9

ba joes te cie loa ma a a do. Las

Gtr. *f* *mi to does un sue ño*

Pno. E. *E7 E7 E7 Am Bm C*

Bajo

Bat.

13

lin das chi qui tas qui te ñas son due ñas de mi co ra zón.

Gtr. *f*

Pno. E. *Am Am Am E7*

Bajo

Bat.

El Chullita Quiteño

17 Nohay mu je res en el mun do co mo las de mi can cio o on.

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

E7 E7 E7 Am Bm C

B
21

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

mp

Solo de bajo-referencia

cantabile

Am C E7

3 3 3 3

El Chullita Quiteño

4
25

f La lo ma

Gtr. Am C E7 Am

Pno. E.

Bajo

Bat.

C
30

gran de y la Gua ra gua son to dos ba rrio tan que ri dos de mi gran ciudad El Pa ne

Gtr. *agitato* F F F F

Pno. E. *agitato*

Bajo *leggiero*

Bat. *ff*

34 po nen el se lloin con fun di ble de su ma jes tad.

ci llo La pla za gran de Chu lla qui

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

D

38 te e ño. Tue res el du e ño dees te pre cio so pa tri mo nio na cio nal Chu lla qui

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

mp C C E7 Am

El Chullita Quiteño

6

42

te e ño tu cons ti tu yes tam bien la jo ya dees te Qui to co lo nial.

Gtr.

C C C E7 Am E7 Am

Pno. E.

Bajo

Bat.

B

46

C E7 Am

Gtr.

mp

Pno. E.
solo de teclado-referencia

Bajo

Bat.

El Chullita Quiteño

la lo ma

50

Gtr. Am Am C E7 Am E7 Am

Pno. E.

Bajo

Bat.

C

54

Gtr. gran de y la Gua ra gua son to dos ba rrio tan que ri dos de mi gran ciu dad El Pa ne

Pno. E. *agitato*

Bajo *espress*

Bat. *ff*

El Chullita Quiteño

8

58

po nen el se lloin con fun di ble de su ma jes tad.

ci llo La pla za gran de *mp* Chu lla qui

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

mf

D

62

te e ño. Tue res el du e ño dees te pre cio so pa tri mo nio na cio

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

mp

65

nal Chu lla qui te e ño tu cons ti tu yes tam bien la jo ya dees te Qui to co lo nial.

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 65 with the lyrics 'nal Chu lla qui te e ño tu cons ti tu yes tam bien la jo ya dees te Qui to co lo nial.' The guitar (Gtr.) staff features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The piano (Pno. E.) staff has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The bass (Bajo) staff provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The drum (Bat.) staff shows a consistent rhythmic pattern with 'x' marks indicating drum hits.

Pasional

A Millares Surgir

Enrique Espín Yépez
Arr: Rubén Luzuriaga

♩ = 110

A

Voz femenina

A mar sin es pe ran za

Guitarra eléctrica

Piano eléctrico & Organ.

Bajo

Batería.

ff

ff

Ebm7 Bb7 Ebm7

4

y dar el co ra zón con to do el al ma

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

Eb7 Abm Eb7 Abm

Pasional

2
8

por que siem pre yo he dea mar te sin ha ber me com pren di do

Gtr. E

E. Pno.

Bb7 Bb B Ebm7

Bajo

Bateria

12 que tris tees el vi vir so ñan dou nai lu sión que nun caa mi ven drá

Gtr. E

E. Pno.

Ebm7 Ebm7 Ebm7 Bb7 Bb7 Ebm

Bajo

Bateria

Pasional

B

♩ = 220

3

yo tea mé con lo cu ra

Musical score for measures 16-19. The score includes vocal lines and instrumental parts for Electric Guitar (Gtr. E), Electric Piano (E. Pno.), Bass (Bajo), and Drums (Batería). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked *Presto*. The vocal line starts at measure 16 with the lyrics "yo tea mé con lo cu ra". The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drum part includes a snare and kick drum pattern. Dynamics include *ff* and *f*. A *Db* chord marking is present above the bass line in measure 17.

Musical score for measures 20-23. The score includes vocal lines and instrumental parts for Electric Guitar (Gtr. E), Electric Piano (E. Pno.), Bass (Bajo), and Drums (Batería). The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line starts at measure 20 with the lyrics "y te di mi ter nu ra". The guitar part continues with the same rhythmic pattern. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drum part includes a snare and kick drum pattern. Dynamics include *f* and *ff*. A *Gb* chord marking is present above the bass line in measure 21.

Pasional

4
24

las te mi vi da

más bur

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

B \flat

28

sin te ner com pa sión

♩ = 110

más nun caol

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

E \flat m

Pasional

C

33

vi des que te he que ri do yaun que me ha yas he

Gtr. E

mf

E. Pno.

Bb7

Ebm7

Bajo

marcato

Batería

37

ri do siem pre te re cuer do sin sen tir ren cor.

Gtr. E

E. Pno.

Gb

Bb

Bb

Bajo

Batería

Pasional

6 **GUIT. SOLO**

40

Gtr. E

fff *espress.*

E. Pno.

Bajo

Batería

45

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

Pasional

48 por que siem pre yohe dea mar te sin ha ber me com pren di do

48

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

48

48

52 que tris tees el vi vir so ñan dou nai lu sión que nun caa mi ven drá

52

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

52

52

52

52

f

ff

f

ff

f

ff

Pasional

8

B

yo tea mé

$\text{♩} = 220$

con lo cu ra

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

60

y te di mi ter nu ra

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

Pasional

64 las te mi vi da
 más bur

64

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

64

sin te ner com pa sión

68

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

68

17/4 más nun caol

fff

Pasional

10
73



vi des que te he que

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

77
(♩ = 110)
ri do. yaun que me ha yas he ri do siem pre te re

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Batería

81

cuer do sin sen tir ren cor. ^{1/4} yaun que meha yas he ri do siem pre te re

81

81

81

85

cuer do sin sen tir ren cor. ^{1/4} ^{1/4} ^{1/4} ^{1/4}

85

85

85

85

fff

fff

Pasional

12
88

The musical score is arranged in five staves. The top staff is a grand staff with a treble clef. The second staff is for Electric Guitar (Gtr. E) with a treble clef, featuring a melodic line with accents and slurs, and dynamic markings of 88. The third staff is for Electric Piano (E. Pno.) with a grand staff, showing a chordal accompaniment with dynamic markings of 88. The fourth staff is for Bass (Bajo) with a bass clef, providing a harmonic and rhythmic foundation with dynamic markings of 88. The fifth staff is for Drums (Bateria) with a drum set icon, showing a complex rhythmic pattern with accents and a 'rit.' (ritardando) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings (88).

Score

Puñales

A Millares Surgir

Ulpiano Páez
Arr: Rubén Luzuriaga

♩ = 90

INTRO

Voz femenina

Guitarra eléctrica

Guitarra eléctrica II

Bajo

Batería

3

Gtr. E.

Gtr. II

Bajo

Bat.

Musical score for the first system of 'Puñales'. It features five staves: a vocal line, an electric guitar (Gtr. E.) line, an acoustic guitar (Gtr. II) line, a bass (Bajo) line, and a drum (Bat.) line. The time signature is 2/6. The key signature has one flat (Bb). The vocal line starts with a whole rest followed by a dotted quarter note 'Mi'. The electric guitar line includes a triplet of eighth notes and two quarter notes. The acoustic guitar line has a steady eighth-note accompaniment with 'Am' chords. The bass line plays a rhythmic pattern of eighth notes. The drum line features a consistent eighth-note pattern.

A

Musical score for the second system of 'Puñales', starting at measure 10. It features five staves: a vocal line, an electric guitar (Gtr. E.) line, an acoustic guitar (Gtr. II) line, a bass (Bajo) line, and a drum (Bat.) line. The time signature is 12/8. The key signature has one flat (Bb). The vocal line includes the lyrics: "vida e xualho ja se ca queva ro dan do en el mundo queva ro da an do en el mun do". The electric guitar line has a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *mp*. The acoustic guitar line provides chordal accompaniment with chords: F, Am/E, Dm, Dm/C, C, E7, Am, C, E7, Am. The bass line plays a rhythmic pattern of eighth notes. The drum line features a consistent eighth-note pattern.

14

Gtr. E.

Gtr. II

Bajo

Bat.

B

No

mf

18

18

18

18

18

por

tienenin gunconsue e lo

no tie nenin gunha la a go

por

f

C G/B B \flat Am/E

3 3 3 3 3

4

Puñales

llo ra n do

22

Vocal line for measures 22-24. The melody starts with eighth notes, followed by a triplet of eighth notes in measure 24. Lyrics are placed below the notes.

e so cuan do me que jo mial ma pa de ce can tan do mial ma sea le e ja

Gtr. E.

Electric guitar I line for measures 22-24. It features a series of chords and a triplet in measure 24.

F Am/E Dm Dm/C C E7 Am C E7 Am 3

Gtr. II

Electric guitar II line for measures 22-24. It features a series of chords and a triplet in measure 24.

Bajo

Bass line for measures 22-24. It features a series of eighth notes and a triplet in measure 24.

Bat.

Drum line for measures 22-24. It features a series of eighth notes and a triplet in measure 24.

25

Vocal line for measure 25. The melody consists of a single note.

Llo

Gtr. E.

Electric guitar I line for measure 25. It features a series of eighth notes.

Gtr. II

Electric guitar II line for measure 25. It features a series of eighth notes.

Bajo

Bass line for measure 25. It features a series of eighth notes.

Bat.

Drum line for measure 25. It features a series of eighth notes.

Puñales

A

28

rando mis po cas di chas, cantan do mis desven tu ras cantan do o mis desven tu ras.

Gtr. E.

Gtr. II

Bajo

Bat.

31

Ca

Gtr. E.

Gtr. II

Bajo

Bat.

34

mi no sin rum bo cier er to. Su frien do e sa cruel he ri i da. —

Gtr. E.

3 3

Gtr. II

Bajo

Bat.

37 — Yal fimeha dedar

lamuerte lo que menie gala vi da, lo que me nie ga la vi da.

Gtr. E.

3 3

Gtr. II

Bajo

Bat.

F Am/EDm Dm/C C E7 Am C E7 Am

GUIT. SOLO

Puñales

41

Musical score for measures 41-44. The score includes staves for Gtr. E., Gtr. II, Bajo, and Bat. The Gtr. E. staff has a *f espress.* dynamic marking. The Gtr. II staff shows chords Am, G, F, C, and E7. The Bajo staff has an *mp* dynamic marking and includes rhythmic accents. The Bat. staff shows a consistent drum pattern with accents.

45

Musical score for measures 45-48. The score includes staves for Gtr. E., Gtr. II, Bajo, and Bat. The Gtr. E. staff has a *1/4* dynamic marking. The Gtr. II staff shows chords and rhythmic patterns. The Bajo staff has a *>* dynamic marking and includes rhythmic accents. The Bat. staff shows a consistent drum pattern with accents.

Puñales

8
48

Musical score for measures 48-50. The score is arranged in five staves: Gtr. E., Gtr. II, Bajo, Bat., and a blank staff at the top. The Gtr. E. staff contains a melodic line with accents and a sharp sign. The Gtr. II staff contains chords with a sharp sign. The Bajo staff contains a bass line with accents. The Bat. staff contains a drum line with accents and a dynamic marking of *f*. The top staff is blank. A dynamic marking of *fff* and the tempo marking *Vivace* are present between the Gtr. E. and Gtr. II staves.

51

Musical score for measures 51-53. The score is arranged in five staves: Gtr. E., Gtr. II, Bajo, Bat., and a blank staff at the top. The Gtr. E. staff contains a melodic line with a slur and quarter notes. The Gtr. II staff contains chords with a sharp sign. The Bajo staff contains a bass line with accents. The Bat. staff contains a drum line with accents and a dynamic marking of *fff*. The top staff is blank. A dynamic marking of *fff* is present between the Gtr. E. and Gtr. II staves.

54

Musical score for measures 54-57. The score includes staves for Gtr. E., Gtr. II, Bajo, and Bat. The Gtr. E. staff features a complex melodic line with accents and a 1/4 note. The Gtr. II staff has a rhythmic accompaniment with chords. The Bajo staff has a bass line with accents. The Bat. staff shows a drum pattern with accents and a 'son brío' marking.

58

Musical score for measures 58-61. The score includes staves for Gtr. E., Gtr. II, Bajo, and Bat. The Gtr. E. staff has a melodic line with a 'mf' dynamic marking. The Gtr. II staff continues with rhythmic accompaniment. The Bajo staff has a bass line with accents. The Bat. staff shows a drum pattern with accents.

Score

SOMBRAS

A MILLARES SUGIR

Carlos Brito/Rosario Sansores

Arr. Ruben Luzuriaga

INTRO

rubato

Musical score for the Intro section, featuring Tenor, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The score is in 4/4 time and D major. The Tenor part consists of four whole rests. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass part consists of four whole notes. The Drum Set part consists of four cymbal hits.

Musical score for section A, featuring Tenor, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The score is in 4/4 time and D major. The tempo is marked as quarter note = 100. The section is marked with a box containing the letter 'A'. The Tenor part consists of a melodic line. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Electric Bass part consists of a melodic line. The Drum Set part consists of a bass line. The score includes chord markings: Bm7, G, Bm7, and F#7. The score is marked with a box containing the letter 'A' and a tempo marking of quarter note = 100.

SOMBRAS

2
9

T

Pno.

E.B.

D. S.

mp

F#7 Em7

F#7 Em7 Bm7

13

T

Pno.

E.B.

D. S.

G Bm7 Em7 Bm7

G Bm7 Bm7

G Bm7 Em7 Bm7

G Bm7 Bm7

SOMBRAS

17

T

F#7 D F#7 Bm7

Pno.

F#7 D F#7 Bm7

E.B.

17

D. S.

B

Bolero

T

F#7 C#m F#m7 Bm7

Pno.

Bolero

E.B.

Bolero

D. S.

SOMBRAS

4
25

T

Pno.

E.B.

D. S.

A 3 F#7 A 3 D

D.S. al Coda

D.S. al Coda

D.S. al Coda

D.S. al Coda

C

T

Pno.

E.B.

D. S.

D7 C#m7B5 F#7 Bm7

D7 C#m7B5 F#7 Bm7

cresc.

SOMBRAS

33

T

Bm7 G Bm7 F#7 G

Pno.

Bm7 G Bm7 F#7 G

E.B.

33

D. S.

37

T

F#7 Em7 To Coda D

Solos on B

Pno.

To Coda

F#7 Em7 D

E.B.

To Coda

37

D. S.

To Coda

SOMBRAS

6
41

T

Pno.

E.B.

D. S.

41

41

41

41

Ø

D

F#7

Ø

D

F#7

Ø

Ø

⊗

⊗

⊗

The musical score is for the piece 'SOMBRAS'. It consists of four staves: T (Tenor), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The score begins at measure 41. The T part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Pno. part features chords and arpeggiated figures. The E.B. part provides a bass line with eighth and quarter notes. The D. S. part includes a diamond-shaped symbol (diamond with three dots) and circled 'X' symbols. Chord symbols 'D' and 'F#7' are placed above the piano and electric bass staves. Measure numbers 41, 42, 43, and 44 are indicated at the start of their respective staves.

Link de YouTube donde se encuentra el recital:

<https://www.youtube.com/channel/UCFB3JEIqBP4SbcxsbxAvy3w>

