



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), Pasionel (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).

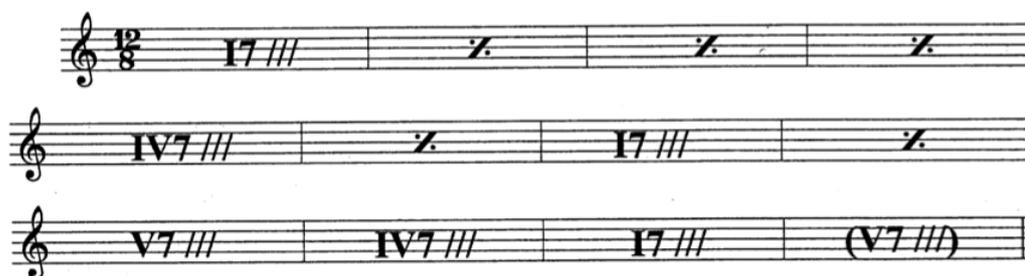


Figura 4. Forma tradicional de un *blues*.

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).

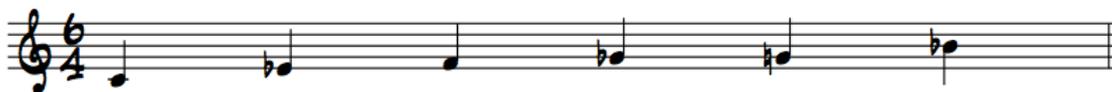


Figura 5. Escala de *blues* en Do menor

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).

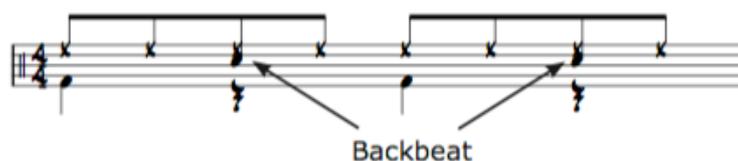


Figura 6. Patrón rítmico interpretado por la batería en el *rock*.

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).

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

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

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. It features three staves: Guitar, Bass, and Drums. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The guitar part consists of a series of power chords: E5, E5, E5, C5, and D5. The bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The drum part features a consistent pattern of eighth notes with snare and bass drum hits, indicated by 'x' marks above the notes.

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.

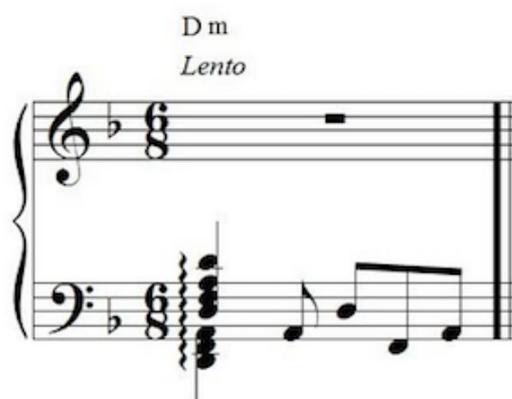


Figura 17. Introducción de Puñales.

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 Ángel de Luz'. The score includes the following parts:

- Voz:** The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat. 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 part in treble clef, featuring a distorted, rhythmic accompaniment with a 'mf' dynamic marking.
- E. Pno.:** Electric piano part in treble and bass clefs, showing chord progressions: Gm, D7, and D7.
- Bajo:** Bass line in bass clef, providing a steady rhythmic accompaniment with a 'mf' dynamic marking.
- Batería:** Drum part in a standard drum set notation, showing a consistent rock rhythm.

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.

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.

Figure 25 shows the musical score for the B section of 'A la Valentina'. It includes parts for Electric Guitar (Gtr. E.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The score starts at measure 19. The guitar part is marked 'espress.' and 'p'. The bass part is marked 'mf'. The drum part is marked 'mf'. The guitar part features a melodic line with a 'line cliché' progression of chords: Dm, Dm(maj7), Dm7, Dm6, and Bb. The bass part plays a descending arpeggiated line. The drum part plays a steady rhythm.

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 protagónico 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.

Figure 26 shows the musical score for the C section of 'A la Valentina'. It includes parts for Piano (p.), Bass (B.), and Drums (Bat.). The score starts at measure 48. The piano part is marked 'ff Spirito'. The bass part is marked 'ff'. The drum part is marked 'ff'. The piano part features a chord progression: F, C/E, Dm9, and C7sus4. The bass part plays a descending arpeggiated line. The drum part plays a steady rhythm.

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 includes chord symbols: B^b, F/A, A7, Dm, A7, and Dm. The bass part (Bajo) is in the bass clef. The drum part (Bat) is in the bass clef and features a rhythmic pattern 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 starts with a forte dynamic. The electric piano part (Piano eléctrico) is in the treble clef. The bass part (Bajo) is in the bass clef. The drum part (Batería) is in the bass clef and includes 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 'leggiere'. The drum part features a characteristic rhythmic pattern with 'x' marks for cymbals and 'ff' for a final double bass drum hit.

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 'Pasional'. The score is in 4/4 time and features five staves: Voz femenina, Guitarra eléctrica, Piano eléctrico & Organ., Bajo, and Batería. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The lyrics are: 'A mar sin es pe ran za'. The guitar part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The bass part has a steady eighth-note pattern with a triplet in the final measure. The drum part features a consistent kick drum pattern.

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 'Pasional'. The score is in 4/4 time and features five staves: Voz femenina, Gtr. E., E. Pno., Bajo, and Batería. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The tempo is marked *ff* (fortissimo) and *Presto*. The lyrics are: 'yo tea mé con lo cu ra 3'. The guitar part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The bass part has a steady eighth-note pattern with a triplet in the final measure. The drum part features a consistent kick drum pattern.

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 Acoustic 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 hits. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a double bar line at the end of the piece.

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*.

The musical score for the introduction of 'Sombras' is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Tenor, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The Tenor part consists of four whole rests. The Piano part has a treble clef with a melody of eighth notes (F#, G, A, B, A, G, F#) and a bass clef with a simple harmonic accompaniment of whole notes (F#, B, F#, B). The Electric Bass part plays a single note (F#) in the bass clef. The Drum Set part is indicated by a double bar line and a 4/4 time signature, with four asterisks representing a steady drum pattern.

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.

The musical score for Part A of 'Sombras' is in 4/4 time with a tempo of 100 (♩ = 100) and a key signature of one sharp (F#). It includes five staves: Tenor (T), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.). The Tenor part has a melody with notes F#, G, A, B, A, G, F# and rests. The Piano part has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a harmonic accompaniment of whole notes. The Electric Bass part plays a single note (F#) in the bass clef. The Drum Set part is indicated by a double bar line and a 4/4 time signature, with four asterisks representing a steady drum pattern. The score is marked with a box 'A' and a copyright symbol '©'.

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 chord markings for D and F#7. The electric bass and double bass parts have specific rhythmic patterns and dynamics markings.

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

Bateria

fff

21

rien te se ra un nue vo di a

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Bateria

25

solo de guitarra

Gtr. E

fff

E. Pno.

D7 Gm G7 Cm

Bajo

Bateria

30

Den tro tu pe cho

Gtr. E

ff

E. Pno.

Bb D7 Gm

Bajo

Bateria

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 a system with five staves. From top to bottom, they are: Bass clef (likely for the vocal line), Gtr. E (Electric Guitar), E. Pno. (Electric Piano), Bajo (Bass), and Batería (Drums). The score is divided into two systems. The first system covers measures 34 to 37, and the second system covers measures 38 to 41. The vocal line is written in a bass clef with lyrics underneath. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part consists of sustained chords. The bass line follows a similar eighth-note pattern. The drum part provides a steady beat with various rhythmic patterns.

Ángel de Luz

6

42

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

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 a sustained chord in the right hand and a single note in the left hand.

Bajo

Bass line for measures 42-45, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Batería

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

46

Bass line for measures 46-49, featuring a melodic line with eighth notes and rests.

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

Gtr. E

Electric guitar line for measures 46-49, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes with a tremolo effect.

E. Pno.

Piano accompaniment for measures 46-49, with a sustained chord in the right hand and a single note in the left hand.

Bajo

Bass line for measures 46-49, featuring a melodic line with eighth notes and rests.

Batería

Drum line for measures 46-49, showing a consistent rhythmic pattern with snare and bass drum.

Ángel de Luz

50

Bass line for measures 50-53, featuring a melodic line in B-flat major with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Li rios en tus ri za das tren zas ni dode

Gtr. E

Electric guitar part for measures 50-53, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef.

E. Pno.

Piano accompaniment for measures 50-53, featuring sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Bajo

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

Batería

Drum part for measures 50-53, featuring a consistent eighth-note pattern.

54

Bass line for measures 54-57, featuring a melodic line in B-flat major with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

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

Gtr. E

Electric guitar part for measures 54-57, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef.

E. Pno.

Piano accompaniment for measures 54-57, featuring sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Bajo

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

Batería

Drum part for measures 54-57, featuring a consistent eighth-note pattern.

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 six systems of staves. The first system (measures 75-78) contains the vocal line and accompaniment for guitar (Gtr. E), piano (E. Pno.), bass (Bajo), and drums (Batería). The vocal line has lyrics: 'be san son pe ta los muer tos son him nos sin'. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part has a sustained chord in the right hand and a simple bass line in the left hand. The bass part has a melodic line with accents. The drum part has a consistent pattern. The second system (measures 79-82) continues the vocal line with lyrics: 'no tas son as tros sin luz los pe chos que no'. The guitar part changes to a more complex rhythmic pattern. The piano part has a new chord progression. The bass part has a melodic line. The drum part has a more active pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning of the second system.

Ángel de Luz

83



a man sonno 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

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 score is written for a 6/8 time signature. The guitar part (Guitarra Eléctrica) features a melodic line with chords Dm, Dmmaj7, Dm7, and Dmmaj7, starting with a forte (ff) dynamic. The bass part (Bajo) has a steady eighth-note pattern with accents and a 'con brio' marking. The drum part (Batería) provides a consistent rhythmic accompaniment. The vocal parts (Voces Femeninas and Voces) are currently silent. The guitar part in the second system includes a key signature change to one sharp (F#) and ends with chords Dm, A, and Dm.

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

Dm Am Dm

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

Voces

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

Gtr. E.

Bajo

Bat

ff

mf

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'A la Valentina'. It consists of two systems of music. The first system (measures 29-33) features a vocal line with lyrics 'A lla vael ro a ll vael to ro le me teel ga cho A lla va el'. The guitar (Gtr. E.) and bass (Bajo) parts provide accompaniment. The batuta (Bat) part shows a rhythmic pattern with accents. The second system (measures 34-38) features a vocal line with lyrics 'to ro a lla vael to ro le meel ca cho mf pa rae sa va'. The guitar and bass parts continue the accompaniment. The batuta part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte).

Voces

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

Gtr. E.

espress.
Dm Dmmaj7 Dm7 Dm6 Bb

Bajo

Bat

mp

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* 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 key signature has one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system covers measures 64-71, and the second system covers measures 68-71. The lyrics are: 'A la Valentina, Valentina, le cogee la. Valentina, Valentina, le cogee la. por ella'. The music includes dynamic markings like *f* (forte) and articulation marks like accents (>). Chord symbols are provided for the bass line: F, C/E, Dm7, Bb/C, and F. The drum part shows a consistent rhythmic pattern with accents on the snare and bass drum.

A la Valentina

B
73

Voces

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

Gtr. E.

73

Bajo

Bat

Voces

a hí le co geel dí a

Gtr. E.

73

rítmico con chasquido *ff*

Bajo

Bat

f

A la Valentina

Outro

This musical score is for the 'Outro' section of the song 'A la Valentina'. It is arranged for a vocal ensemble, electric guitar, bass, and drums. The score is divided into two systems, each starting at measure 83. The first system covers measures 83-86, and the second system covers measures 87-90. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The vocal parts feature melodic lines with long notes and slurs. The electric guitar provides harmonic support with chords and melodic lines, including a dynamic marking of *f* (forte) in the second system. The bass line follows a similar melodic pattern to the vocal parts. The drum part features a consistent rhythmic pattern with accents and cross-sticks.

Voces
83

Gtr. E.
83 F A Dm Dmmaj7 Dm7

Bajo
83

Bat
83

Voces
87 *f*

Gtr. E.
87 Dmmaj7

Bajo
87

Bat
87

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 five staves: Voz Femenina, Guitarra Eléctrica, Piano eléctrico, Bajo, and Batería. The tempo is marked as ♩ = 95. The key signature is one flat (Bb) 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 drum part includes a drum fill at the end of the section.

A

Musical score for the main section (A), featuring five staves: Voz Femenina, Gtr., Pno. E., Bajo, and Bat. The lyrics are: "Soy el chu lli ta qui te ño la vi da me pa soen can ta do". The tempo is marked as ♩ = 95. The key signature is one flat (Bb) 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 drum part includes 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

cantabile

Solo de bajo-referencia

Am C E7

El Chullita Quiteño

4
25

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

f La lo ma

Am C E7 Am

C
30

Gtr.

Pno. E.

Bajo

Bat.

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

agitato F F F F

leggiero

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.

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

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 second staff is for guitar (Gtr.), the third for piano (Pno. E.), the fourth for bass (Bajo), and the fifth for drums (Bat.). The piano part features a complex texture with chords and arpeggios. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part shows a consistent rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits.

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 sion que nun caa mi ven dra

Gtr. E

f *ff*

E. Pno.

Ebm7

Ebm7

Ebm7

Bb7

Bb7

Ebm

Bajo

f *ff*

Bateria

f *ff*

Pasional

B

♩ = 220

3

yo tea mé con lo cu ra

16

ff

Gtr. E

Presto

E. Pno.

Bajo

Bateria

f

ff

D \flat

20

y te di mi ter nu ra

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Bateria

G \flat

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

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Bateria

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

Gtr. E

E. Pno.

Bajo

Bateria

Pasional

8

B

yo

tea

mé

$\text{♩} = 220$

con

lo

cu

ra

56

ff

Gtr. E

56

Presto

E. Pno.

56

ff

Bajo

56

Batería

56

f

ff

y

te

di

mi

ter

nu

ra

60

Gtr. E

60

E. Pno.

60

Bajo

60

Batería

60

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

Pasional

12
88

The musical score is arranged in five staves. The top staff is empty. The second staff, labeled 'Gtr. E', contains a melodic line with accents and slurs, including a 1/4 note and a 2 1/2 note. The third staff, labeled 'E. Pno.', shows a piano introduction with a slur and a fermata. The fourth staff, labeled 'Bajo', features a bass line with accents and slurs. The fifth staff, labeled 'Bateria', shows a drum pattern with accents and a 'rit.' marking. The score concludes with a double bar line.

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 vocal line has a single note 'Mi' in the third measure. The electric guitar line includes a triplet of eighth notes in the first measure and quarter notes in the second and third measures. The acoustic guitar line has a consistent eighth-note pattern with 'Am' chords. The bass line has a steady eighth-note pattern. The drum line features a consistent eighth-note pattern with 'x' marks above the notes.

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 vocal line has the lyrics: "vida eualho 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 of eighth notes in the third measure and a dynamic marking of *mp*. The acoustic guitar line has a consistent eighth-note pattern with chords: F, Am/E, Dm, Dm/C, C, E7, Am, C, E7, Am. The bass line has a steady eighth-note pattern. The drum line features a consistent eighth-note pattern with 'x' marks above the notes.

14

Gtr. E.

Gtr. II

Bajo

Bat.

B

No

mf

18

18

18

18

18

18

por

tienenin gunconsue lo no tie nenin gunha la a go

C G/B B \flat Am/E

3 3 3 3 3

f

4

Puñales

llo ra n do

22

Vocal line for measures 22-24. The melody starts with a quarter note on G4, followed by eighth notes on A4, B4, C5, B4, A4, G4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' above it. The line ends with a quarter note on G4.

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 part for measures 22-24. It features a series of chords: F, Am/E, Dm, Dm/C, C, E7, Am, C, E7, Am. The final measure has a triplet of eighth notes.

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

Gtr. II

Electric guitar II part for measures 22-24. It features a series of chords: F, Am/E, Dm, Dm/C, C, E7, Am, C, E7, Am. The final measure has a triplet of eighth notes.

Bajo

Bass line for measures 22-24. It features a series of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

Bat.

Drum part for measures 22-24. It features a series of eighth notes on the snare and bass drum, with a triplet of eighth notes in the final measure.

25

Vocal line for measure 25. It features a quarter note on G4, followed by a quarter rest, and a quarter note on G4.

Llo

Gtr. E.

Electric guitar I part for measure 25. It features a series of chords: F, Am/E, Dm, Dm/C, C, E7, Am, C, E7, Am.

Gtr. II

Electric guitar II part for measure 25. It features a series of chords: F, Am/E, Dm, Dm/C, C, E7, Am, C, E7, Am.

Bajo

Bass line for measure 25. It features a series of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

Bat.

Drum part for measure 25. It features a series of eighth notes on the snare and bass drum, with a triplet of eighth notes in the final measure.

Puñales

A

28

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

F Am/EDm Dm/C C E7 Am C *mp* E7 Am

Gtr. E., Gtr. II, Bajo, Bat. parts with rhythmic notation and dynamics.

31

Ca

Gtr. E., Gtr. II, Bajo, Bat. parts with rhythmic notation and dynamics.

Puñales

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. 34

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

Bajo

Bat. 37

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 accents (>) over notes. The Bat. staff shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and dots for other drums.

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 notes. The Bajo staff has accents (>) over notes. The Bat. staff shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and dots for other drums.

Puñales

8

48

Musical score for measures 48-50. The score is arranged in four staves: Gtr. E., Gtr. II, Bajo, and Bat. The Gtr. E. staff shows a melodic line with accents and a sharp sign. The Gtr. II staff features block chords with accents. The Bajo staff has a bass line with accents. The Bat. staff shows a drum pattern with accents and a dynamic marking of *f*. 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 51-54. The score is arranged in four staves: Gtr. E., Gtr. II, Bajo, and Bat. The Gtr. E. staff features a melodic line with a slur and quarter notes marked with $\frac{1}{4}$. The Gtr. II staff has block chords with accents. The Bajo staff has a bass line with accents. The Bat. staff shows a drum pattern with accents and a dynamic marking of *fff*.

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 mark. 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 'x' marks for cymbals and dots for other drums. A dynamic marking *son brío* is present in the Bat. staff at measure 57.

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 'x' marks for cymbals and dots for other drums.

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 with a fermata. 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 with cymbal hits. The score includes a box containing the letter 'A' and a tempo marking of quarter note = 100. The section is marked with a box containing the letter 'A'. The Tenor part consists of a melodic line with a fermata. 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 with cymbal hits. The score includes a box containing the letter 'A' and a tempo marking of quarter note = 100. The section is marked with a box containing the letter 'A'. The Tenor part consists of a melodic line with a fermata. 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 with cymbal hits.

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

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.

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

The musical score for 'SOMBRAS' is written for four parts: Tenor (T), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 7/8. The score begins at measure 41. The Tenor part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Electric Bass part plays a steady eighth-note bass line. The Double Bass part uses diamond-shaped notes and includes some circled and crossed notes. Chord symbols 'D' and 'F#7' are indicated above the piano and electric bass staves. The score concludes with a double bar line.

Link de YouTube donde se encuentra el recital:

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

