



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Acercamiento analítico musical al repertorio discográfico de la agrupación folklórica  
chordelense Sangre Criolla, período 1992-2018

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de  
Licenciado en Instrucción  
Musical

Autor:

José David Serrano Idrovo

CI: 0104935440

Correo electrónico:

dddavid@hotmail.es

Tutora:

Jannet Emperatriz Alvarado Delgado, PhD

CI: 0101988806

**Cuenca - Ecuador**

07 de septiembre del 2021



## **Resumen:**

El presente trabajo se fundamenta en la práctica interpretativa, trayectoria, historia y desarrollo musical de la agrupación folklórica Sangre Criolla, dicha investigación se desarrolló en el cantón Chordeleg, provincia del Azuay (Ecuador) debido a que la agrupación pertenece y reside en este lugar.

En este contexto, se propuso el trabajo de grado titulado “Acercamiento analítico musical al repertorio discográfico de la agrupación chordelense Sangre Criolla, período 1992-2018”.

Para este estudio, se ha considerado el entorno sociocultural, la historia, la trayectoria musical de la agrupación y su aporte al repertorio nacional; asimismo, se elaboraron transcripciones técnicas de varios temas de su discografía, detallando fragmentos melódicos y armónicos de cada uno. Con base en esta información se desarrolla un trabajo teórico-práctico cuyo objetivo es brindar un aporte académico a la música ecuatoriana.

**Palabras claves: Folclore. Sangre Criolla. Chordeleg. Análisis musical. Géneros musicales latinoamericanos. Estilo.**



**Abstract:**

The present research work took place in Chordeleg which is a town that belongs to the province of Azuay in Ecuador. This investigation work is based on the knowledge acquired in the musical area of the folk group “Sangre Criolla”. It is important to mention that this musical group belongs and lives in this place.

In this context, the degree work entitled "Musical analytical approach to the record repertoire of the chordelense group Sangre Criolla, period 1992-2018" was proposed. For this study, the sociocultural environment, history, musical trajectory of the group and its contribution to the national repertoire have been considered; Likewise, technical transcriptions of various themes from his discography were elaborated, detailing melodic and harmonic fragments of each one. Based on this information, a theoretical-practical work is developed whose objective is to provide an academic contribution to Ecuadorian music.

**Keywords: Folk music. Sangre Criolla. Chordeleg. Musical analysis. Latin American musical genres. Style.**



## Índice del Trabajo

### ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>AGRADECIMIENTO</b> .....	<b>11</b>
<b>DEDICATORIA</b> .....	<b>12</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>13</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>14</b>
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> .....	<b>15</b>
<b>OBJETIVOS</b> .....	<b>15</b>
Objetivo general .....	<b>15</b>
Objetivos específicos .....	<b>15</b>
<b>DISEÑO METODOLÓGICO</b> .....	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>17</b>
<b>1.1. Técnicas y metodologías del análisis musical</b> .....	<b>17</b>
1.1.1. Sinopsis del análisis musical.....	<b>17</b>
1.1.2. Fundamentos analíticos-metodológicos.....	<b>19</b>
1.1.3. Elementos para el análisis musical .....	<b>22</b>
1.1.3.1. Armonía .....	<b>22</b>
1.1.3.2. Ritmo.....	<b>23</b>
1.1.3.3. Melodía.....	<b>23</b>
1.1.3.4. Duración.....	<b>24</b>
1.1.3.5. Forma .....	<b>24</b>
1.1.3.6. Dinámica .....	<b>25</b>
1.1.3.7. Textura.....	<b>25</b>
1.1.3.8. Tempo.....	<b>26</b>
1.1.3.9. Timbre.....	<b>28</b>
1.1.3.10. Tonalidad .....	<b>28</b>
<b>1.2. La música folklórica</b> .....	<b>29</b>
1.2.1. Definición .....	<b>29</b>
1.2.2. Música folklórica latinoamericana .....	<b>32</b>
1.2.3. Música folklórica ecuatoriana.....	<b>35</b>



1.2.4. Música afroecuatoriana .....	42
1.2.5. Otros estilos .....	42
<b>CAPÍTULO 2: APROXIMACIÓN SOCIOHISTÓRICA A LA TRAYECTORIA DEL GRUPO FOLKLÓRICO “SANGRE CRIOLLA” .....</b>	<b>44</b>
2.1. Entorno sociocultural .....	44
2.2. Reseña histórica del grupo .....	45
2.3. Integrantes .....	46
2.4. Estilo interpretativo, textos líricos, público .....	47
2.5. Entrevista a los miembros del grupo .....	49
2.5.1. Sobre sus orígenes .....	49
2.5.2. Sobre las características musicales .....	50
2.5.3. Los viajes.....	52
2.5.4. Reconocimientos.....	53
2.5.5. Distribución de discos .....	54
2.5.6. Proceso de grabación .....	54
<b>CAPÍTULO 3: ÁMBITO SOCIAL, FORMAL Y ANTROPOLÓGICO EN EL DESARROLLO DEL GRUPO CHORDELENSE SANGRE CRIOLLA .....</b>	<b>57</b>
3.1. Formación musical y académica del grupo.....	57
3.2. Acercamiento al ámbito musical de Sangre Criolla.....	57
3.2.1. Ensamble musical y ensayos.....	58
3.2.2. Desarrollo musical del grupo Sangre Criolla.....	59
3.2.3. Interés musical del grupo Sangre Criolla .....	59
3.3. Imagen de la agrupación .....	60
3.3.1. Logo distintivo de la agrupación Sangre Criolla.....	61
3.3.1.1. Bicéfalo.....	62
3.3.2. Descripción del logo de la agrupación Sangre Criolla .....	62
3.3.3. Listado de integrantes e instrumento que interpretan actualmente.....	62
3.4. Ámbito técnico-musical .....	63
3.4.1. Instrumentación .....	63
3.4.2. Instrumentos nuevos y exóticos.....	64
3.4.3. Construcción de instrumentos .....	64
3.5. Estilos y géneros musicales desarrollados por el grupo Sangre Criolla .....	69
3.5.1. Estilo .....	69
3.5.2. Géneros musicales .....	70
3.6. Análisis formal de fragmentos de obras.....	74
3.6.1. Introducción al análisis.....	74



3.6.2. Uso de la armonía en las obras de Sangre Criolla.....	74
3.6.3. Estética musical de la agrupación Sangre Criolla.....	75
3.6.4. Estilo musical de la agrupación Sangre Criolla .....	75
3.7. Descripción técnico-musical de las obras de la agrupación musical Sangre Criolla.....	75
3.7.1. Ritual.....	75
3.7.2. La Luna y El Diablo.....	77
3.7.3. Danza de las estrellas .....	81
3.7.4. Nunca te voy a olvidar .....	83
3.7.5. Si supieras .....	86
3.7.6. Me volveré a enamorar.....	91
3.7.7. Cuánto te quiero.....	95
3.7.8. Oasis .....	98
3.7.9. Sara Luz (sanjuanito) .....	102
3.7.10. Te amaré .....	105
3.7.11. Cuando la lluvia .....	109
3.7.12. Cielo gris .....	114
CONCLUSIÓN .....	119
BIBLIOGRAFÍA.....	119
ANEXOS.....	125



## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Integrantes de la agrupación musical Sangre Criolla.....	57
<b>Tabla 2.</b> Instrumentos ejecutados por los integrantes del grupo musical Sangre Criolla	63
<b>Tabla 3.</b> Formato instrumental de la agrupación musical Sangre Criolla.....	63
<b>Tabla 4.</b> Instrumentos elaborados por la agrupación musical Sangre Criolla.....	65
<b>Tabla 5.</b> Cuadro de referencia de obras, géneros y estilos practicados por la agrupación musical Sangre Criolla.....	72



## ÍNDICE DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1:</b> Saúl Jara, líder fundador de la agrupación musical Sangre Criolla.....	47
<b>Gráfico 2.</b> Sala de ensayo de la agrupación musical Sangre Criolla.....	59
<b>Gráfico 3.</b> Logotipo de la agrupación musical Sangre Criolla.....	62
<b>Gráfico 4.</b> Score - Ritual .....	76
<b>Gráfico 5.</b> Score - La Luna y el Diablo.....	78
<b>Gráfico 6.</b> Score - Danza de las estrellas .....	82
<b>Gráfico 7.</b> Nunca te voy a olvidar .....	85
<b>Gráfico 8.</b> Score - Si supieras .....	88
<b>Gráfico 9.</b> Me volveré a enamorar .....	93
<b>Gráfico 10.</b> Score - Cuánto te quiero .....	98
<b>Gráfico 11.</b> Score - Oasis .....	101
<b>Gráfico 12.</b> Score - Sara Luz.....	103
<b>Gráfico 13.</b> Score - Te Amaré.....	107
<b>Gráfico 14.</b> Score - Cuando la lluvia .....	111
<b>Gráfico 15.</b> Score - Cielo gris .....	116





### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

José David Serrano Idrovo, autor del trabajo de titulación "Acercamiento analítico musical al repertorio discográfico de la agrupación folclórica chordelense Sangre Criolla, periodo 1992-2018", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, a 07 de septiembre de 2021.



---

José David Serrano Idrovo

C.I: 0104935440



### Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

José David Serrano Idrovo, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Acercamiento analítico musical al repertorio discográfico de la agrupación folklórica chordelese Sangre Criolla, periodo 1992-2018", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, a 07 de septiembre de 2021.

José David Serrano Idrovo

C.I: 0104935440



## AGRADECIMIENTO

Consigno mi más profundo reconocimiento y gratitud primeramente a Dios, quien ha guiado mis pasos en el cumplimiento de mis sueños y metas a lo largo de mi carrera universitaria.

A mis padres, Joselito Serrano y María Idrovo, quienes han sido mi apoyo incondicional en todo momento. A mis hermanas María Daniela y Valentina, a mi adorada hija Ana Emilia Serrano, y a su hermosa madre, Karla Tapia, por su compañía y persistencia con sus palabras de aliento en el recorrido de este largo camino.

De igual manera, quiero agradecer al cuerpo docente y administrativo de la Universidad de Cuenca por haberme instruido para el logro de esta gran meta personal, de manera especial, a mi tutora, Jannet Emperatriz Alvarado Delgado, PhD, quien con gran entusiasmo, dedicación y profesionalismo ha guiado este trabajo de titulación.

Mi agradecimiento, también, a la agrupación musical Sangre Criolla, por brindarme todo el apoyo y ser parte de este estudio.

*José David*



## DEDICATORIA

Con humildad y mucho amor dedico este trabajo de titulación a mis padres Joselito y María; a mis hermanas Daniela y Valentina, quienes han sido un apoyo constante en la búsqueda de mi desarrollo profesional.

A mi hija Ana Emilia y su abnegada madre, Karla, que me han apoyado y me han hecho sentir una persona capaz de conseguir los objetivos propuestos.

Dedico también este proyecto a mi tutora, Jannet Emperatriz Alvarado Delgado PhD., quien de manera desinteresada aportó con su profesionalidad, calidez humana y gran paciencia para llevar adelante y concluir este trabajo de investigación.

*José David*



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como finalidad realizar un acercamiento analítico-musical al repertorio discográfico de la agrupación musical chordelense Sangre Criolla, en el período comprendido entre los años 1992-2018, con lo que se dará realce a los géneros latinoamericanos folklóricos interpretados por el grupo.

Estudiar la parte musical implica establecer el qué y cómo de la música, pero, además, dejar sentada su importancia dentro del ámbito social. El folklor andino es un estilo musical propio de Latinoamérica que se circunscribe a nuestra región, por lo que en este estudio se analizará la trayectoria de Sangre Criolla, una agrupación musical de nuestro medio.

Para lograr el objetivo señalado sobre el acercamiento analítico-musical se han desarrollado tres capítulos:

Capítulo I: Describe el marco teórico, indicando las pautas y fundamentos que servirán de base para el desarrollo del trabajo de investigación.

Capítulo II: Hace referencia a los antecedentes históricos del objeto de estudio, su trayectoria musical, integrantes e instrumentos de la agrupación musical Sangre Criolla.

Capítulo III: Analiza varios aspectos de la agrupación: simbólico, sociocultural, antropológico, técnico-musical y formal; además analiza partituras de varios temas musicales producidos durante el período 1992-2018.



## **JUSTIFICACIÓN**

El presente trabajo de investigación brinda un aporte musical al país, pues, a través del análisis macro formal y sociocultural del repertorio discográfico de la agrupación Sangre Criolla, contribuye a ampliar el conocimiento actual sobre la producción musical ecuatoriana.

Asimismo, el presente estudio adquiere una relevancia social para los habitantes del cantón Chordeleg y, sobre todo, para los integrantes de la agrupación estudiada.

Con respecto a las implicaciones prácticas que se derivan del presente estudio, es importante destacar que, a partir de los resultados y conclusiones del análisis, futuros investigadores, musicólogos e historiadores de la cultura dispondrán de una investigación realizada metodológicamente para apoyar el desarrollo de su trabajo.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

La revisión bibliográfica-documental permite observar que, en comparación con otros países latinoamericanos, particularmente con Chile, Argentina y Colombia, las investigaciones sobre agrupaciones folklóricas ecuatorianas son escasas. Asimismo, se han identificado pocas investigaciones sobre la producción sonora y discográfica de grupos folklóricos azuayos y pocos estudios que aborden análisis formales y sistemáticos de los elementos que componen una obra musical.

El desconocimiento de las especificidades formales de la música popular creada en nuestro país trae consigo la confusión sobre las particularidades de ciertas piezas, así como el



desconocimiento de los orígenes e influencias de las que se nutre cada producción discográfica. Todo esto, al final, deja el campo abierto para que nuestra música resulte opacada por los sonidos de afuera que poco tienen que ver con nuestras tradiciones o experiencias vivenciales.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo general**

Desarrollar un análisis macro-formal y sociocultural al repertorio discográfico del período 1992-2018 de la agrupación musical Sangre Criolla, del cantón Chordeleg.

### **Objetivos específicos**

- Sustentar bibliográficamente los conceptos antropológicos, sociales y el análisis formal a través de la revisión exhaustiva de fuentes provenientes de revistas indexadas y libros sobre análisis macro-formal.
- Desarrollar una aproximación socio-histórica a la trayectoria del grupo folklórico Sangre Criolla, que permita la adquisición de una visión del contexto cultural en el que el grupo se ha desenvuelto.
- Efectuar un análisis musical macro-formal a la discografía completa del período 1992-2018 de la agrupación musical Sangre Criolla.

## **DISEÑO METODOLÓGICO**

El presente estudio tiene un enfoque cualitativo, sustentándose en el análisis sistemático desde una perspectiva macro-formal de los elementos musicales del repertorio discográfico



de la agrupación Sangre Criolla, del cantón Chordeleg, provincia del Azuay; a su vez, para la sustentación bibliográfica del análisis se empleó la técnica de la revisión bibliográfica-documental, que permite trabajar con información proveniente de revistas indexadas, artículos de internet y textos físicos especializados en el tema del análisis macro-formal.

Por su parte, para la obtención de información que permita una aproximación socio-histórica a la trayectoria del grupo folklórico Sangre Criolla se empleó, a más de la técnica bibliográfica documental (revisión de notas de prensa, estudios, documentos), la técnica de la entrevista abierta, la misma que fue aplicada a los miembros fundadores de la agrupación.

Finalmente, para la realización del presente trabajo se empleó el método investigativo etnográfico con el que se describen situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos observables para el investigador. Se estableció un diálogo con los actuales integrantes de la agrupación musical para captar sus ideas y sentires respecto a su trayectoria musical.





## CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

### 1.1. Técnicas y metodologías del análisis musical

#### 1.1.1. Sinopsis del análisis musical

Tomando una definición general de análisis musical diríamos que es la parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música en sí, con sus factores internos y externos. Formalmente, el análisis incluye las estructuras de la música y la investigación de las funciones de sus elementos (Román, 2017). En tal proceso, la estructura musical puede representar parte de una obra, una obra en su totalidad, un grupo, o incluso un repertorio de obras, en una tradición escrita u oral; a esto se suma el análisis estilístico, necesario para abordar el tema de tesis relacionado con el estilo folklórico.

Dentro de la estructura, la frase musical, tomada en un sentido general, abarca, no solo la división en fragmentos de la obra, sino una gran cantidad de actividades diversas que representan puntos de vista fundamentalmente diferentes sobre la naturaleza de la música, el papel de la música en la vida humana y el papel del intelecto humano con respecto a la música. Estas diferencias de vista hacen que el campo de análisis sea difícil de definir dentro de sus propios límites. Subyacente a todos los aspectos del análisis como actividad, es el punto fundamental de contacto entre la mente y el sonido musical; es decir, la percepción musical (Román, 2017).

Por otro lado, la escritura analítica expresa una posición crítica a través de las múltiples connotaciones de las teorías que aplica. Incluso, un análisis sin palabras, que parece el menos capaz de hacerlo, pasa por un juicio de valor al afirmar que su tema musical es digno de estudio y explicación (Bent y Pople, 2001).



El análisis musical, según Bent y Pople, centraría su atención en una estructura musical (ya sea un acorde, una frase, una obra, la producción de un compositor o una corte, etcétera), y busca definir sus elementos constituyentes y explicar cómo funcionan (Bent y Pople, 2001).

A pesar de que la historia es un ingrediente importante dentro del análisis, existe una relación bastante diferente entre esta y el análisis musical, según la concepción de Bent y Pople (2001). Para el historiador, el análisis aparece como una herramienta para la investigación histórica. Lo usa para detectar relaciones entre “estilos” y, por lo tanto, para establecer cadenas de causalidad que operan a lo largo de la dimensión del tiempo y están ancladas en el tiempo por información objetiva verificable (Bent y Pople, 2001). Puede, por ejemplo, observar rasgos en común entre los estilos de dos compositores (o grupos de compositores) y preguntar por métodos analíticos internos y por hechos externos si esto representa una influencia de uno sobre el otro; sin embargo, puede ser de gran aporte para el análisis holístico desde un enfoque complejo.

Pero como todos los medios artísticos, la música presenta un problema inherente a la naturaleza de su material. La música no es tangible ni medible, como lo es un líquido o un sólido para el análisis químico. El tema de un análisis musical tiene que ser determinado, si es la partitura misma, o al menos la imagen sonora que proyecta la partitura, o la imagen sonora en la mente del compositor en el momento de la composición, o la experiencia temporal del oyente de una actuación (Sobrino, 2005). Todas estas categorías son posibles temas de análisis y no hay un acuerdo entre los analistas de que uno sea más “correcto” que otros.

En el análisis musical del trabajo investigativo se parte de la creación e interpretación de oído-empírica que demanda recurrir a una imagen sonora y estructura para su análisis, siendo factible la transcripción a partitura o a un esquema estructural para su revisión y análisis.



### 1.1.2. Fundamentos analíticos-metodológicos

Muchas de las clasificaciones que se han formulado para el análisis musical han distinguido los tipos de práctica analítica de acuerdo con los métodos utilizados, que luego pueden agruparse en categorías más amplias. Por ejemplo, existe la división ampliamente aceptada en “análisis estilístico” y “análisis del trabajo individual” descrito como pragmático, pero teóricamente innecesario. Existe la triple clasificación en “análisis de construcción”, “análisis psicológico” y “análisis de expresión”. El musicólogo Carl Dahlhaus realizó una distinción cuádruple: “análisis formal”, que explica la estructura de una obra en términos de funciones y relaciones entre secciones y elementos; “interpretación enérgica”, que trata en fases de movimiento o tramos de tensión; y el “análisis Gestalt”, que trata las obras como un todo; estos tres conforman el campo de análisis propio, que distinguió de su cuarta categoría, la “hermenéutica”, la interpretación de la música en términos de estados emocionales o significados externos (Aldeguer, 2011).

La principal dificultad con estas clasificaciones es que sus categorías no se excluyen mutuamente. Así, por ejemplo, Riemann (Aldeguer, 2011) generalmente se cita como el principal ejemplo de un analista formal y de construcción y, sin embargo, su trabajo se basa en una idea fundamental de “fuerza vital” que fluye a través de la música en fases y se actualiza en contornos de frase, graduaciones dinámicas, fluctuaciones de tempo y estrés agógico. Esta idea está más cerca de la visión cinética de la música, sugiere que el trabajo de Riemann pertenece a dos de las tres categorías de Meyer.

La historia del análisis formal nos dice que a finales del siglo XVIII y XIX, los teóricos de la música definieron ciertos patrones estructurales como el concierto o el minuetto, como procesos de construcción formal ampliamente aplicables a muchos géneros, que fueron reducibles a dos patrones fundamentales: AB y ABA de pequeño formato. Estos se



incluyeron en la terminología alemana bajo la expresión única *Liedform* (propuesta por primera vez por Adolf Bernhard Marx, entre 1837 y 1847) en sus dos partes (*zweiteilig*) y en tres partes (*dreiteilig*), y se distinguieron en la terminología inglesa como forma binaria y forma ternaria (Nagore, 2004). En términos generales, estos se refieren a formas de pequeña escala; se aplicaron más directamente a los movimientos de danza instrumental de los siglos XVII y XVIII, y se basaron en el concepto de estructura de frase regular con el período de ocho compases como la unidad principal de construcción. Más adelante, en la historia del análisis formal, los modelos formales a gran escala llegaron a ser considerados como extensiones de uno u otro de los dos patrones fundamentales: así, la forma sonata era la extensión del patrón binario y el rondó del ternario.

Una visión general de lo que se entiende por análisis formal podría comenzar con los tres procesos básicos de creación de formularios: “recurrencia”, “contraste” y “variación”, expresables como AA, AB y AA1. También podría identificar una distinción entre dos procesos básicos de extensión: el de una sucesión de unidades formales y el de desarrollo (Bent y Pople, 2001). El primero (en alemán, *Reihungsform* o *Plastische Form*) se basa en la proporción y la simetría, y es de naturaleza arquitectónica; el último (*Entwicklungsform* o *Logische Form*) se basa en la continuidad y el crecimiento. El rondó, A-B-A-C-A-D-A, se extiende de forma ternaria por sucesión; la forma sonata extiende la forma binaria por desarrollo. Y los dos procesos se ponen en funcionamiento en la llamada sonata rondó: ABACAB' A. Existe un proceso adicional a través del cual se pueden crear formas más grandes a partir de uno de los dos patrones básicos: mediante el funcionamiento de uno o ambos patrones en más de un nivel de estructura. Por este medio se producen estructuras como A (aba) B (cdc) A (aba). Con esto se relaciona el concepto de forma cíclica, por el cual los movimientos en formas reconocibles se agrupan para formar unidades más grandes como la suite y la sonata.



La idea subyacente del análisis formal estructural es la del “modelo”, contra el cual todas las composiciones se establecen, comparan y miden en términos de su conformidad o “desviación” de la norma (Nagore, 2004). El análisis formal estructural, puede distinguirse de otros tipos de análisis por su preocupación por el reconocimiento de estos procesos y la descripción de las obras en términos de ellos. Aparte de la universalidad de los modelos básicos, existen muchas dificultades para determinar los criterios para su reconocimiento. Para algunos analistas, la identidad o no identidad está determinada por el carácter temático; para otros, por el esquema clave; para otros, por la longitud de unidades.

Podría preguntarse si el análisis, en su totalidad, puede describirse enumerando y describiendo sus métodos, usando esta palabra en el sentido explorado anteriormente. Los manuales de análisis escritos, en gran parte con fines pedagógicos, han adoptado este enfoque prácticamente por necesidad (Aldeguer, 2011). Dichos textos aparecieron en un momento en que el análisis había emergido por primera vez como una disciplina académica compleja, por derecho propio, más que como un complemento, por valioso o esencial, a otras formas de actividad o entrenamiento musical. Sin embargo, este momento en la historia del análisis fue breve, quizás inevitablemente, ya que el alto perfil del análisis alentó el cuestionamiento de sus supuestos y prácticas. El análisis ha revitalizado sus preocupaciones a través del contacto más cercano con disciplinas que siempre dejaron más espacio para el debate sobre la naturaleza y la función de la música.

Bajo los enfoques de la sustancia de la música, habría categorías tales como que una pieza musical es (a) una “estructura”, una red cerrada de relaciones, más que la suma de sus partes; (b) una concatenación de unidades estructurales; (c) un campo de datos en el que se pueden buscar patrones; (d) un proceso lineal; y (e) una cadena de símbolos o valores emocionales. Estas cinco categorías abarcan los enfoques de analistas formales como Leichtentritt y Tovey,



estructuralistas y semiólogos, Schenker, Kurth y Westphal, Riemann, hermenéutica, análisis estilístico y análisis computacional, análisis de la teoría de la información, teoría de la proporción, análisis funcional, y mucho más (Román, 2017).

Para la realización de este trabajo de investigación se hace uso de un análisis macroformal, debido a que se analiza de manera más general la historia, entorno sociocultural, producciones discográficas y trayectoria de la agrupación musical seleccionada.

### **1.1.3. Elementos para el análisis musical**

Para el análisis de las obras del grupo folklórico chordelense Sangre Criolla se considerarán los siguientes elementos:

#### **1.1.3.1. Armonía**

La armonía es la virtualización del tono (Martineau, 2010). La mayoría de veces, la armonía se considera el arte de combinar tonos en acordes (varias notas tocadas simultáneamente como un "bloque"). Luego, estos acordes se organizan en patrones a manera de oración llamados progresiones. La armonía se describe a menudo en términos de:

- Disonancia: una combinación armónica o melódica de sonido áspero
- Consonancia: una combinación armónica o melódica de sonido suave

Como los seres humanos tienen diferentes opiniones sobre la consonancia y la disonancia, estos términos son algo subjetivos.



### 1.1.3.2. Ritmo

El ritmo es el elemento del tiempo en la música. Hay varios elementos importantes del ritmo (Martineau, 2010):

- Duración: cuánto dura un sonido (o silencio)
- Tempo: la velocidad del beat, que puede describirse por el número de latidos/segundo (o en música clásica según los términos italianos estándar)
- Metro: cuando los latidos se organizan en patrones de acento recurrentes, el resultado es un medidor reconocible. Los medidores más comunes son:
  - Medidor de duplicación = dos pulsos por grupo: (tiempo 2/4)
  - Medidor triple = tres pulsos por grupo: (tiempo 3/4)
  - Medidor cuádruple = cuatro pulsos por grupo: (4/4 tiempo)

Otros términos importantes relacionados con el ritmo son (Willis y Peter, 1996):

- Sincopación: Poner los acentos “fuera del ritmo” (entre los números contados)
- Ritardando: disminuyendo gradualmente el tempo
- Acelerando: acelerando gradualmente el tempo
- Polirritmo: más de un ritmo independiente o medidor ocurre simultáneamente

### 1.1.3.3. Melodía

Melodía es el elemento que se enfoca en la presentación horizontal del tono. La melodía es una serie lineal de sonidos (Martineau, 2010). Casi todas las canciones famosas tienen una melodía memorable. Las melodías pueden derivarse de varias escalas como las escalas mayor y menor tradicionales de la música tonal (centrada en la tecla de inicio), escalas de blues o modos griegos (como dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio, jónico). Las melodías se



pueden describir como: conjunto (suave, fácil de cantar o tocar), o disjunto (desarticulado o irregular, difícil de cantar o tocar) (Pagliaro, 2016).

#### **1.1.3.4. Duración**

La duración es la cualidad del sonido que define su constancia en el tiempo. La misma se calcula desde que se origina el sonido hasta que deja de escucharse (Jurado y Rifón, 2005). Este atributo comprende sonidos cortos, medianos y largos que se definen de acuerdo a la relación entre dos o más sonidos. Es decir que, si el sonido A es más largo que el sonido B, entonces A es largo y B es corto, pero si aparece un sonido C que dura más en el tiempo que A, entonces C es largo, B es corto y A es mediano. La combinación de iguales y/o diferentes duraciones de sonidos se vincula al ritmo y se representa con figuras musicales tales como negra, corchea, blanca, etcétera. También se representa analógicamente con líneas y puntos.

#### **1.1.3.5. Forma**

La forma en la música se materializa en la realización. Es el resultado de la acción o intención del ser humano sobre la materia (Martineau, 2010). La forma se vuelve tangible. Forma y materia son entidades que se aclaran mutuamente. Sintácticamente, la forma musical es la consecuencia de la disposición y las relaciones dinámicas de los materiales en el espacio y en el tiempo.





### 1.1.3.6. Dinámica

Señala la intensidad del sonido. La relativa sonoridad o quietud de la música cae bajo el elemento general de la dinámica (Willis y Peter, 1996). En música clásica, los términos utilizados para describir niveles dinámicos a menudo están en italiano:

- *pianissimo* [pp] = muy silencioso
- *piano* [p] = silencioso
- *mezzo-piano* [mp] = moderadamente silencioso
- *mezzo-forte* [mf] = moderadamente alto
- *forte* [f] = fuerte
- *fortissimo* [ff] = muy fuerte (Pagliaro, 2016).

Por su parte, un acento es “golpear una nota con más fuerza” o “apoyarse en una nota” para enfatizarla.

### 1.1.3.7. Textura

La textura se refiere al número de líneas musicales individuales (melodías) y la relación que estas líneas tienen entre sí (Martineau, 2010). Existen distintos tipos de texturas:

- Textura monofónica: una melodía sin armonía.
- Textura homofónica: esta textura presenta dos o más notas que suenan al mismo tiempo, pero, por lo general, con una melodía prominente en la parte superior, respaldada por un acompañamiento armónico menos intrincado debajo.



- Textura polifónica: música con dos o más melodías independientes que suenan al mismo tiempo (cuanto más diferentes son las melodías entre sí, más polifónica es la textura).
- Textura imitativa: es un tipo especial de textura polifónica en la que se imita melodías, ritmos, armonías y frases.
- Textura antifonal: se crea cuando dos o más grupos de artistas se alternan de un lado a otro y luego juegan juntos musicalmente (Willis y Peter, 1996).

### 1.1.3.8. Tempo

Los números especificados dentro de un tempo (X) propuesto indican la cantidad de pulsaciones por minuto, a la cual el músico se tiene que regir al momento de la ejecución e interpretación musical; a menudo se presenta con las siglas abreviadas de MM (como en “Metronom Mälzel”) o BPM (beat por minuto o compases por minuto).

La marca del metrónomo se escribe al comienzo del trabajo musical y se puede convertir en duración dividiendo el número 60 con la marca del metrónomo. Esto da la duración del valor de la nota en segundos. Sería fácil pensar que los valores de notas cortas son de corta duración y los valores de notas lentas son largos. Sin embargo, la época romántica favoreció la escritura de movimientos de tempo lento en valores de notas rápidas y movimientos hacia arriba (Willis y Peter, 1996).

Sería posible escribir la mayoría de la música usando solo unos pocos valores de nota diferentes con subdivisiones irregulares. La existencia de innumerables valores de nota (desde longa hasta la nota  $1/256$ ) se basa en varios factores. Se podría decir que la música del



arte occidental se ha movido continuamente hacia valores de nota más cortos (Pagliaro, 2016).

Tradicionalmente, las indicaciones de tempo también se dan en italiano. Algunos de los términos más familiares se muestran a continuación, junto con una estimación aproximada de una marca de metrónomo (no directiva). La traducción de la indicación suele ser más informativa que el número. Por ejemplo, los tempos grave y largo son igualmente lentos, pero “muy lento y solemne” y “muy lento y majestuoso” se pueden realizar de manera diferente.

- Tumba muy lenta y solemne 40-50
- Largo muy lento y majestuoso 40-50
- Lento extremadamente lento 50-60
- Adagio lento y pausado 60-72
- Maestoso majestuoso, señorial 72-84
- Andante a paso fácil 80-100
- Moderado moderado 100-120
- Allegro velocidad bastante rápida 120-160
- Vivace animado, enérgico 144-160
- Presto muy rápido 160-200
- Prestissimo extremadamente rápido 168-208 (Willis y Peter, 1996)

Los metrónomos y secuenciadores digitales permiten una elección casi ilimitada de tempos (por ejemplo, entre 10 y 500). La marca de tempo puede incluir decimales. Diferentes tipos de metrónomos tradicionales, a menudo, comparten los valores numéricos (40-208) (Pagliaro, 2016). Estos valores, cercanos a los valores extremos de la frecuencia cardíaca



humana, parecen indicar que el concepto de tiempo está estrechamente vinculado a la fisiología humana.

### **1.1.3.9. Timbre**

Es un sonido que caracteriza a un objeto sonoro o a un instrumento musical. Si se toca un “Do” en el piano y luego se canta un “Do”, la persona y el piano han producido el mismo tono, pero ¿por qué no suena la voz como el piano? Es debido a las leyes de la física y de la acústica musical. Cada instrumento musical o voz produce sus propios patrones de sonido característicos y los “armónicos” resultantes, que le dan un “tono de color” o timbre único. Los compositores usan el timbre como los pintores usan colores para evocar ciertas atmósferas en un lienzo. El registro superior (parte de su rango o compás) de una guitarra eléctrica, por ejemplo, producirá tonos brillantes y penetrantes, mientras que en su registro inferior se obtiene un timbre rico y oscuro. También se puede crear una variedad de timbres combinando instrumentos y/o voces (Jurado y Rifón, 2005).

### **1.1.3.10. Tonalidad**

La tonalidad en la música, señala Martineau (2010), consiste en el principio de organizar composiciones musicales en torno a una nota central, la tónica. En general, cualquier música occidental o no occidental que regresa periódicamente a un tono central o focal exhibe tonalidad. Más específicamente, la tonalidad se refiere al sistema particular de relaciones entre notas, acordes y teclas (conjuntos de notas y acordes) que dominaron la mayoría de la música occidental de c. 1650 a c. 1900 y que sigue regulando mucha música. A veces llamado tonalidad mayor-menor, este sistema usa las notas de las escalas mayor y menor (que



son escalas diatónicas; es decir, comprenden cinco tonos enteros y dos semitonos) más notas auxiliares o cromáticas opcionales como materia prima con las cuales construir melodías y acordes. Dentro de cada tecla hay una jerarquía específica de relaciones fuertes y débiles de notas y acordes tanto a la nota clave, como a la nota tónica, y al acorde construido en esa nota, el acorde tónico (Martineau, 2010). Las diferentes teclas también están relacionadas de forma cercana o remota con la tecla principal o tónica.

En este sistema de relaciones tonales, las notas y los acordes dentro de una tecla dada pueden crear tensión o resolverla a medida que se alejan de la nota tónica y el acorde. Del mismo modo, cualquier modulación o movimiento que se aleje de la tecla tónica crea tensiones que luego se pueden resolver mediante la modulación de nuevo a la tónica. El potencial de contraste y tensión inherentes en el acorde y las relaciones clave de la tonalidad se convirtieron en la base de las formas musicales del siglo XVIII, como la sonata (Pagliaro, 2016).

## **1.2. La música folklórica**

### **1.2.1. Definición**

Hay una variedad de definiciones del término música folklórica, debido a que es un término muy amplio en todos sus aspectos en cuanto se refiere al ámbito cultural. Cuando se hace referencia a la música folklórica, reflexiona Martí: “se piensa en un constructo o composición de una compleja definición: la música folklórica sería exclusivamente aquella que es aceptada por la ciencia del folklore como tradicional y abordada científicamente” (1996, pág. 96). Agrega el mismo autor que “la característica que tradicionalmente se atribuye al producto folklórico para que pueda ser considerado auténtico, es la antigüedad”



(1996, pág. 96). En tal razón, criterios como antigüedad, genuinidad, ruralidad, etnicidad o exotismo, constituirían el denominado “valor folklórico”.

Etimológicamente el término “folklore”, “folklor” o “folclor” se deriva del inglés *folk*, que significa “pueblo” y *lore*, que se refiere a “acervo, saber o conocimiento”. Se constituye en un conjunto de bienes, valores morales o culturales que pertenecen a un grupo o comunidad. Abarca un conjunto de tradiciones, costumbres, creencias, ideales y conocimientos, ligado a la historia o, a su vez, al vivir diario de un pueblo o nación determinada. La música folklórica, como la literatura popular, vive en la tradición oral; se aprende escuchando en lugar de leer. Es funcional, en el sentido de que está asociada con otras actividades, y sería, principalmente, de origen rural. La utilidad del concepto varía de cultura en cultura, pero es más conveniente como designación de un tipo de música de Europa y América (Cruz, 2002).

El término música folklórica y sus equivalentes en otros idiomas denotan muchos tipos diferentes de música; el significado del término varía según la parte del mundo, la clase social y el período de la historia. Para determinar si una canción o pieza de música es folklórica, la mayoría de los artistas intérpretes o ejecutantes, los participantes y entusiastas, probablemente acordarán ciertos criterios derivados de los patrones de transmisión, función social, orígenes y rendimiento (Blasco, 2000).

En el siglo XX, la transmisión a través de grabaciones y medios de comunicación comenzó a reemplazar gran parte del aprendizaje presencial. En comparación con la música artística que brinda un regocijo estético, y la música popular que (a menudo junto con el baile social) funciona como entretenimiento, la música folklórica se asocia más a otras actividades como rituales calendáricos o de ciclo de vida, trabajo, juegos, enculturación y religión popular; la música popular también sería más participativa que representativa (Pedrell, 2009).



El concepto folklórico, señala Capa (2014), se aplica a culturas en las que también existe una tradición musical urbana, técnicamente más sofisticada, mantenida por y para una elite social, económica e intelectual más pequeña en ciudades, tribunales o culturas urbanizadas. En general, la “música popular” se refiere a la música que entiende amplios segmentos de la población, diferentes sectores socioeconómicos con la que se identifica. Para Capa, es la contraparte rural de la música popular urbana, aunque esa música depende principalmente de los medios masivos —grabaciones, radio, televisión y, en cierta medida, Internet— para su difusión.

Carvalho-Neto (1994), por su parte, manifiesta que el hecho folklórico se caracteriza por ser “antiguo, funcional y prelógico”, además de ser no institucionalizado y transmitirse por tradición, es la manera analítica en que se manifiestan las costumbres, vivencias y pensamientos de una etnia, con el propósito de reflejar su nacionalismo, el mismo que está sujeto a cambios y fusiones inmersos en la dinámica cultural a través del tiempo.

Para Cortázar (1959), el folklórico sería generado a través de un proceso y no de expresiones estáticas; jamás sería perteneciente exclusivamente a una manifestación individual, sino que posee un carácter colectivo, social y en constante actualización. Es el colectivo social el factor decisivo en la vigencia del folklórico, pues es el grupo el que se siente partícipe de la manifestación cultural, aunque no tenga un involucramiento directo. De una manera sintética, Cortázar (1959) señala que aquellos fenómenos que han alcanzado un rico complejo de “folklorización” son profundamente populares, están socialmente actualizados, suelen ser anónimos y siempre regionales, pues pueden ser geográficamente ubicados.

El folklórico, para Ben-Amos (1971), es una acción artística que ocurre en el momento presente, implica creatividad y respuesta estética, las cuales convergen en las formas de arte en sí mismas. El folklórico, en tal sentido, sería una interacción social a través de los medios



artísticos y se diferencia de otros modos de hablar y gesticular, distinción que se basa en un conjunto de convenciones culturales, reconocidas y respetadas por todos los miembros del grupo que separan el folklore de la comunicación no artística. En otras palabras, la definición de folklore no es meramente un constructo analítico, sino que posee una base cultural y social.

Es importante abordar de manera sucinta la historia del folklore. La idea de que el folklore representa la verdadera música de una nación surgió con el nacimiento del Estado nacional moderno, señala Livingston (1999), así como con el deseo de identificar las características nacionales de las culturas. De este modo, la recopilación de canciones populares no solo fue una forma de prevenir la destrucción completa de una forma de vida pasada por la industrialización, sino también de descubrir y difundir la propia cultura nacional (Livingston, 1999). A partir de lo cual se formuló un conjunto de características que las canciones populares debían poseer para ser auténticas: ser antiguas, anónimas, estar presentes en la tradición oral, tener formas variantes y provenir de pueblos rurales sin educación.

Con el transcurso de los años, y como una manera particular de entender la cultura popular tradicional, han surgido sociedades y asociaciones de folkloristas en todo el mundo. Por ejemplo, Blasco (2000) refiere que en el año 1881 ya existía una Sociedad de Folklore en España dirigida por Antonio Machado y otra en EE. UU. Por esta misma época empiezan a realizarse algunos estudios —especialmente literarios— en América Latina.

### **1.2.2. Música folklórica latinoamericana**

La música latinoamericana, también denominada música india, criolla, negra, y en la que se incluyen conceptos como música de la sabana o llano y música del altiplano, se ha ido





fusionando y desarrollando con el pasar de los años, al punto de haber adquirido su propio concepto y carácter. García (2006) concluye que la música latinoamericana tiene una alta complejidad de ejecución instrumental, una parte literaria muy profunda y una rítmica muy variada. Esta referencia se extiende plenamente a la música ecuatoriana, pues comparte las mismas características.

La música folklórica latinoamericana comprende numerosos estilos y géneros surgidos a lo largo del tiempo en países o regiones específicas, los que se sustentan en el patrimonio indígena, europeo y africano de América Latina (Béhague, 2018). La combinación particular de influencias varía según el país, región y grupo social. Las músicas populares hispanoamericanas y luso-brasileñas continúan relacionándose con su herencia ibérica. Los elementos más generalizados de esa herencia son las características principales del sistema musical europeo: melodías modales y tonales, contornos melódicos simétricos, armonía tonal, estructuras formales seccionales y tipos particulares de combinaciones y arreglos de conjuntos.

El vasto repertorio de la canción, que se encuentra con muchos nombres regionales diferentes, tiende a tener un carácter lírico y romántico. Con mucho, los géneros más numerosos son combinaciones de canto y danza (Béhague, 2018). Casi todos los principales géneros nacionales siguen este formato. Ejemplos son el bambuco de Colombia, el joropo de Venezuela, el pasillo de Ecuador, el huayno y la marinera de Perú (Tello, 2004), la cueca de Bolivia y de Chile, el tango-canción de Argentina y su contraparte uruguaya, y la samba de Brasil (Béhague, 2006). Las músicas mestizas de tradiciones indio-hispanas o afro-ibéricas exhiben sus propias idiosincrasias estilísticas. Por ejemplo, la música mestiza de las regiones andinas está fuertemente influenciada por las melodías pentatónicas y por patrones rítmicos característicos. Los patrones de llamada y respuesta caracterizan los estilos afro-ibéricos;



otros aspectos de esos estilos incluyen melodías y acompañamientos sincopados, ritmos de conducción, texturas polirrítmicas complejas e improvisación extensa.

Con respecto a los instrumentos característicos de la música folklórica, se debe señalar que, aunque las culturas indígenas usaron numerosos instrumentos de percusión y de viento, los instrumentos de cuerda llegaron con los colonos. La rica tradición ibérica de instrumentos de cuerda (guitarra, laúd, mandolina, arpa y violín) se extendió rápidamente por toda América Latina (Béhague, 2018). Sin embargo, en la práctica, estos instrumentos responden a diferentes perspectivas estéticas. En el área andina, por ejemplo, el charango común es un instrumento parecido a una guitarra o con forma de guitarra de cinco tramos de múltiples cuerdas, frecuentemente con un cuerpo hecho de una concha de armadillo (Tello, 2004). La guitarra clásica española y la viola portuguesa se han convertido en los instrumentos folklóricos característicos de Hispanoamérica y Brasil, respectivamente (Béhague, 2006).

El berimbau, un tipo de arco musical, probablemente de origen africano, se convirtió en la base de la música para la capoeira brasileña. Las combinaciones de instrumentos en el rendimiento de conjunto con frecuencia integran la herencia triétnica, como, por ejemplo, en el conjunto guatemalteco de chirimía, marimba (de origen africano) y tambor maya (Béhague, 2018). Silbatos y ocarinas también se encuentran en toda América Latina. Las tradiciones de la música popular siguen utilizando numerosos tipos de flautas de pan (por ejemplo la zampoña de músicos andinos mestizos). Las trompetas naturales (como el clarín de los peruanos indígenas y la trutruka de los mapuches de Argentina y Chile) también representan una contribución nativa a la instrumentación contemporánea (Tello, 2004).

A lo largo del período colonial, las influencias europeas se siguieron sintiendo a medida que se introducían más instrumentos y conjuntos en América Latina. Viento en madera de lengüeta simple y doble, por ejemplo, la chirimía (un oboe popular español), aparece en



muchos países y en varias combinaciones de conjuntos (Béhague, 2018). Los instrumentos de metal y los instrumentos de viento de madera se incorporan en varios arreglos de bandas entre las comunidades mestizas e indias (por ejemplo, en las fiestas de los purépechas de Michoacán, México), así como en una amplia variedad de música de baile popular urbano (Vega, 2010). El acordeón europeo, introducido en la segunda mitad del siglo XIX, se convirtió en un auténtico instrumento popular y popular en muchos géneros latinoamericanos y caribeños, entre ellos el conjunto tex-mex, la polca norteña mexicana (Vega, 2010), el vallenato colombiano, el baião brasileño (Béhague, 2006) y el cuarteto argentino. En Ecuador también se utiliza para acompañar varios géneros populares.

Las culturas indígenas tenían tambores de hendidura, tambores pequeños de cabeza simple, tambores de cerámica en forma de taza, tambores de doble cabeza (por ejemplo, bombos) y una gran variedad de cascabeles sacudidos (maracas), rascadores y tubos de estampación (Béhague, 2018). Los instrumentos de derivación africana constituyen el grupo más grande de instrumentos de percusión de uso latinoamericano. La música religiosa afrocubana conserva los tambores batá del yoruba de Nigeria, así como varios tipos y tamaños de tambores de conga (incluido el quinto tambor de la rumba) y la tumbadora más grande (Béhague, 2006).

### **1.2.3. Música folklórica ecuatoriana**

La música ecuatoriana es diversa en su origen y procedencia, como lo son las diferentes culturas que pueblan su territorio. Históricamente constituida, la música ecuatoriana proviene de tres principales raíces culturales: indígena, europea y negra, a las que se suman, en tiempos más recientes, influjos procedentes de la música caribeña, de la inglesa-



norteamericana como de la latinoamericana, procedente de países como Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia y México (Guerrero, 2004).

Para abordar el tema de la música folklórica ecuatoriana es decisivo referir, particularmente, a la música andina. Para ello se debe aludir al tema de “lo andino”, el cual, tal como plantea Godoy (2007), es un vocablo polisémico que no alude exclusivamente a la zona geográfica atravesada por los Andes, sino que se constituye en un espacio territorial amplio y multinacional que incluye, a más de los Andes, a la costa occidental y a la región amazónica sudamericana, así como a sociedades multiétnicas y pluriculturales donde se conjugan y complementan tanto la unidad como la diversidad. En tal sentido, lo andino resultaría en un proyecto de identidad e integración, y en un proceso cultural vivo. La música andina, por lo tanto, consiste en la música propia de los pueblos de la región, de tales culturas, la que habría sido producida a través del tiempo por indios, criollos, mestizos y negros.

Para Torres, Ullauri y Lalangui (2018) un factor decisivo en la presencia de ciertos ritmos indígenas es el cultivo de la tierra. Es durante los procesos de agricultura donde la vida es germinada, y donde por medio de la naturaleza y la alimentación es mantenida la salud. En respuesta, el calendario agrícola marcaría la pauta de la vida de los pueblos indígenas. Así, el sistema calendárico, los ciclos agrícolas y la naturaleza, según dicha cosmovisión, se encontrarían regulados por las estaciones, las que, a su vez, lo estarían por los espíritus. Por su parte, Godoy refiere que:

De la música indígena anterior al período colonial, apenas quedan rastros, debido a que las diversas nacionalidades autóctonas carecieron de un sistema de notación musical. Sabemos con cierto grado de certeza que se trataba de música pentafónica, que utilizaba instrumentos de percusión y de viento, contruidos con materiales propios de cada una de las zonas: caña guadua, materiales vegetales huecos, huesos o plumas de aves, dulzainas,



ocarinas, flautas de pan, rondadores, troncos, pieles, pieles de animales curtidas para los instrumentos de percusión, bombos, cajas, primitivos xilófonos (2007, pp. 5-6).

Ojeda (2015) agrega que la música tradicional es propia de las nacionalidades autóctonas diversas, carece de un sistema de notación musical, es música puntualmente pentafónica en la que, por lo general, se emplean instrumentos de percusión y de viento, contruidos por ciertos habitantes empleando materiales característicos de cada región.

A su vez, la música folklórica ecuatoriana se caracterizaría por el uso de varios instrumentos, los cuales han sido identificados gracias a los trabajos arqueológicos. Algunos son:

- Ocarinas: antropomorfas, zoomorfas, totémicas, míticas y otras
- Silbatos: antropomorfos, zoomórficos, totémicos, míticos y otros
- Flautas arqueológicas: quenás macho y hembra, polimórficas
- Botellas silbato: arqueológicas, mono y bifonales
- Figurillas de músicos tocando tambores, flautas, rondadores
- Flautas de pan: rondadores de arcilla o barro cocido; rondadores líticos (instrumentos precerámicos)
- Aerófonos de válvula: cornetas de arcilla, vigente entre los canelos de Sarayacu, en el Alto Amazonas. Instrumento que es un regalo para las personas importantes, durante el último día de alguna festividad (Godoy, 2007).

Los instrumentos musicales de arcilla, refiere Godoy (2007), además de aquellos confeccionados con vegetales, huesos o pieles de animales, siempre se encuentran pintados o poseen adornos, dibujos, tejidos, nudos, trenzas o anillos superpuestos. Asimismo, suelen estar confeccionados con piolas pintadas, cabellos o plumas, y con frecuencia se les aplica rayas, hendiduras, incrustaciones, diseños, o se han sobrepuesto figuras antrozo-mórficas.



Los adornos y demás decoraciones constituyen para el indígena un imaginario conceptual y simbólico, dentro del cual, además de ser plasmada la memoria colectiva, pueden reconocerse a aquellos antepasados, divinidades y coterráneos.

Por otra parte, la música ecuatoriana resulta de la mezcla cultural que deviene en un hecho positivo, proveniente de la colaboración individual y colectiva de diferentes orígenes (Abril, 2013). En cuanto a lo que se denomina música folklórica, Ecuador posee una gran variedad de estilos, sean estos autóctonos o versiones de ritmos extranjeros, entre los cuales se encuentran:

- **El yaraví:** Etimológicamente significa “el canto que habla de los muertos”, razón por la cual es interpretado en funerales como despedida al difunto. Se caracteriza por ser un ritmo de movimiento lento, ritmo bastante triste y cargado de sentimiento. (Guerrero, 2004).
- **El pasillo:** Género musical propio de Colombia y Ecuador. Originalmente fue compuesto como baile de salón, a partir de lo cual se generaron algunas variaciones de tiempo.
- **El sanjuanito:** Ritmo ecuatoriano que posee y transmite emociones que motivan al público a bailar mientras forman círculos, tomados de las manos y girando alrededor. Variantes del sanjuanito se encuentran en el Chota, Esmeraldas, entre los quichuas del Oriente, en los indígenas de toda la Sierra y, obviamente, entre los mestizos.
- **El pasacalle:** Forma musical originariamente barroca que en Ecuador se constituye en una música y danza mestiza, con una métrica binaria con ritmo de 2/4. Composición instrumental en la que un corto tema a cargo de los bajos, junto con variados contrapuntos de las secciones más agudas.



- **El albazo:** Propio de la Sierra del Ecuador, tiene un origen indígena y mestizo, posee un ritmo alegre y, normalmente, es interpretado con guitarra y requinto, y por una banda de pueblo. Su nombre deriva de las serenatas tocadas al alba, con el fin de anunciar el inicio de las fiestas populares, está entonado en compás de 6/8. El albazo, a criterio de Moreno (1972), posee un ritmo caprichoso y elegante cuyo origen puede identificarse en melodías autóctonas de figuración sincopada, y a la vez resulta melancólico, pese a su vivacidad y elegancia rítmica, lo que se debería a la modalidad menor en que se encuentra construido.
- **El cachullapi:** Tipo de música animada y alegre con el que se designó a un género de música popular, con un ritmo de base en compás 6/8 próximo al albazo (Montenegro, 2013).
- **El danzante:** Es un ritmo autóctono bailado por los danzantes de Yaruquíes, Cacha y otras poblaciones de la provincia de Chimborazo, durante la fiesta de Corpus, la que celebran durante el año para honrar al Cuerpo de Cristo. Es ejecutada por medio de un pífano de caña de tres huecos llamado por los indígenas “pingullo”, acompañada de un tamboril grande que marca rítmicamente los tiempos del compás. Ambos instrumentos son tocados por un mismo ejecutante. Para iniciar la música, el pífano da tres pequeños golpes con la maceta sobre el casco del tamboril y cuatro o seis golpes rítmicos en el parche del tamboril, lo que inicia la melodía y el baile (Guerrero, 2004).

Desde épocas inmemoriales, en la región amazónica, las manifestaciones principales de la música entre los shuar y los achuar son el *anent* (canción mágica) y el *nampet* (canción y baile profanos). El Oriente, además, está poblado por distintos grupos humanos, cada uno con sus características musicales particulares.



Los indígenas del litoral (awás, chachis y tsáchilas) expresan su sincretismo cultural a través del empleo de ciertos instrumentos musicales considerados como tradicionales entre las personas de raza negra: marimbas, cununos, etcétera.

Donoso (2014) describe que las composiciones de música folklórica no difieren en demasía de las de la música culta en cuanto a su dimensión técnica, ya que comparten idénticos ritmos, escalas y estructuras. Carecen de notación escrita, caracterizada por la improvisación sistemática, y suelen referirse a temas épicos o amorosos contados en forma de baladas. Por lo general, acompañan a juegos y celebraciones, se relacionan con el ciclo agrícola anual, y están centradas, con frecuencia, en el ámbito de la danza popular.

La canción social o protesta ecuatoriana nace bajo el impulso de estudiantes universitarios de la clase media, y vinculada con los movimientos de izquierda. Para Peralta (2003), esta corriente musical se deriva de la nueva canción chilena y de grupos como Inti Illimani y Quilapayún. Grupos ecuatorianos representativos en este ámbito son: Pueblo Nuevo, Jatari, Ilumán, Trío Universitario de Loja, Grupo de Canción Protesta de la FEUE y Noviembre 15, y solistas como: Enrique Males, Jaime Guevara y Ulises Freire.

Según Peralta (2003), en todos estos grupos se evidencia un proceso expresado en tres fases:

1) en sus inicios, los grupos interpretan canciones de grupos chilenos y argentinos; 2) se adentran en la música rural y popular, además de registrar las canciones de las fiestas populares, a partir de las cuales realizarán sus propias composiciones; 3) enfocan su actividad artística en creaciones propias, tanto en lo lírico como en lo musical. Los temas se caracterizan por la denuncia, la protesta y el compromiso

Una de las melodías más reconocidas de la música folklórica andina tradicional es la versión de “El cóndor pasa”, de Simón y Garfunkel. Esta ya era una melodía clásica (escrita por el compositor peruano Daniel Alomía Robles, en 1913) antes de que el dúo popular trabajara





sobre ella. Las canciones andinas como esta suelen tener una calidad respirable y triste cortesía de las flautas de pan, que en Ecuador se conoce como el rondador, una sola fila de tubos de bambú en una escala pentatónica (cinco notas). Este es considerado el instrumento nacional de Ecuador y varía de otros instrumentos andinos como la zampoña (dos hileras de tubos de caña, que se origina en el área de las tierras altas alrededor del lago Titicaca) y la quena y pingullo (flautas de bambú grandes y pequeñas). Otro instrumento tradicional es el charango, similar a la mandolina, con diez cuerdas y una caja de resonancia que se hacía originalmente con un armadillo.

Aunque la mayoría de la gente asocia al Ecuador con la música folklórica, la música nacional más popular del país es el pasillo, que tiene sus raíces en el vals. Los orígenes del pasillo se remontan al siglo XIX, cuando Ecuador (junto con Colombia, Venezuela y Panamá) formaba parte de la Gran Colombia. Estas canciones conmovedoras, con sus melodías melancólicas, a menudo tocan temas de desilusión, amor perdido y anhelo insaciable por el pasado. Con menos frecuencia, las letras celebran la belleza del paisaje ecuatoriano (o sus mujeres), el valor de sus hombres (de hecho, el pasillo era popular durante la Guerra de Independencia ecuatoriana) o el encanto de sus pueblos y ciudades.

La voz más famosa del pasillo fue la de Julio Jaramillo, conocido popularmente como “JJ”. Nacido en Guayaquil, en 1935, con sus canciones popularizó el género en toda América Latina. Desafortunadamente, su vida desordenada lo llevó a una muerte prematura (cirrosis hepática) a la edad de 42 años. Al momento de su muerte, se había convertido en una leyenda, y unos 250 000 admiradores acudieron a su funeral. La versión de Jaramillo de “Guayaquil de mis amores” es un conocido himno a la ciudad que seguramente provocará nostalgia en cualquier expatriado ecuatoriano. Sin embargo el pasillo ecuatoriano ha transitado por una variedad de estilos.



#### **1.2.4. Música afroecuatoriana**

El noroeste de Ecuador, particularmente la provincia de Esmeraldas, es el corazón de la población afroecuatoriana del país. Aquí, y en las comunidades afro de la vecina Colombia, se pueden encontrar tradiciones musicales distintas de las de otras partes del Ecuador.

El instrumento icónico de esta provincia es la marimba (un instrumento de percusión presentado como un xilófono, pero con barras de madera), que produce una gama de sonidos brillantes pero suaves; está acompañado por el cununo, con forma de tambor de conga, la bomba más grande (tambor de piel de oveja grande) y el guasá (sonajero con semillas en su interior). El estilo de Big West African supera los simples arreglos corales; bailes tradicionales como el bambuco estilizado a veces acompañan la música.

Además de la costa norte, en el Valle del Chota también hay una comunidad afroecuatoriana, la única población de este tipo que se encuentra en las tierras altas. Su música combina más elementos indígenas (incluidas las flautas de pan) con los ritmos africanos y se denomina “bomba”, por el gran tambor que emite los ritmos pesados.

Entre los grupos de música y danza afroecuatorianos más populares se encuentra Azúcar, que lleva este nombre en honor a los primeros ancestros del grupo que trabajaban en plantaciones de caña de azúcar. El destacado grupo Bambuco, con sede en Esmeraldas, agrega una sección de trompeta a los ritmos de conducción altamente bailables.

#### **1.2.5. Otros estilos**

Los híbridos musicales han florecido en Ecuador en los últimos doscientos años, creando nuevos géneros a partir de estilos tradicionales españoles moldeados por influencias indígenas.



El sanjuanito (que significa “pequeño San Juan”) es un alegre estilo de baile y música (aunque también tiene matices melancólicos) con ritmos e instrumentos andinos tradicionales. Su origen se remonta a las celebraciones religiosas del 24 de junio, un día importante tanto para los católicos (Día de San Juan) como para los indígenas (*Inti Raymi* o Fiesta del Sol).

Nacido a principios del siglo XX, el pasacalle es un pariente lejano del pasodoble español, la música de marcha típicamente tocada en las corridas de toros. La variante ecuatoriana es igualmente rápida con elementos dramáticos y un ritmo limpio de 3/4.



## CAPÍTULO 2: APROXIMACIÓN SOCIOHISTÓRICA A LA TRAYECTORIA DEL GRUPO FOLKLÓRICO “SANGRE CRIOLLA”

### 2.1. Entorno sociocultural

La actividad creativa, musical y compositiva del grupo folklórico “Sangre Criolla” se ha desarrollado al interior del cantón Chordeleg, por lo que resulta oportuna una aproximación a esta zona geográfica.

El cantón Chordeleg está localizado al sureste de la Sierra ecuatoriana, en la provincia del Azuay; se emplaza al margen derecho del río Santa Bárbara, aproximadamente a 42 kilómetros de la ciudad de Cuenca; su temperatura promedio es de 16 °C, la que está influenciada por dos climas: el ecuatorial de alta montaña que influye en el 60 % del territorio del cantón, y el ecuatorial mesotérmico semihúmedo en un 40 %. Se encuentra dentro de la cuenca del río Paute y la subcuenca del río Santa Bárbara. Limita al Norte con el cantón Gualaceo, al Sur con el río Burroplaya, al Este con las parroquias Remigio Crespo y Daniel Córdova y la provincia de Morona Santiago, y al Oeste con la parroquia Güel del cantón Sígsig y la parroquia San Juan del cantón Gualaceo. Está compuesto por cinco parroquias: la parte urbana de Chordeleg y cuatro parroquias rurales: Principal, Delegsol, San Martín de Puzhío y La Unión.

Un breve repaso a su historia permite conocer que, desde épocas anteriores, el pueblo de Chordeleg era tierra de hábiles orfebres que trabajaban metales preciosos, dando diversas formas, sobre todo, al oro, metal que abundaba en los ríos de la zona; su nombre proviene de los vocablos *choch* o *sor* que significa “hoyos o sepulcros”, mientras que *deleg* significa “planicie o llanura”; es decir, *Chordeleg* significaría “campo del sepulcro”, ya que es el lugar donde estaba el cementerio de los principales caciques o reyes cañaris.



El punto máximo de esplendor de Chordeleg fue en los años 800 d. C. La invasión inca y la Conquista española trajeron consigo un mosaico cultural. Chordeleg es cantón del Azuay desde el 15 de abril de 1992 (Cevallos, 2009). Fue elevado a categoría de parroquia el 4 de octubre de 1837, y a cantón de la provincia del Azuay el 15 de abril de 1992 (GAD Municipal de Chordeleg, 2019).

En cuanto al aspecto cultural, el centro cantonal de Chordeleg se constituye en un destino turístico por excelencia en la provincia del Azuay, denominado el “Chorro de Oro”, por la etimología de su nombre y, particularmente, por los distintos talleres y almacenes que venden joyas en oro, plata y otros metales preciosos. Los turistas nacionales e internacionales son atraídos al cantón por la comercialización de joyas preciosas (GAD Municipal de Chordeleg, 2019). Chordeleg alcanzó el reconocimiento en la categoría Artesanías y Artes Populares, emitido por la UNESCO en el año 1999 porque el 66 % de su población depende de la joyería, alfarería, paja toquilla y calzado; cuenta con más de 100 joyerías y 50 talleres de orfebrería. Además, 49 locales de alfarería, 110 de calzado y 878 tejedoras de sombreros de paja toquilla que están asociadas. Cada año, este cantón recibe alrededor de 13 000 visitantes durante los feriados, según los datos de su Dirección Municipal de Turismo.

## **2.2. Reseña histórica del grupo**

Sangre Criolla pertenece al cantón Chordeleg, provincia del Azuay; se forma como agrupación musical en el año 1985, en la Unidad Educativa Nacional Chordeleg, por iniciativa de su fundador Saúl Jara.

En 1993 aparece el primer disco de Sangre Criolla, el cual fue producido en vinilo, y estuvo conformado por doce temas que era el máximo que permitía dicho formato.

Anecdótica quisieron llevar su producción a la ciudad de Cuenca, por esa época, ocurrió el



desastre de La Josefina, donde sectores como Challuabamba, El Tahual y Charasol fueron cubiertos por agua, causando una crisis humanitaria, económica y de infraestructura.

Dificultando la difusión del disco. Poco después, en este mismo formato fue producido el segundo disco, mientras que la siguiente producción musical fue realizada utilizando el sistema Digital Audio Delivery (DAD), el cual era utilizado por el famoso cantante mexicano José José.

Pablo González, propietario de la productora AUDISUR, quien residía en Estados Unidos y trabajaba en una empresa donde se producía este sistema para su comercialización, envió una versión del sistema de audio, lo que permitió innovar en cuanto a los sistemas de producción y grabación musical de la época.

Durante la elaboración del cuarto disco, la agrupación fue estafada por un productor de la ciudad de Quito, quien, a decir de Jara (2019), les robó los masters que habían enviado a los Estados Unidos. Fueron quinientos discos que nunca se recuperaron, lo que les ocasionó una serie de dificultades económicas.

Desde hace algunos años, el fundador y líder de la agrupación, Saúl Jara, decidió modificar el sentido de Sangre Criolla, que además de ser un grupo musical se convirtió en una especie de taller o proyecto de formación de músicos, que se estructura y reestructura dependiendo de los proyectos culturales o eventos musicales que se presentan para sus participaciones en vivo.

### **2.3. Integrantes**

Durante la trayectoria de Sangre Criolla, sus integrantes han variado y han desempeñado distintas funciones instrumentales al interior del grupo, ellos son: Saúl Jara, Gonzalo

Urdiales, Juan Urdiales, Manolo Jara, Eduardo Farfán, Flavio Jara, Antonio Arévalo, Jorge Arévalo, Freddy Guaicha, Iván Cárdenas, Edgar Jara, Marcelo López, Javier Seminario, Fabián Maldonado, Lauro García, José Criollo, Joel Cevallos, Esteban Orellana, José Rocano, Paúl Grandes, Felipe Muñoz, Fabián Toledo y Marcelo Valencia.

**Gráfico 1:** Saúl Jara, líder fundador de la agrupación musical Sangre Criolla



Fuente: Página de Facebook del artista

#### 2.4. Estilo interpretativo, textos líricos, público

Una breve aproximación a los textos líricos de algunas canciones de Sangre Criolla permite identificar los temas recurrentes abordados por la agrupación: el alejamiento del ser amado, la crítica social y política, la reflexión sobre la condición humana.

El tema amoroso es expresado a la manera habitual del repertorio “romántico” latinoamericano, en el que se suele mitificar a la figura femenina, y donde esta es portadora de penas y angustias para la voz poética. Es el caso de los versos: “Miro caer la lluvia y quiero beberla de gota en gota / sé bien que es imposible como pretender besar tu boca” de la canción *Cuando la lluvia*. En este pasaje se hace una analogía entre la imagen de una tarde



lluviosa y toda la melancolía que esta produce, con la imposibilidad de obtener los afectos de la amada.

El tema amoroso no correspondido y cómo aquel corroe el ánimo del protagonista lírico también se ve reflejado en otros versos de la misma canción: “Sin ti no puedo vivir y poco a poco se acerca el fin / La primavera se está muriendo, pasan los años”. Este es un tema recurrente en otras canciones de Sangre Criolla, por ejemplo, en *Te amaré*, donde la esperanza de que el ser amado regrese se nutre del afán por sanar el dolor: “Volverás, dulce amor, a curar esta honda herida / esta pena de amor que dejó mi ser sin vida”.

Sin embargo, las canciones de Sangre Criolla no solo se enfocan en los temas amorosos; también hay espacio para la lectura social y política. Es el caso de *Cielo gris*, donde el tema central es una crítica a las pretensiones de los políticos por llegar al poder. Lo interesante de esta canción es que matiza la crítica con la imagen poética del “cielo gris”, que reflejaría la desesperanza que se cierne en el horizonte del Ecuador: “Llegar con su discurso hasta todos los rincones / Y el cielo está nublado, ausentes los colores / Los campos olvidados, saben que no llueven flores”.

Otro tema recurrente es el del compromiso de los seres humanos con la tierra que les vio nacer. En el tema *Oasis* se hace una apología de aquellas personas que se comprometen con el cambio: “Tejiendo un mundo nuevo con sus manos / presagiando a la vida su destino / remando contracorriente están logrando / mostrarse que son los que abren los caminos”. Con este tipo de líricas, Sangre Criolla se acerca a una de las principales corrientes de la música folklórica latinoamericana, que es el cantar a la lucha de los pueblos por el cambio y asumir una posición ciertamente progresista.

El conocimiento de las líneas temáticas por las que transitan las canciones de Sangre Criolla permite identificar que el público al que se dirigen es bastante amplio; por un lado,





son líricas que podrían interesar a quienes se decantan por la balada romántica, matizando las canciones con sonidos andinos; y al mismo tiempo, pueden identificarse con estas canciones quienes optan por temas con contenido político o poético.

## **2.5. Entrevista a los miembros del grupo**

A través de las entrevistas a Saúl Jara, director musical de Sangre Criolla, se pudieron conocer varios aspectos sociales y técnico-musicales del grupo y sus miembros, sus funciones, su material discográfico, su modo de aprendizaje e interpretación; todo ello permite contextualizar los procesos creativos del grupo y detallarlos a continuación.

### **2.5.1. Sobre sus orígenes**

A inicios de 1985, el grupo estuvo conformado por Gonzalo Urdiales, Juan Urdiales, Manolo Jara, Saúl Jara y Eduardo Farfán. Con estos cinco integrantes inició la aventura del grupo por la música folklórica; casi ninguno tenía conocimientos musicales.

Se dieron a conocer por todo el Azuay con dos o tres canciones bastante sencillas, y hasta se permitieron recorrer el país. Posteriormente se integró Flavio Jara, quien hizo sugerencias respecto a la importancia de recurrir a elementos musicales más complejos. Flavio tenía formación académica, lo que ayudó a que el grupo adquiriera mayores conocimientos y que las estructuras musicales alcancen mayor complejidad.

Sangre Criolla ha representado al Ecuador en países como: Hungría, Bulgaria, Turquía, Rusia, Grecia, Egipto, Chipre, Dinamarca, Colombia, Bolivia y Perú. Según los integrantes del grupo, los viajes son importantes porque posibilitan exponer la música y la danza propias de la tierra ecuatoriana, y que estas se conozcan alrededor del mundo.



### 2.5.2. Sobre las características musicales

La música desarrollada por Sangre Criolla pertenece, exclusivamente, al género folklórico, delimitado en el capítulo 1. Sin embargo, en uno de sus trabajos discográficos fusionaron lo folklórico con lo contemporáneo, específicamente con un ritmo como el bolero. Este intento lo realizaron por la necesidad de acoplarse a los gustos del público, para acercarse a nuevos públicos y para no terminar encasillados en un solo género. En ese disco se aplicó nueva tecnología y secuenciadores, características que se incluyen en el movimiento *new age*.

Las tendencias musicales de la agrupación se han mantenido estables, pese a que, constantemente, han sido atraídos por las exigencias del público. Al respecto, Saúl Jara, en la entrevista realizada el 22 de octubre de 2018, señala que cuando se trabaja en el ámbito musical es común que los compositores busquen hacer algo distinto a lo que suelen realizar. Una de las experiencias que los músicos deben asimilar es que cada individuo es un ser distinto, con inquietudes y gustos diferentes. Asimismo, en comunicación personal del 25 de enero de 2019, Jara señaló que el músico debe mantener su esencia; de ahí que, si alguna vez el grupo hizo un poco de fusión, “fue porque le nació hacerlo y no obligado por imperativos económicos o comerciales”, y recalcó que Sangre Criolla es una agrupación folklórica. En 2019, Sangre Criolla lanza un disco titulado “Sara Luz”, y en el mismo año planifican realizar la siguiente producción discográfica, centrada más en lo andino, y reemplazar la batería y percusiones eléctricas, por bombos y demás instrumentos acústicos eminentemente andinos.

El líder del grupo se define a sí mismo como folklorista, reconoce que ha cometido errores en su recorrido musical, lo que atribuye a la búsqueda de otros derroteros; en su caso, a la



exploración de baladas o el rock. Además, manifiesta que no cree que alguien que hace música en el género del pasillo vaya a explorar el rock, es algo que lo ve difícil.

El folklore mantiene cierta pureza respecto a la música comercial, así señala el entrevistado y, en tal sentido, los músicos y compositores de este género no buscarían solamente abrirse campo en el mercado musical, sino la afirmación del amor por el folklore y promoverlo para que no muera.

Jara considera a la última producción musical titulada “Lo que no pude pintar”, grabada en 2020, como el disco compacto que resume toda la historia del grupo; allí están los temas antiguos y los nuevos que sintetizan un trabajo de 25 años. En este disco se pueden percibir todos los arreglos, las escalas utilizadas, el empleo de mucho cromatismo, el uso constante de elementos pentafónicos. Como refirió el entrevistado, en algunas canciones existen escalas de blues, aunque han sido levemente disfrazadas. En el folklore, aunque no se puede hacer un blues, sí se lo puede aplicar, señaló.

Los estilos empleados por Sangre Criolla suelen utilizar acordes consonantes y muy poco disonantes, en algunos temas sencillos pueden encontrarse ritmos complejos y textos más elaborados líricamente, así como arreglos innovadores. El entrevistado indicó que él solía ser quien grababa todos los instrumentos: bajo, quena, rondador, guitarra armónica y melódica, charango, percusión y canto. La música de Sangre Criolla no se sujetó a las estéticas musicales iniciales del grupo, sino que fue desarrollando arreglos variados tanto en su armonía como en su instrumentación. Se integran cuerdas y percusión, el uso de distintas voces y escalas muy variadas.

Saúl Jara, además señaló que siempre buscó que la música del grupo se escuche suave y no tan pesada.



En el último disco se pueden apreciar todos los estilos que Sangre Criolla ha abordado, los mismos que serán analizados en el capítulo 3. Allí está “Ritual”, que se grabó en los discos primeros; “Si supieras”, y otros temas. Este disco es una recopilación de todos los temas, pero han sido grabados nuevamente.

También se encuentra la canción “Te amaré”, compuesta por José Cevallos y grabada inicialmente en un *cassette*, y que ahora cuenta con un arreglo final. Otras canciones antiguas incorporadas son: “Corazón”, “Déjame ser”, “Diamante”, “Serenata para un adiós”, “¿Qué será de ti?”, que es una versión de un tema musical de Camilo Sesto. Cuenta el entrevistado que esta última canción se grabó en una época en la que él pensaba desvincularse del grupo; y presumía que cada uno de los miembros tomaría un rumbo distinto que respondiese a sus inquietudes personales. Fue, entonces, cuando Joel Cevallos le dijo a Saúl Jara que sería una buena idea realizar una recopilación de los mejores temas. Saúl compuso dos temas nuevos: “Cuando la lluvia” y “En tu mirada”, que fueron los últimos que se grabaron; estos son los aportes nuevos al disco, pues se trata de dos canciones inéditas, mientras que el resto es una recopilación de los otros discos.

Jara insiste en que siempre le gustaron las disonancias. Para los integrantes de Sangre Criolla, el objetivo de su trabajo es hacer que la gente mire la música y visualice paisajes a través del sonido o de la literatura. Jara señala que cuando ejecuta la quena le gustaría que la gente esté viendo moverse los cañaverales en la montaña, o si toca un tema alegre en charango, que las personas visualicen el charango.

### **2.5.3. Los viajes**

El grupo comenzó a viajar en el año 2005. La primera vez fue a Europa, específicamente a Turquía. En comunicación personal del 15 de mayo de 2018, Javier. Seminario, aclara que el primer año viajó solo Saúl Jara con un grupo de Cuenca llamado “Bahareque”; el segundo



año, en el 2006, ya se fue con “Sangre Criolla”. En el 2007 se fueron a Bélgica y a Chipre, a partir de entonces han viajado prácticamente todos los años (a excepción de 2010 y 2011). En 2017 viajaron a Perú y Bolivia.

Yolanda Neira, directora del grupo cuencano de danza folklórica “Expresión Latinoamericana” ha gestionado, permanentemente, la organización de eventos dancísticos y musicales en el exterior, y la participación del mencionado grupo en diversos festivales internacionales, a los que ha invitado a Sangre Criolla para acompañar las presentaciones tocando la música en vivo mientras el grupo danza.

#### **2.5.4. Reconocimientos**

La agrupación Sangre Criolla ha sido reconocida en varias oportunidades por la Municipalidad de Chordeleg. Su trayectoria dentro de la música y, particularmente, en el género folklórico, han logrado mantener vivo este estilo y darlo a conocer a las nuevas generaciones no solo a nivel local, sino nacional e internacional. Sangre Criolla, a criterio de la Municipalidad de Chordeleg, es uno de los mayores baluartes musicales del cantón.

El grupo Sangre Criolla fue reconocido en Cuenca por la canción *Mi razón*, la cual llegó a ser segunda a nivel nacional en el año 2005, en el género de música folklórica. El Ministerio de Cultura del Ecuador, junto con la Fundación Expresión Latinoamericana de Cuenca, reconoció a Sangre Criolla como un grupo representativo de la música ecuatoriana y lo integró a su gira por países europeos como Chipre, Bulgaria, Turquía y Grecia, y por países latinoamericanos como Bolivia, Perú y Chile.



### **2.5.5. Distribución de discos**

A decir de Saúl Jara:

La música de Sangre Criolla, más que réditos económicos busca la difusión del género folklórico; es decir, no se enmarca en lo comercial, sino en lo difusivo. Se toca en vivo con la finalidad de acercar los discos a la gente es necesario rescatar lo económico para producir y seguir trabajando, pero, en su mayor parte, los discos han sido entregados con la finalidad de compartir el arte musical folklórico y que el público tenga acceso al material que arduamente se ha trabajado (Entrevista personal del 22 de octubre de 2018).

Es en las presentaciones en el extranjero cuando aprovechan para vender los discos. El grupo se presenta en el escenario, y a quien se acerca a preguntar sobre el material discográfico, le ofrece, le obsequia o vende. Sin embargo, el grupo nunca promociona sus discos cuando está en el escenario.

### **2.5.6. Proceso de grabación**

La experiencia de crear los temas o grabar la música va más allá de cualquier suspicacia, señala el entrevistado. Es importante que todos los temas encajen en el concepto del disco. El reto es que quien componga un tema logre comunicarlo al resto del grupo, que sea del gusto de todos y que se sientan identificados con el mismo; esto es lo ideal. Al momento de acoplar el contenido, cada integrante del grupo hace su parte; es decir, ejecutan el tema con mucha claridad y aplicando los elementos de la música de manera correcta.

Anteriormente, el grupo grababa sus temas en vivo, los primeros discos se grababan con todo el grupo, cada uno con su respectivo micrófono, con los biombos separados y en una sola tocada, no se podía cometer ningún error. Al respecto, Jara manifiesta:



Antes uno tenía que prepararse para grabar un tema. Ver que las cosas estén a punto, todo bien marcado y sin ninguna falla. Se da el caso de que, producto de la adrenalina de la grabación y de que uno se siente presionado, porque se tiene a todo un equipo delante, aparecen ciertos errores involuntarios. Un ingeniero tiene clavada la vista sobre uno de los músicos y ya a punto de terminar se escapa algún error” (Entrevista personal del 22 de octubre de 2018).

Pero a criterio del entrevistado, en el mundo del folklore es mejor dejar ciertas impurezas; menciona que:

Es preferible que quede algo desafinado, pues si se pretende imitar a la naturaleza a través de la música, que la gente vea un mundo diferente, lleno de paisajes y de todo lo que Dios nos ha brindado, la música filtrada no es coherente con tales pretensiones (Entrevista personal del 22 de octubre de 2018).

Es por ello que en los últimos discos se ha optado por no utilizar el compresor para los micrófonos, el cual regula el volumen de los instrumentos y, en general, de la grabación. Se intenta prescindir al máximo de esta herramienta sonora para que exista una mayor naturalidad en el audio producido.

Alguna vez, el grupo trabajó con secuencia de percusión, cuando esta innovación sonora salió al mercado, dicha tecnología no había sido usada antes por ningún grupo ecuatoriano.

También tuvieron acceso al primer secuenciador de la región, cuando ni las orquestas lo tenían, y con este grabaron y produjeron varios temas, pero, luego, al ver que el sonido perdía naturalidad, decidieron dejar de usarlo y seguir grabando en vivo. Al respecto, Jara comenta que:



La adrenalina que da el tocar en vivo hace que un músico se emocione y comience a adelantarse, lo que le da más entusiasmo a la música; mientras que el secuenciador frena al músico, al punto que lo vuelve apático o muy mecánico (Entrevista personal del 22 de octubre de 2018).

Los integrantes de Sangre Criolla manifiestan que los textos de sus canciones siempre se han acoplado a la música, de acuerdo a circunstancias emocionales, situaciones familiares o coyunturas sociales. En una etapa, por ejemplo, se hizo un folklore netamente romántico, las canciones hablaban de afectos, separaciones, amores imposibles, etcétera. Luego se hicieron temas instrumentales, mientras que los últimos discos han abordado el ámbito migratorio.





### CAPÍTULO 3: ÁMBITO SOCIAL, FORMAL Y ANTROPOLÓGICO EN EL DESARROLLO DEL GRUPO CHORDELENSE SANGRE CRIOLLA

#### 3.1. Formación musical y académica del grupo

Podemos afirmar que la gran mayoría de miembros de la agrupación Sangre Criolla han adquirido sus conocimientos musicales de forma empírica; algunos pertenecen a familias (generaciones) de músicos. Hace aproximadamente tres décadas, cuando los integrantes se iniciaban en la agrupación, el acceso a estudios musicales era complejo, por lo que los miembros del grupo eran aficionados, más no profesionales o titulados en el área. Con el pasar del tiempo, se integran músicos con diversas formaciones académicas y artesanales, como se constata en la Tabla 1:

**Tabla 1.** Integrantes de la agrupación musical Sangre Criolla

<b>MÚSICOS INTEGRANTES</b>	<b>TÍTULOS ACADÉMICOS</b>
Esteban Orellana	Ingeniero en Sonido
Fabián Maldonado	Ingeniero Ambiental
Paúl Villa	Licenciado en Diseño
<b>MUSICOS INTEGRANTES</b>	<b>ARTESANOS</b>
Saúl Jara	Artesanos en joyería
Edgar Jara (Ego)	
Fabián Toledo	
Marcelo Valencia	
José Rocano	

Fuente: Agrupación musical Sangre Criolla

Es importante destacar que los demás integrantes de la agrupación folklórica se catalogan como artesanos en joyería de la zona (Chordeleg).

#### 3.2. Acercamiento al ámbito musical de Sangre Criolla

En 1985, Saúl Jara toma la iniciativa y propone la formación de un grupo musical andino, basándose en el formato instrumental tradicional boliviano y sudamericano revisado en el capítulo 2, con instrumentos como la zampoña, la quena, el rondador, el charango, el bombo



andino, las sonajas, el palo de lluvia. Logrando la aceptación y apoyo de los directivos institucionales. La agrupación adquiere renombre dentro de la institución, desarrollando las primeras presentaciones con temas musicales muy sencillos y una instrumentación básica. Cuando Jara y sus compañeros culminan los estudios secundarios, continúan con la agrupación de manera independiente, componiendo música por afición, con instrumentos adquiridos en casas comerciales. Con el tiempo, los integrantes varían y, a su vez, nace el interés por la construcción de instrumentos musicales de aire y cuerdas, llegando a construir algunos de los instrumentos que utilizan en la actualidad.

Sangre Criolla adquiere popularidad como agrupación folklórica con el lanzamiento de su primer *long play*, grabado en la ciudad de Cuenca, en 1990, en el estudio de Pablo González. Es importante destacar que, desde su creación, este grupo ha propuesto música inédita, tal como se detalla más adelante. Al pasar de los años, Sangre Criolla adquiere experiencia musical, apostando por diversos estilos sonoros, pero siempre enmarcados en géneros latinoamericanos. Sus músicos atraviesan constantes procesos de aprendizaje para contribuir en mayor medida a la formación de la agrupación; cada miembro aporta con ideas líricas e instrumentales a las maquetas sonoras propuestas por Jara, siendo sometidas a un proceso de análisis armónico, instrumental e interpretativo en el que colaboran todos los integrantes de la agrupación para una correcta ejecución en presentaciones y grabaciones.

### **3.2.1. Ensamble musical y ensayos**

Es importante destacar las particularidades de las prácticas musicales del grupo. Previo al ensayo, los integrantes reciben una instrucción grupal acerca de la estructura armónica del tema. Luego realizan un análisis instrumental y, finalmente, el integrante principal explica la interpretación de cada línea melódica y armónica de los instrumentos de manera individual. Los músicos llevan su fragmento para estudiarlo en solitario y ensamblarlo en el ensayo.

Esta agrupación ensaya los jueves, de 20:00 a 23:00, en la casa de la señora Sara Luz, (madre de Saúl Jara) situada en la vía de ingreso a Chordeleg, sector Cahalao, en donde se ubica una sala de ensayo y se almacena parte de los instrumentos de la agrupación.

**Gráfico 2.** Sala de ensayo de la agrupación musical Sangre Criolla



Fuente: Autor

### **3.2.2. Desarrollo musical del grupo Sangre Criolla**

En cuanto al género desarrollado por el grupo, como ya se mencionó en el capítulo 2, está enmarcado en el folklore latinoamericano; una de las motivaciones principales es la ubicación geográfica de nuestro país, atravesado por la cordillera de los Andes, donde se multiplica el mestizaje por la combinación constante de razas y culturas. Sangre Criolla no sale del contexto tradicional andino y tampoco pretende lograr sonoridades sofisticadas en su producción discográfica, por el contrario, su intención es mantener un equilibrio sonoro musical natural y digital, reafirmar el formato instrumental y promover la autenticidad de la música latinoamericana andina. La ejecución e interpretación de sus temas las ha realizado, prácticamente, de manera empírica, grabando sus producciones en discos analógicos y compactos.



### **3.2.3. Interés musical del grupo Sangre Criolla**

El grupo Sangre Criolla tiene afinidad con el género folklórico, con base en la sonoridad del formato instrumental, indagando musicalmente con diferentes ritmos latinoamericanos y centrándose en su estilo interpretativo; propone nuevas texturas, sonoridades y textos líricos. Esta agrupación no solo aporta musicalmente a través de producciones individuales, discográficas y presentaciones en vivo, sino que, además, plantea alternativas sonoras con variaciones instrumentales buscando la permanencia de los diferentes géneros musicales latinoamericanos en la actualidad.

Partiendo de conocimientos musicales teóricos y prácticos muy básicos de armonía, ritmo, melodía e interpretación musical, Sangre Criolla optó por la creación propia, más que por música ya elaborada o *covers* (obras musicales propuestas de manera alterna, que mantienen su esencia armónica), destacando su interés por el género folklórico latinoamericano y los diferentes ritmos que posee.

Sangre Criolla se acerca a la música desde un punto de vista social, cultural y natural, resaltando la capacidad de los artistas de la región. Jara señala que Sangre Criolla se inicia como grupo musical y, de inmediato, es reconocido como tal por el público, lo cual ha significado una enorme motivación para que, hoy en día, se haya convertido en un proyecto musical en el que los artistas pueden desarrollar sus habilidades musicales, proponiendo un espacio para expresar ideales por medio del género folklórico y del formato instrumental.

### **3.3. Imagen de la agrupación.**

Cada miembro desempeña un papel fundamental dentro de la agrupación, y todos están de acuerdo en mantenerse enfocados en el género folklórico y en la sonoridad de instrumentos



como el charango, la quena, la zampoña, el rondador, el bombo andino, las sonajas y el palo de lluvia. Todos los países de donde proviene esta música (Bolivia, Chile, Perú, Argentina, Colombia) se caracterizan por estar atravesados por la cordillera de los Andes; la música folklórica pone en valor a esta geografía andina y realza la situación geográfica de Latinoamérica, Ecuador, Azuay, Chordeleg y del Austro en general.

### **3.3.1. Logo distintivo de la agrupación Sangre Criolla**

Un aspecto importante en el desarrollo del grupo fue la creación de un logotipo que les identifique visualmente como una agrupación andina. La imagen escogida fue un águila bicéfala que para los integrantes de la agrupación representa dos tipos de fuerzas: la de los nativos indígenas y la de los colonizadores, con lo que se logra exteriorizar el carácter y la identidad mestiza del grupo. La vestimenta para las presentaciones de Sangre Criolla lleva plasmada este logotipo, el mismo que ha sido también aplicado en la portada de sus últimas producciones discográficas.

#### **3.3.1.1. Bicéfalo**

-El prefijo latino “bi-”, significa “dos”.

-El sustantivo griego “kephalé”, es un sinónimo de “cabeza”. Una vez ya conocido ese origen etimológico sabemos que hace referencia a “dos cabezas”

Más allá del uso en sentido físico (la duplicación del sector superior del cuerpo), el concepto también puede emplearse de manera simbólica (aquello que tiene dos mandos). (Pérez Porto & Merino, 2016)

### 3.3.2. Descripción del logo de la agrupación Sangre Criolla

Se puede observar en la imagen un águila de dos cabezas muy marcada, conformada por tonos muy delicados, como: turquesa, café, gris, naranja y negro, esta águila lleva colgada entre sus patas el nombre de la agrupación, y toma una característica muy singular por su diseño original.

**Gráfico 3.** Logotipo de la agrupación musical Sangre Criolla



Fuente: Página de Facebook de la agrupación

### 3.3.3. Listado de integrantes e instrumento que interpretan actualmente

El ser humano busca una identidad para trasmitirla y Sangre Criolla lo hace a través de sus temas musicales; es necesario mencionar que el término “sangre criolla” hace referencia a la sangre mestiza de sus integrantes, como al mestizaje de sus producciones.

Sangre Criolla recoge los instrumentos de cada pueblo y plasma en sus obras musicales la sonoridad tímbrica y la armónica melódica de estos, llegando a una confluencia de instrumentos autóctonos latinoamericanos; así justifican el uso de instrumentos que salen del formato tradicional folklórico como el cuatro venezolano y el moceño boliviano.

**Tabla 2.** Instrumentos ejecutados por los integrantes del grupo musical Sangre Criolla

<b>INTEGRANTE</b>	<b>INSTRUMENTOS EJECUTADOS</b>
Saúl Jara	VIENTO: quena, zampoña, moceño, rondador, percusión menor (bongós)
Edgar Jara	PERCUSIÓN: bombos andinos
Fabián Toledo	IDEÓFONOS: congas, sonajas (chalchas), efectos de aves (silbatos caseros), viento y palo de lluvia (lluvia)
Marcelo Valencia	CUERDAS: guitarra rítmica, cuatro venezolano, zampoña
Esteban Orellana	CUERDAS: guitarra rítmica, CANTO: coros, solista
Fabián Maldonado	VIENTOS: quena, zampoña, PERCUSIÓN MENOR: shakes (sonajeros pequeños)
José Rocano	charango, coros y voz solista
Paul Villa	bajo eléctrico

Fuente: Agrupación musical Sangre Criolla

### 3.4. Ámbito técnico-musical

#### 3.4.1. Instrumentación

El grupo utiliza uno de los formatos instrumentales de la tradición folklórica andina, constituido por: zampoña, quena, rondador, charango, bombo andino, palo de lluvia y sonajas, evitando salirse de lo tradicional; sin embargo, el grupo está abierto a nuevas propuestas sonoras, al introducir un cuatro venezolano y un moceño boliviano, exponiendo un formato tímbrico nuevo en sus producciones.

**Tabla 3.** Formato instrumental de la agrupación musical Sangre Criolla

<b>CLASIFICACIÓN INSTRUMENTAL</b>	<b>INSTRUMENTOS</b>
Vientos	cuatro zampoñas, diez quenás, tres moceños
Cuerdas	dos guitarras acústicas, un bajo eléctrico, un charango, un cuatro venezolano
Percusión	cuatro bombos andinos, unos bongós, unas congas, unas sonajas, un palo de lluvia, dos shakes, una pandereta, dos



	maracas
Voz - coros	una voz principal, dos voces secundarias, cinco voces de coros

Fuente: Agrupación Musical Sangre Criolla

### 3.4.2. Instrumentos nuevos y exóticos

El instrumento que caracteriza a Sangre Criolla es el moceño, un instrumento milenario de viento que Saúl Jara afirma haber visto por primera vez en su juventud, en un concierto de la agrupación chilena Inti Illimani. Este elemento diferente en lo visual y sonoro llama la atención de Jara, por lo que decide investigar sobre su construcción. Lo elabora variando su afinación original pentafónica, acoplándolo a la escala diatónica en cuanto a su sonoridad; de esta manera, la agrupación llega a innovar sonoramente en sus producciones discográficas. Este instrumento forma parte de algunas obras de la agrupación Sangre Criolla, e inclusive se integra a la instrumentación del disco titulado *Lo que no pude pintar*.

### 3.4.3. Construcción de instrumentos

La mayoría de instrumentos musicales con los que Sangre Criolla interpreta sus temas son adquiridos en casas comerciales; sin embargo, es importante mencionar que Saúl Jara ha tenido un interés muy grande en la construcción de instrumentos para el grupo, investigando sobre ellos y elaborándolos con materiales naturales de la zona (Chordeleg), específicamente instrumentos de viento y cuerdas, algunos aerófonos y un cordófono, con los que la agrupación ejecuta temas como: Ritual, La Luna y el Diablo, Oasis y Cielo gris.

En lo posible, Jara trata de crear música con instrumentos elaborados por sí mismo, para lo cual, ha apuntado a la utilización de materiales reciclados y materiales naturales procesados, entre los que se destacan:





### a) Vientos

- **Cañas:** utilizadas para la fabricación de quenenas, zamponas, rondadores y moceños

### b) Cuerdas

- **Cáscaras de camarón:** utilizadas para la construcción de la tapa inferior del cuerpo del charango


### c) Percusión

- **Raíz de penco (*mishqui*):** utilizado para el cuerpo de los bombos andinos
- **Piel de vaca:** manipulada para los parches de los bombos andinos
- **Baquetas de madera capulí:** hechas para la ejecución de los bombos andinos
- **Palo de lluvia:** elaborado con madera aliso y semillas naturales finas en su interior que producen una sonoridad aguda
- **Sonajas:** fabricadas con casquillos huecos de madera de los bosques de Chordeleg

De esta manera, Sangre Criolla se liga más aún a la naturaleza y a su filosofía como agrupación, utilizando elementos naturales para la construcción e interpretación de obras musicales propias del grupo.

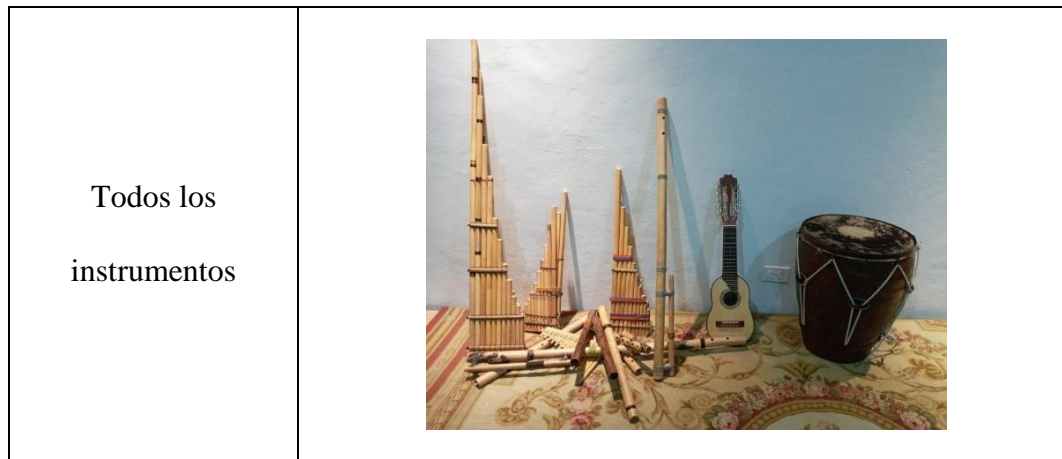
**Tabla 4.** Instrumentos elaborados por la agrupación musical Sangre Criolla

NOMBRE DEL INSTRUMENTOS	FOTO
-------------------------	------

<p>Quenas</p>	
<p>Zampoñas</p>	

	
<p>Moceños</p>	
<p>Bombos Andinos</p>	

	
<p>Palo de lluvia</p>	
<p>Charango</p>	



Fuente: Agrupación musical Sangre Criolla

### 3.5. Estilos y géneros musicales desarrollados por el grupo Sangre Criolla

#### 3.5.1. Estilo

El estilo es el conjunto de características detalladas que son agregadas por los individuos al crear un producto artístico. Por ejemplo, las producciones de John Mayer, usualmente, son muy orgánicas con un énfasis en el groove de la batería y el bajo, y el enfoque más importante en la guitarra y sus melodías. La mayoría de veces utiliza elementos únicamente orgánicos y, eventualmente, algo de teclados creativos. Este es *su estilo*, es la manera en la que utiliza la instrumentación, técnicas de producción e ideas musicales que caben dentro de un género. El estilo es la característica que marca o identifica a una forma de interpretación o composición y a una obra en particular.

En la música, el estilo se define por cómo se expresan los elementos (armonía, ritmo, melodía) y los diferentes planos musicales. Entonces, el estilo depende de las características de las obras y su interpretación. Sangre Criolla asume el folklore como una expresión musical natural, siendo la composición un medio por el cual se pueden dar a conocer como agrupación, y, a través de sus obras, manifestar su ideología social.



### 3.5.2. Géneros musicales

Durante su trayectoria, la agrupación musical Sangre Criolla ha desarrollado varios géneros musicales derivados de propuestas latinoamericanas que se reúnen dentro de un conjunto, cada uno de estos géneros tiene un origen, desarrollo y reseña histórica.

A continuación, se detallan los distintos géneros musicales que interpretan la agrupación y unas breves características de cada uno:

1. **Candombe:** Originario de Uruguay, posee un compás de 6/8.
2. **Chuntunqui:** Es la versión criolla del villancico que los españoles exportaron de Europa, posee un compás de 6/8.
3. **Cueca:** Estilo musical que se danza, se asocia a Argentina, Bolivia y Chile, posee un compás de 6/8.
4. **Kullawada:** Originaria de Bolivia y Perú, posee un compás de 6/8.
5. **Marcha andina:** Originaria de Bolivia, pose un compás de 2/4.
6. **Ranchera:** Originaria de México, posee un compás de 2/4 en tempo lento, y 3/4 en tempo rápido.
7. **Joropo andino:** Originario de Venezuela y Colombia, posee un compás de 6/8.
8. **Sanjuanito:** Originario de Ecuador, posee un compás de 2/4.
9. **Bolero:** Originario de Cuba, posee un compás de 4/4.
10. **Guajira:** Originaria de Cuba, posee un compás de 4/4.
11. **Huayno:** Originario de Perú, Bolivia y Argentina, posee un compás de 4/4.
12. **Chacarera:** Originaria de Argentina, posee un compás de 6/8.
13. **Llanera:** Originario de Colombia, posee un compás de 3/4.
14. **Capishca:** Originario de Ecuador, posee un compás de 6/8 o 3/4.





15. **Albazo:** Originario de Ecuador, posee un compás de 6/8.
16. **Fox incaico:** Originario de Ecuador, posee un compás de 2/2, 2/4 o 4/4.
17. **Yaraví:** Originario de Ecuador, Perú y Argentina, posee un compás de 3/4.
18. **Caporal:** Originario de Bolivia, posee un compás de 2/4.
19. **Tonada:** Originaria de Chile, Argentina, Perú, Bolivia y Venezuela, posee un compás de 6/8.
20. **Takirari:** Originario de Bolivia, pose un compás de 2/4.

**Tabla 5.** Cuadro de referencia de obras, géneros y estilos practicados por la agrupación musical Sangre Criolla

CUADRO DE REFERENCIA							
Nombre del disco	Título del tema	ESTILO	GÉNERO	Forma musical (Estructura)	Tonalidad	Compás	Temática literaria
Lo que no pude pintar	Ritual No. 1	Música Folklórica	Tonada	Intro- estribillo-A-A1-B-B1	Em	6/8	Instrumental
Lo que no pude pintar	La Luna y el Diablo No. 2	Música Folklórica	Marcha	Intro- A-A1- Púen Trans- B- Coda- Púen Trans	Am	2/4	Instrumental
Lo que no pude pintar	Danza de las estrellas No. 4	Música Folklórica	Huayno	A-A1-Puent Trans- B-A1	Am	4/4	Instrumental
Lo que no pude pintar	Nunca te voy a olvidar No. 5	Música Folklórica	Huayno	A-B	Am	4/4	Romance
Lo que no pude pintar	Si supieras No. 6	Música Folklórica	Chuntunqui	Intro- Verso I- Tema principal- Verso II- Tema principal	Em	6/8	Romance
Lo que no pude pintar	Me volveré a enamorar No.7	Música Folklórica	Taquirari	A-Verso I-B- Verso II- Coda	Dm	2/4	Romance





Sara Luz	Cuánto te quiero No. 5	Música Folklórica	Guajira	A-B-Puente- Solo Quena	Am	4/4	Romance
Sara Luz	Oasis N 11	Música Folklórica	Candombe	Intro- Verso I- Verso II-Coro- Puente	Am	4/4	Protesta
Sara Luz	Sara Luz No. 14	Música Folklórica	Sanjuanito	Estribillo- A- Estribillo- B-A- Estribillo	Am	2/4	Instrumental
Disco sin nombre	Te Amaré No.4	Música Folklórica	Fusión entre albazo y cueca	Intro- A-A-A- Coro- A- Puente- A- Coro	G	6/8	Romance
Disco sin nombre	Cuando la lluvia No.7	Música Folklórica	Chuntunqui	Intro- Verso I- Coro- Puente- Coda- Verso II- Coro- Coda	C	6/8	Romance
EP sin disco	Cielo gris	Música Folklórica	Propuesta de cueca	Intro- A-B-A-B-B- A-B	G	6/8	Protesta

**Fuente:** Agrupación musical Sangre Criolla



### **3.6. Análisis formal de fragmentos de obras**

#### **3.6.1. Introducción al análisis**

Para el estudio formal se han considerado doce obras de la agrupación, las mismas que han sido sometidas a un análisis musical detallado. Se han tomado en cuenta los elementos fundamentales de la música: armonía, ritmo y melodía; asimismo, se han considerado otros elementos como: instrumentación, interpretación, pasajes líricos representativos, compás, tonalidad, temática literaria, tempo y ciertos motivos sonoros transcritos a partitura.

#### **3.6.2. Uso de la armonía en las obras de Sangre Criolla**

La agrupación Sangre Criolla emplea la armonía musical de manera tradicional, y los movimientos de los grados son muy coherentes al momento de resolver armónicamente, dando como resultado una sonoridad agradable.

En la Tabla 5 observamos un listado de obras, géneros y estilos practicados por el grupo Sangre Criolla, considerando doce temas musicales incluidos en tres discos (Lo que no pude pintar, Sara Luz y el tercer disco sin nombre). Es importante indicar que los nueve primeros temas están compuestos en tonalidad menor y los tres últimos en tonalidad mayor.

La armonía musical se basa en acordes mayores y menores como, por ejemplo: tonalidades mayores A- G, menores Dm- Em- Am, enfatizando en ciertas progresiones armónicas menores (Am) y muy poco en mayores, obteniendo sonoridades agradables. La armonía se utiliza constantemente de manera popular (I- IV-V) grados, en relación con la melodía, basándose en escalas diatónicas y pentatónicas.



### **3.6.3. Estética musical de la agrupación Sangre Criolla**

Los integrantes de Sangre Criolla admiran mucho la naturaleza, consideran que tiene una belleza mágica, original, espontánea, y, tanto en sus interpretaciones en vivo como en sus producciones discográficas, tratan de plasmar los sonidos del entorno.

La estética sonora de la mayoría de obras de la agrupación Sangre Criolla se rige al formato instrumental, armónico, melódico del género folklórico, identificándose rasgos musicales y sonoros muy andinos.

### **3.6.4. Estilo musical de la agrupación Sangre Criolla**

Sangre Criolla tiene una manera muy peculiar de expresar lírica e instrumentalmente el género folklórico latinoamericano; propone ciertas variaciones instrumentales y se mantiene en un punto medio entre lo autóctono y lo moderno. Uno de sus objetivos es reunir musicalmente a los pueblos, ejecutando y entonando los instrumentos propios de cada país latinoamericano en sus obras.

## **3.7. Descripción técnico-musical de las obras de la agrupación musical Sangre Criolla**

### **3.7.1. Ritual**

**Armonía:** Tonalidad “Em”

**Ritmo:** Tonada en compás de 6/8

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Em.

**Duración:** 5:46

**Forma:** Intro- estribillo-A-A1-B-B1

**Dinámica:** Mezzo forte (mf)

**Textura:** Homofónica con contracantos

**Tempo:** 63 bpm

**Timbre:** Formato instrumental andino, silbatos artesanales (sonido de aves), quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, sonajas, bombo andino

Tema musical instrumental

CD *Lo que no pude pintar*

La forma estructural es Intro- estribillo-A-A1-B-B1, y su tema principal define el género, ritmo y la melodía de la obra, como se puede constatar en la partitura.

**Gráfico 4.** Score - Ritual

The musical score for 'Ritual' is presented in three systems, each with a Flute (Fl.) and Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 37-42):** Titled 'RITUAL'. The Flute part features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The Acoustic Guitar part provides a simple harmonic accompaniment with chords D, G, C, D, and G.
- System 2 (Measures 43-49):** Titled 'TEMA "B1"'. The Flute part has a more melodic line. The Acoustic Guitar part uses chords E, Am, F, Em, E, Am, and F. A 'ZAMPOÑA GRAVE' (slow zampoña) sound effect is indicated.
- System 3 (Measures 50-54):** The Flute part has a long note in measure 50, followed by rests and a final chord in measure 54. The Acoustic Guitar part has a long note in measure 50, followed by rests and a final chord in measure 54.

Score

## RITUAL

Saúl Jara

♩ = 63

**INTRO (Estribillo)**      **TEMA "A"**

Flute      **INTRO LIBRE**      *QUENA*

Acoustic Guitar      **INTRO LIBRE**      Em      C      C      E/B

**TEMA "A1"**

Fl.      Am      Am      G/B      C      C      E/B      Am      Am      Am

Ac.Gtr.      Am      Am      G/B      C      C      E/B      Am      Am      Am

**TEMA "B"**

Fl.      *ZAMPOÑA AGUDA*

Ac.Gtr.      C

Fuente: CD Agrupación musical Sangre Criolla

Transcripción a partitura: David Bermeo

Análisis: David Serrano

### 3.7.2. La Luna y El Diablo



**Armonía:** Tonalidad Am

**Ritmo:** Marcha en compás de 2/4

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 3:36

**Forma:** Intro- A-A1- Puente Transición- B- Coda- Púen Trans

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 130 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Tema musical instrumental

CD *Lo que no pude pintar*

A través de este tema musical, Sangre Criolla intenta perfilar un escenario imaginario y contar una leyenda del cantón Chordeleg, la misma que cuenta que cuando las personas consumen alcohol junto a la piedra de Punguayco, el diablo emerge desde la roca gigante y les lleva al infierno, a una eternidad de sufrimiento y condena. Saúl Jara menciona que intenta que la gente pueda percibir la leyenda a través del sonido, del ritmo y la melodía, es por ello que el tema fue compuesto para ser interpretado instrumentalmente.

Gráfico 5. Score – La Luna y El Diablo

Score

## LA LUNA Y EL DIABLO

Saúl Jara

♩ = 130

Piano

Guitar

INTRO

TEMA "A"

ZAMPOÑA GRAVE

Am

16

22

Pno.

Gtr.

G Am G

TEMA "A1"

29

Pno.

Gtr.

C G C

35

Pno.

Gtr.

G Am E

2 LA LUNA Y EL DIABLO

**PUENTE TRANSICIONA**

41 Pno. *Am* *E* **24**

41 Gtr. **24**

**TEMA "B"**

69 Pno. *QUENA* *C* *G* *C* *G*

69 Gtr.

**CODA**

77 Pno. *Am* *E* *Am*

77 Gtr.

82 Pno. *E* **Fine** **D.S. al Fine** **24**

82 Gtr. **Fine** **D.S. al Fine** **24**

**PUENTE TRANSICIONAL**

Fuente: CD Agrupación musical Sangre Criolla

Transcripción a partitura: David Bermeo

Análisis: David Serrano





### 3.7.3. Danza de las estrellas

**Armonía:** Tonalidad Am

**Ritmo:** Huayno en compás de 4/4

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 3:41

**Forma:** A-A1-Puent Trans- B-A1

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 90 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Tema musical instrumental

CD *Lo que no pude pintar*

La propuesta musical se enmarca en el formato instrumental folklórico y se mantiene dentro del género musical huayno tradicional. Una de las particularidades de este tema musical es que recurre al moceño.



Gráfico 6. Score – Danza de las estrellas

Score

## DANZA DE LAS ESTRELAS

Saúl Jara

$\text{♩} = 90$

§ TEMA "A"

Piano

*QUENA*  
§ F F G C

Guitar

TEMA "A1"

Pno.

F F G C C D C D C E Am

Gtr.

PUENTE TRANSICIONAL

Pno.

C D C D C E Am

Gtr.

8 Fine

8 Fine

TEMA "B"

Pno.

*CHARANGO*  
F G C F G C

Gtr.

2 DANZA DE LAS ESTRELAS

TEMA "A1"

Pno.

C D C D C E Am

Gtr.

Pno.

D.S. al Fine

C D C D C E Am D.S. al Fine

Gtr.



Fuente: CD Agrupación musical Sangre Criolla  
Transcripción a partitura: David Bermeo  
Análisis: David Serrano

### 3.7.4. Nunca te voy a olvidar

**Armonía:** Tonalidad Am

**Ritmo:** Huayno en compás de 4/4

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 4:02

**Forma:** A-B

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 74 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, moceño, quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Corte romántico

CD *Lo que no pude pintar*

Sangre Criolla intenta plasmar la sonoridad tradicional del género musical huayno, con una representación enfocada en la nostalgia. Jara menciona que el huayno peruano es más alegre para bailar y la propuesta de la agrupación es darle al tema un carácter melancólico, de corte romántico; la letra se basa en un amor perdido que jamás se podrá olvidar. A continuación, se analizará la letra y algunos fragmentos melódicos.



**Trcripción:** Autor

**Letra:** Saúl Jara

Intro instrumental: se repite dos veces

Nunca te voy a olvidar,  
aunque me has pagado mal,  
nunca te olvidar, mujer (por 2)

Intervención instrumental de  
viento

Siempre te he de recordar  
con toda mi devoción.  
siempre te he de recordar, mujer  
(por 2)

Intervención instrumental de  
viento

Aunque mi vida cambió  
con tu partida y adiós,  
no permití que el dolor  
hable por mi corazón,  
solo te pido un favor,  
díles a todos que fui yo,  
díles que fui lo peor,  
que no merezco tu amor

Intervención instrumental de  
viento

\*Se repite toda la estructura del  
tema y finaliza

### Gráfico 7. Nunca te voy a olvidar

Score

## NUNCA TE VOY A OLVIDAR

Saúl Jara

**TEMA PRINCIPAL**

♩ = 74

Piano

QUENA GRAVE  
Am C G E

Guitar

5

Pno.

QUENA GRAVE Y GUITARRA  
Am Am C G E Am

Gtr.

10

Pno.

VOZ  
Am C D F Am

Gtr.

14

Pno.

VOZ Y CORO  
Am C D F Am

Gtr.

## 2 NUNCA TE VOY A OLVIDAR

The musical score is divided into four systems, each with a Piano (Pno.) and Guitar (Gtr.) part. The first system (measures 18-22) is labeled 'ZAMPOÑA' and has chords Am, C, G, E, Am. The second system (measures 23-26) is labeled 'VOZ' and has chords Am, C, D, F, Am. The third system (measures 27-30) is labeled 'VOZ Y CORO' and has chords Am, C, D, F, Am. The fourth system (measures 31-34) shows a final chord of Am for both instruments, with a '4' above the staff indicating a four-measure rest.

Fuente: CD Agrupación musical Sangre Criolla  
Transcripción a partitura: David Bermeo  
Análisis: David Serrano

### 3.7.5. Si supieras

**Armonía:** Tonalidad Em

**Ritmo:** Chuntunqui en compás de 6/8

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Em.



**Duración:** 3:35

**Forma:** Intro- Verso I- Tema principal- Verso II- Tema principal

**Dinámica:** Mezzo forte (mf)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 232 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampona, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino.

Corte romántico

CD *Lo que no pude pintar*

Sangre Criolla trata de no salirse de la sonoridad tradicional del chuntunqui, manteniéndose dentro de los componentes esenciales de este género musical, y su armonía, ritmo y melodía. La letra está basada en el romance, específicamente; habla sobre el recuerdo de un gran amor no correspondido; la parte lírica e instrumental se mantiene dentro de la esencia del chuntunqui. A continuación, se analizará la letra y algunos fragmentos melódicos.

**Transcripción:** Autor

**Letra:** Saúl Jara

Introducción instrumental cuerdas

¿Qué sabes de mí?, mira...  
¿cómo están mis manos?  
Cansadas de ti y sin tocarte.

Vacías sin una caricia,

no sé si imaginas  
cuánto puedo odiarte.

Y en un instante,  
por ti daría toda la vida  
para que seas feliz.



Intervención musical vientos con  
repetición

¿Qué puedo decir?, mira...  
pasarán los años  
viviendo, así, como la tarde.

Fría, aunque no haya brisa,  
sin tiempo y prisa,  
¿cómo puedo amarte?

Y aunque distante,  
de nuevo día,

esperaría siempre por ti.

Intervención musical vientos con  
repetición

Si supieras mi niña  
que muero por ti,  
si supieras mi niña,  
vivo solo por ti

Intervención musical vientos (por  
2) a manera de coda y fin del tema



### Gráfico 8. Score - Si Supieras

Score

## SI SUPIERAS

Saúl Jara

♩ = 77      **INTRO**      **VERSO I**

Piano      16      10      15

Guitar      16      10      15

**TEMA PRINCIPAL**

45

Pno. *QUENA*

Em      Am      D      G      Em      Am

Gtr.

2      **SI SUPIERAS**

88

Pno.

Am      D      G      Em      Am      B      Em

Gtr.

95

Pno.

Em      Am      D      G      Em      Am

Gtr.

**TEMA PRINCIPAL**

101

Pno. *VOZ*

B      Em      Em      Am      D      G

Gtr.

108

Pno.

Em      Am      B      Em      Em      Am

Gtr.



SI SUPIERAS

3

TEMA PRINCIP

114

Pno.

Gtr.

114

QUENA

D G Em Am B Em Em

121

Pno.

Gtr.

121

Am D G Em Am B

127

Pno.

Gtr.

127

Em Em Am D G Em

133

Pno.

Gtr.

133

Am B Em

Detailed description: This block contains four systems of musical notation for piano and guitar. Each system consists of a piano (Pno.) staff and a guitar (Gtr.) staff. The piano staves show melodic lines with various rhythmic values and accidentals. The guitar staves show chordal accompaniment with slash marks indicating strumming patterns. Measure numbers 114, 121, 127, and 133 are indicated at the start of each system. Chord symbols (D, G, Em, Am, B) are placed below the guitar staves. The word 'QUENA' is written above the guitar staff in the second system.

Fuente: CD Agrupación musical Sangre Criolla

Transcripción a partitura: David Bermeo

Análisis: David Serrano



### 3.7.6. Me volveré a enamorar

**Armonía:** Tonalidad Am

**Ritmo:** Taquirari en compás de 2/4

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 3:52

**Forma:** A-Verso I-B- Verso II- Coda

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 168 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Corte romántico

CD *Lo que no pude pintar*

Una característica del tema musical es el golpe del bombo, siendo un golpe cruzado que le aporta carácter a la sonoridad de la canción.



**Trascripción:** Autor

**Letra:** Saúl Jara

Introducción cuerdas charango

Es la última vez  
que me desprecias, me humillas  
me haces padecer.

No es una advertencia,  
esta vez te dejo, te juro  
ya me cansé.

No puedo más  
mendigarte una mirada,  
implorarte una palabra  
ya no más.

Prefiero hablar  
con la luna y mi guitarra,  
en la vida todo cambia, ya verás.

Desde el verano más hermoso,  
el corazón lleno de gozo,  
me volveré a enamorar.

Intervención instrumental vientos  
(por 2)  
Se repite todo el tema desde el  
inicio



### Gráfico 9. Me volveré a enamorar

Score

## ME VOLVERE A ENAMORAR

Saúl Jara

$\text{♩} = 84$

Piano

*CHARANGO*  
Dm

Guitar

7

Pno.

C

Gtr.

14

Pno.

B $\flat$  Gm

Gtr.



2 ME VOLVERE A ENAMORAR

VERSO I

21 Pno. **16**  
Gtr. **16**  
A Dm FOZ Dm

44 Pno. **16**  
Gtr.

51 Pno. **16**  
Gtr. **16**  
C Bb

58 Pno. **16**  
Gtr. **16**  
Gm A

81 Pno. **16**  
Gtr. **16**  
A ZAMPOÑA DUO Dm

89 Pno. **16**  
Gtr. **16**  
C

4 ME VOLVERE A ENAMORAR

97

Pno.

Gtr.

B $\flat$  Gm

105

VERSO II A LA VOZ Y CODA

15

Gtr.

A

15

Fuente: CD Agrupación musical Sangre Criolla  
Transcripción a partitura: David Bermeo  
Análisis: David Serrano

### 3.7.7. Cuánto te quiero

**Armonía:** Tonalidad Am

**Ritmo:** Guajira en compás de 4/4

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 4:47

**Forma:** A-B-Puente- Solo Quena

**Dinámica:** Mezzo forte (mf)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 106 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino



Corte romántico

CD *Sara Luz*

Este tema se basa en el son cubano que se mezcla con el bolero. La parte rítmica de esta propuesta tiene como característica el sincopado. Resalta la percusión y el bajo, que son los instrumentos que marcan la sonoridad de la guajira.

**Transcripción:** Autor

**Letra:** Saúl Jara

Introducción instrumental cuerdas-  
vientos

Porque se rompe el silencio  
tan solo con tu mirar,  
dime cuál es el secreto,  
no lo puedes ocultar.

Cuando en la tarde te espero,  
seguro estoy que vendrás  
en medio del aguacero,  
¿no me mojo, que será...?

**CORO**

Descubro cuánto te quiero,  
que nada puede pasar,  
aquí no existe misterio,  
solo te amo de verdad.

Te adueñas de mis sentidos,  
de toda mi voluntad,  
de la existencia me olvido  
cuando la vea llegar.

Intervención instrumental vientos

Porque se acaba la noche  
cuando empezamos a hablar,  
sería mejor que nos sobre  
o dure una eternidad.

En el cielo de tus ojos,  
donde me puedo mirar,  
lo que dicen que me amas  
cuando te voy a besar.

**CORO**

Descubro cuánto te quiero,  
que nada puede pasar,  
aquí no existe misterio,  
solo te amo de verdad.

Te adueñas de mis sentidos,  
de toda mi voluntad,  
de la existencia me olvido  
cuando la vea llegar.

Intervención instrumental vientos

**CORO**





Descubro cuánto te quiero,  
que nada puede pasar,  
aquí no existe misterio,  
solo te amo de verdad.

za suavemente, el volumen va  
disminuyendo gradualmente.

Te adueñas de mis sentidos,  
de toda mi voluntad,  
de la existencia me olvido,  
cuando la vea llegar.

Intervención instrumental vientos

F

Score

### CUANTO TE QUIERO

Saúl Jara

$\text{♩} = 106$

**System 1:** Piano and Guitar staves. Tempo  $\text{♩} = 106$ . Chords: Am, E, Am. Includes a key signature change to F major.

**System 2:** Pno. and Gtr. staves. Chords: E, Am, G, F, E.

**System 3:** Pno. and Gtr. staves. Chords: Am, E, Am, E, Am.

**System 4:** Pno. and Gtr. staves. Chords: G, F, E, Am, E. Includes a key signature change to C major.

**Gráfico 10.** Score – Cuánto te quiero

2 CUANTO TE QUIERO

The score is divided into four systems. The first system (measures 29-33) features piano accompaniment with chords Am, E, Am, G, and F, and guitar accompaniment with rhythmic slashes. The second system (measures 34-38) features piano accompaniment with chords E, Am, E, Am, and E, and guitar accompaniment with rhythmic slashes. The third system (measures 39-43) is labeled 'PUENTE' and features piano accompaniment with chords Am, G, F, and E, and guitar accompaniment with rhythmic slashes and an 8-measure rest. The fourth system (measures 51-52) is labeled 'SOLO QUENA' and features piano and guitar accompaniment with a 4-measure rest.

Pno. 29 Am E Am G F

Gtr. 29

Pno. 34 E Am E Am E

Gtr. 34

Pno. 39 Am G F E

Gtr. 39 8

PUENTE

SOLO QUENA

Pno. 51 4

Gtr. 51 4

Fuente: CD Agrupación musical Sangre Criolla

Transcripción a partitura: David Bermeo

Análisis: David Serrano

**3.7.8. Oasis****Armonía:** Tonalidad Am**Ritmo:** Candombe en compás de 4/4



**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 3:44

**Forma:** Intro- Verso I- Verso II-Coro- Puente

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 94 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Tema musical protesta

CD *Sara Luz*

El tema está en la tonalidad de Am, una de sus características es que, en la parte armónica, el estribillo modula a AMaj y, nuevamente, cuando canta regresa a la tonalidad original (Am).

En cuanto a la parte lírica, hace referencia a una lucha del pueblo protestando por la injusticia y la corrupción que se vive en el país.

**Transcripción:** Autor

**Letra:** Saúl Jara

Introducción instrumental cuerdas - vientos - sonajas

Amigos que por el mundo van luchando,  
recuerden que estamos bajo el mismo cielo,  
aunque nos parezca un planeta extraño,  
un ave que nos transporta en el tiempo.

No somos más que días, meses, años,  
al fin resulta que solo somos guerra,



cocidos por el sol y el milagro,  
en este oasis que llamamos tierra.

CORO

Vengan, canten conmigo como hermanos,  
quédense en el cielo las estrellas,  
cuando se acabe, la noche se detenga,  
la aurora en el color de mi bandera.

Intervención instrumental principal: vientos instrumentos

Acompañamiento de la melodía: cuerdas

Tejiendo un mundo nuevo con sus manos,  
desafiando a la vida su destino,  
remando contra corriente están logrando,  
mostrarse quienes son lo que abren los caminos.

Caminos frente al sol cruel del verano,  
caminos por donde se fueron mis hijos,  
caminos por donde seguirán viajando  
la esperanza, los sueños, los amigos.

CORO

Vengan, canten conmigo como hermanos  
quédense en el cielo las estrellas,  
cuando se acabe, la noche se detenga,  
la aurora en el color de mi bandera.

Intervención instrumental principal: vientos instrumentos

Acompañamiento de la melodía: cuerdas

CORO

Vengan, canten conmigo como hermanos,  
quédense en el cielo las estrellas,  
cuando se acabe, la noche se detenga,  
la aurora en el color de mi bandera.

Intervención instrumental principal: vientos instrumentos

Acompañamiento de la melodía: cuerdas

(a manera de coda para finalizar el tema musical)

### Gráfico 11. Score - Oasis

Score **OASIS** Saúl Jara

$\text{♩} = 94$  **INTRO** **VERSO I**

Piano **3** *VOZ* Am G

Guitar **3**

6 Pno. Am Am G Am

Gtr.

9 Pno. F C Dm F

Gtr.

**VERSO II**

12 Pno. G Am G Am

Gtr.

2 **OASIS**

15 Pno. Am G Am F C

Gtr.

19 **CORO** *VOZ DUO* C G

23 Pno. Am G C G

Gtr.

27 **PUENTE** **11**

Am E **11**



Fuente: CD Agrupación musical Sangre Criolla  
Transcripción a partitura: David Bermeo  
Análisis: David Serrano

### 3.7.9. Sara Luz (sanjuanito)

**Armonía:** Tonalidad Am

**Ritmo:** Sanjuanito en compás de 2/4

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 3:44

**Forma:** Estribillo- A- Estribillo- B-A- Estribillo

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 102 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Tema musical instrumental

CD *Sara Luz*

Una característica del tema musical es que se repite dos veces la primera y segunda parte (la parte fuerte). En la melodía inicial interviene la zampoña y luego la quena; en el estribillo se intercalan una vez la primera, una vez la segunda, y se termina la canción. Este tema es muy



tradicional en cuanto a su movimiento, Jara menciona que la mayoría de sanjuanitos tiene este esquema.

Gráfico 12. Score – Sara Luz

Score

### SARA LUZ

Saúl Jara

♩ = 102

**ESTRIBILLO**      **TEMA "A"**

Piano

Guitar

*ZAMPOÑA*  
E    Am    E    Am

13

Pno.

G    C    Dm    C    G    Am    E

Gtr.

20

Pno.

Am    G    C    Dm    C    G    Am

Gtr.

**TEMA "B"**

**ESTRIBILLO**

27

Pno.

*QUENA*  
C

Gtr.

2 SARA LUZ  
TEMA "A"

40 Pno. E Am E Am G

40 Gtr.

48 Pno. C Dm C G Am E Am

48 Gtr.

55 Pno. ESTRIBILLO  
Fine

55 Gtr. Fine

62 Pno. 5 1. 2. D.S. al Fine

62 Gtr. 5 D.S. al Fine

Fuente: CD Agrupación Musical Sangre Criolla

Transcripción a partitura: David Bermeo

Análisis: David Serrano





### 3.7.10. Te amaré

**Armonía:** Tonalidad G

**Ritmo:** Fusión entre albazo y cueca

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de G.

**Duración:** 3:37

**Forma:** Intro- A-A-A-Coro- A- Puente-A- Coro

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 86 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Corte romance

CD “Sin nombre”

**Trascripción:** Autor

**Letra:** Saúl Jara

Introducción instrumental cuerdas - vientos

Pasa la tarde fría y otro día que se va,  
lenta llega la noche junto con su soledad  
trayéndome los sueños y siempre estás en ellos,  
la tristeza me vuelve a recordar.



Tanto como te quise y no me puedo olvidar,  
buscando otra salida, siempre en ti vuelvo a pensar,  
y el corazón no entiende, tal vez porque no miente,  
será porque presente que volverás.

CORO

Volverás porque te has llevado algo de mí,  
es tu amor que voy buscando por ahí,  
mi canción quiere ser el polen de tu flor,  
para crecer de nuevo en este amor,  
por caminos de viento andando voy.

Introducción instrumental cuerdas - vientos

Y es que tú te has quedado muy adentro de mi sentir,  
aunque no te he encontrado sé que tu vendrás a mí,  
como va el agua al río, mi pajarillo herido,  
esperando tu nido está por ti.

CORO

Volverás porque te has llevado algo de mí,  
es tu amor que voy buscando por ahí,  
mi canción quiere ser el polen de tu flor,  
para crecer de nuevo en este amor,  
por caminos de viento andando voy.

Intro instrumental cuerdas - vientos a manera de coda para el final del tema musical

Gráfico 13. Score – Te Amaré

Score

## TE AMARÉ

Saúl Jara

$\text{♩} = 86$

**INTRO 8**      **TEMA "A"**

Piano

Guitarra

A      C#m

13

Pno.

Gtr.

F#7      Bm

18

Pno.

Gtr.

A      C#m      D      E

**TEMA "A"**

24

Pno.

Gtr.

A      VOZ      A      C#m



2 TE AMARÉ TEMA "A"

Pno.

Gtr.

Pno.

TE AMARÉ CORO TEMA "A" 3

Pno.

Gtr.

Pno.

4 TE AMARÉ

Pno.

Gtr.

Pno.

Gtr.

Pno.

Gtr.

F  
uen  
te:  
CD  
Agr  
upa  
ció  
n  
Mu

José D



*sical Sangre Criolla*

Transcripción a partitura: David Bermeo

Análisis: David Serrano

**3.7.11. Cuando la lluvia**

**Armonía:** Tonalidad C

**Ritmo:** Chuntunqui en compás de 6/8

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampona y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 3:52

**Forma:** Intro- Verso I- Coro- Puente- Coda- Verso II- Coro- Coda

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 74 bpm

**Timbre:** Formato instrumental, quena, charango, zampona, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Corte Romance

CD “Sin nombre”

Una particularidad en los temas de corte romántico es que se manifiesta una parte muy delicada, y en la parte fuerte entran todos los instrumentos, actuando todos en conjunto. Este



tema tiene dos partes: la parte melódica con charango, guitarra y cuerdas, y la segunda se atribuye a la precisión en cuanto a la ejecución y desarrollo de la obra instrumental.

**Trascripción:** Autor

**Letra:** Saúl Jara

Intro instrumental

Miro caer la lluvia y quiero beberla de gota en gota,  
sé bien que es imposible como pretender besar tu boca,  
como lograr que un lirio a tu piel de seda cubra de sombra.

Coro

Qué lejos estas de mí,  
no me canso de repetir,  
por si me escuchas  
cuanto te amo.  
Sin ti no puedo vivir,  
poco a poco se acerca el fin,  
la primavera se está muriendo,  
pasan los años.

Estribillo instrumental vientos, acompañamiento cuerdas

Miro caer la lluvia y quiero beberla de gota en gota,  
sé bien que es imposible como pretender besar tu boca,  
como lograr que un lirio a tu piel de seda cubra de sombra.

Coro

Qué lejos estas de mí,

no me canso de repetir,

por si me escuchas

cuanto te amo.

Sin ti no puedo vivir,

poco a poco se acerca el fin,

la primavera se está muriendo,

pasan los años.

Finaliza con una intervención instrumental de vientos acompañada por cuerdas.

### Gráfico 14. Score – Cuando la lluvia

Score

## CUANDO LA LLUVIA

Saúl Jara

$\text{♩} = 74$

**INTRO** 4 8 8 **VERSO I** 15

Piano

Guitar

VOZ

**CORO**

37

Pno.

C E Am F G

Gtr.

44

Pno.

C E Am F

Gtr.

51

Pno.

G

**PUENTE** 8 **CODA**

ZAMPOÑA

F

Gtr.



2 CUANDO LA LLUVIA

64

Pno.

Gtr.

70

Pno.

Gtr.

75

Pno.

Gtr.

VERSO II CORO

95

Pno.

Gtr.





CUANDO LA LLUVIA

3

102

Pno.

C E Am F G

Gtr.

CODA

109

Pno.

ZAMPOÑA F G

Gtr.

114

Pno.

F G F

Gtr.

120

Pno.

G F G

Gtr.

Fue  
nte:  
CD  
Ag  
rup  
aci

ón Musical Sangre Criolla  
Transcripción a partitura: David Bermeo  
Análisis: David Serrano



### 3.7.12. Cielo gris

**Armonía:** Tonalidad G

**Ritmo:** Propuesta de cueca

**Melodía:** Los motivos y frases melódicas principales están a cargo de la quena, la zampoña y el charango, en consonancia con la tonalidad de Am.

**Duración:** 3:11

**Forma:** Intro- A-B-A-B-B-A-B

**Dinámica:** Forte (f)

**Textura:** Homofónica

**Tempo:** 88 bpm

**Timbre:** Formato instrumental: quena, charango, zampoña, rondador, guitarra, bajo eléctrico, shakers, bombo andino

Tema musical protesta

Sin disco compacto

**Transcripción:** Autor

**Letra:** Saúl Jara

Intro musical cuerdas

Volverán las sonrisas,  
los corazones nobles,  
con las mismas promesas  
y las mismas soluciones.

Intervención musical vientos

Se ve que tiene prisa  
de ocupar los balcones,

llegar con su discurso  
hasta todos los rincones.

**CORO**

Y el cielo está nublado  
ausentes los colores,  
los campos olvidados,  
saben que no llueve flores.



Y esperan por el justo,  
quien cace a los halcones,  
quien les devuelva el prado,  
y comida a los gorriones.

Intervención musical vientos

Ayer vi en las noticias,  
cogiendo dos ladrones  
en la tienda de Juana,  
se llevaban los botones.

Intervención musical vientos

Estaban sin camisa,  
rotos los pantalones,  
semilla sin malicia,  
brote de injustas razones.

**CORO**

Y el cielo está nublado,  
ausentes los colores,  
los campos olvidados,  
saben que no llueve flores.

Y esperan por el justo,  
quien cace a los halcones,  
quien les devuelva el prado,  
y comida a los gorriones.

Intervención musical vientos

Y esperan por el justo,  
que cace a los halcones,  
quien les devuelva el prado,  
y comida a los gorriones.

Fragmento instrumental de vientos  
a manera de coda y final de la obra

# Gráfico 15. Score – Cielo gris

Score

## CIELO GRIS

Saúl Jara

**INTRO** **TEMA "A"**

♩ = 88

Piano

Guitar

VOZ  
G C G

**TEMA "B"**

Pno.

Gtr.

QUENA

C D G C D C

**TEMA "A"**

Pno.

Gtr.

D C D C D VOZ  
G

Pno.

Gtr.

C G C D G



2 CIELO GRIS

**TEMA "B"**

Pno. 30 16 *QUENA*  
C D C D C

Gtr. 30 16

**TEMA "B"**

Pno. 51 8 *QUENA*  
D C D C D

Gtr. 51 8

**TEMA "A"**

Pno. 64 *VOZ*  
C D G C G

Gtr. 64

**TEMA "B"**

Pno. 71 *QUENA*  
C D G C D

Gtr. 71

## CIELO GRIS

3

Pno.

Gtr.

**TEMA "A"**

Pno.

Gtr.

**TEMA "B"**

Pno.

Gtr.

**TEMA "B"**

Pno.

Gtr.

4 **CIELO GRIS**

Pno.

Gtr.

Fuente: EP Agrupación musical Sangre Criolla  
Transcripción a partitura: David Bermeo Análisis: David Serrano



## CONCLUSIÓN

Para el presente trabajo de titulación se ha recopilado importante información sobre la agrupación musical Sangre Criolla, su historia, sus integrantes, sus creaciones literarias y discográficas, obras de gran valor **académico**, musical e intelectual.

Uno de los objetivos logrados ha sido desarrollar un análisis macro formal del repertorio discográfico del período 1992-2018 de la agrupación folklórica Sangre Criolla, del cantón Chordeleg, provincia del Azuay; para lo cual se consideró el ámbito sociocultural, histórico y la trayectoria musical del grupo. De la misma manera, se eligieron algunos temas musicales del repertorio de la agrupación, extraídos de sus discos: *Lo que no pude pintar*, *Sara Luz* y “Sin nombre”, en los que se ha realizado el análisis formal (estructural) y la transcripción a partituras. Estas obras no solo han influido en el ámbito cultural del cantón Chordeleg, sino han logrado posicionarse a nivel nacional a través de varias presentaciones del grupo. Asimismo, Sangre Criolla ha tenido una presencia importante a nivel internacional, especialmente en países latinoamericanos y europeos, a donde ha llevado su música y sus propuestas enfocadas en el género folklórico. Esta agrupación representa, sin duda, un gran aporte a la música ecuatoriana y a la producción instrumental de la región. Por otro lado, se realizó un análisis histórico de la agrupación, en el que se destacan aspectos importantes como la construcción de instrumentos y la ejecución de los mismos dentro de sus producciones, labor que va más allá de lo meramente práctico, ya que, además, implica el rescate cultural de la música, de los instrumentos andinos, la puesta en valor de nuestras tradiciones y de nuestras sonoridades autóctonas.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abril, J. (10 de mayo de 2013). *Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo XX que dieron origen a la música académica contemporánea nacional, estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Manguashca*. Recuperado el 22 de julio de 2019, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/jspui/bitstream/123456789/508/1/TESIS.pdf>
- Aldeguer, S. (2011). Las diferentes acepciones de forma y estructura en la Historia del Análisis musical. *Tiempo y sociedad*, 5, 89-97. Recuperado el 6 de diciembre de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3907193.pdf>
- Alvarado Delgado, J. (2019). *Música y literatura en Cuenca. El pasillo: performatividad, identidad e historia* (Silvia Ortiz Guerra ed.). Cuenca: GAD Municipal del cantón Cuenca, Museo del Pasillo.
- Béhague, G. (2006). Música erudita, folclórica e popular do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 27(1), 57-68. Recuperado el 20 de julio de 2019, de <https://www.jstor.org/stable/4121696>
- Béhague, G. (2018). *Folk and Popular Music: Regional styles and genres*. Recuperado el 20 de julio de 2019, de Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/Latin-American-music/Characteristic-instruments>
- Ben-Amos, D. (1971). Toward a definition of folklore in context. *The Journal of American Folklore*, 84(331), 3-15. Recuperado el 20 de julio de 2019, de [https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1078&context=nelc\\_papers](https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1078&context=nelc_papers)
- Bent, I., & Pople, A. (2001). Analysis. *Grove Music Online*. doi:doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862





- Blasco, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. *Contratiempo: Revista de Música en la Cultura*(11), 36-49. Recuperado el 6 de abril de 2018, de [http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/entre\\_folklore\\_y\\_etnomusic.pdf](http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf)
- Capa, M. (2014). *La música global y su incidencia en la creación de géneros musicales ecuatorianos en la Asociación de Artistas Profesionales de la ciudad de Loja*. Recuperado el 10 de abril de 2018, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/jspui/bitstream/123456789/20987/1/tesis.pdf>
- Carvalho-Neto, P. (1994). *Antología del Folklore Ecuatoriano*. Quito: Abya Yala.
- Cevallos, L. (2009). *Ruta Chordeleg: "Un paraíso andino"*. Recuperado el 20 de julio de 2019, de <http://201.159.222.99/bitstream/datos/863/1/07167.pdf>
- Cortázar, A. (1959). *Esquema del folclore: Cómo reconocemos los fenómenos folclóricos*. Recuperado el 20 de julio de 2019, de Estudios de Antropología y Filosofía del Folclore: <http://www.folkloretradiciones.com.ar/folklorecientifico/documentos/COMO%20RECONOCEMOS%20LOS%20FENOMENOS%20FOLKLORICOS.pdf>
- Cruz, M. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*(17). Recuperado el 1 de abril de 2018, de <http://www.redalyc.org/html/1051/105117951017/>
- El Comercio (6 de octubre de 2018). Chordeleg crece como ciudad creativa. Recuperado el 28 de julio de 2019, de <https://www.elcomercio.com/actualidad/chordeleg-artesantias-negocios-toquilla-sombreros.html>
- GAD Municipal de Chordeleg (2019). *Guía del cantón*. Recuperado el 30 de julio de 2019, de <http://chordeleg.gob.ec/datos-generales/>
- García, J. (2006). *Con la música por dentro*. México D.F.: DGE Ediciones.



- Godoy, M. (2007). *Breve historia de la música ecuatoriana, géneros musicales mestizos*. Quito: Editorial Ecuador.
- Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Héctor M, J. (14 de diciembre de 2015). *audioproduccion.com*. Obtenido de audioproduccion.com: <https://www.audioproduccion.com/la-diferencia-entre-genero-y-estilo-musical/>
- Jara, S. (12 de mayo de 2019). La historia de la agrupación Sangre Criolla. (D. Serrano, entrevistador)
- Jurado, J., y Rifón, A. (2005). *Música: Programación didáctica*. Sevilla: Editorial MAD.
- Livingston, T. (1999). Music revivals: Towards a general theory. *Ethnomusicology*, 43(1), 66-85. Recuperado el 20 de julio de 2019, de <https://www.jstor.org/stable/852694>
- Martí, J. (1996). *La tradición evocada: folklore y folklorismo*. Recuperado el 20 de julio de 2019, de [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/39872546/JMartí-1999-La\\_tradicion\\_evocada.\\_Folklore\\_y\\_folklorismo.\\_pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DJMartí\\_1999\\_La\\_tradicion\\_evocada\\_Folklor.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Am](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/39872546/JMartí-1999-La_tradicion_evocada._Folklore_y_folklorismo._pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DJMartí_1999_La_tradicion_evocada_Folklor.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Am)
- Martineau, J. (2010). *The Elements of Music: Melody, Rhythm & Harmony*. Wooden Books: Glastonbury.
- Miller, P. (5 de Agosto de 2009). *Chordeleg y su riqueza turística*. Recuperado el 28 de julio de 2019, de <https://patomiller.wordpress.com/2009/08/05/chordeleg-y-su-riqueza-turistica/>
- Montenegro, H. (2013). *El ritmo de la bomba como patrimonio cultural en la legislación ecuatoriana*. Recuperado el 25 de julio de 2019, de <http://dSPACE.uniandes.edu.ec/bitstream/123456789/3059/1/TUTAB005-2013.pdf>
- Moreno, S. (1972). *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.



- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur, 1*. Recuperado el 1 de diciembre de 2018, de [http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis\\_Musical\\_entre\\_formalismo\\_hermeneutica.pdf](http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf)
- Ojeda, J. (2015). *La música tradicional ecuatoriana en el fortalecimiento de la identidad cultural de los habitantes del cantón Piñas, provincia de El Oro. Período 2014*. Recuperado el 20 de julio de 2019, de <https://dspace.unl.edu.ec/bitstream/123456789/21285/1/TESIS%20JOS%C3%89%20LUIS%20OJEDA%20QUICHIMBO.pdf>
- Pagliari, M. (2016). *Basic elements of music*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Pedrell, F. (2009). *Diccionario técnico de la Música*. Valladolid: Maxtor.
- Peralta, H. (2003). *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*. Recuperado el 27 de julio de 2019, de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2523/1/T0248-MC-Peralta-Nueva%20canci%C3%B3n.pdf>
- Pérez Porto, J., y Merino, M. (2016). *definición.de*. Obtenido de [definición.de](https://definicion.de/bicefalo/): <https://definicion.de/bicefalo/>
- Román, A. (2017). *Análisis musical*. Madrid: Visión libros.
- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*, 667-696. Recuperado el 3 de diciembre de 2018, de <https://www.jstor.org/stable/20798094>
- Solare, J. M. (2007). Analizando el análisis. *El análisis de la música: doce notas preliminares, 5*, 36-47. Recuperado el 5 de diciembre de 2018, de <http://www.tango.uni-bremen.de/cursolare/Solare-Analizando.pdf>
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero, 44*, 212-239. Recuperado el 20 de julio de 2019, de <https://sites.google.com/site/marareq/archivos/ATello.pdf>



- Torres, G., Ullauri, N., y Lalangui, J. (2018). Las celebraciones andinas y fiestas populares como identidad ancestral del Ecuador. *Revista Universidad y Sociedad*, 10(2), 294-303. Recuperado el 25 de julio de 2019, de [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2218-36202018000200294](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202018000200294)
- Vega, C. (1959). Música folklórica de Chile. *Revista Musical Chilena*, 13(68), 3-32. Recuperado el 20 de julio de 2019, de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/12981/13265>
- Vega, H. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music. *Historia actual online*, 23, 155-169. Recuperado el 20 de julio de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3671093.pdf>
- Willis, P., & Peter, M. (1996). *Música para todos*. Madrid: Akal.



# ANEXOS



**DISCO:** *Lo que no pude pintar*

- **Tema:** Ritual

**Link:** [https://www.youtube.com/watch?v=ZnWAEOn\\_Vac](https://www.youtube.com/watch?v=ZnWAEOn_Vac)

**DISCO:** *Lo que no pude pintar*

- **Tema:** Danza de las Estrellas

**Link:** <https://www.youtube.com/watch?v=0Dpo0cPw9rQ>

**DISCO:** *Sara Luz*

- **Tema:** Oasis

**Link:** <https://www.youtube.com/watch?v=5XkIpTNtVto>

**DISCO:** Sin nombre

- **Tema:** Cuando la lluvia

**Link:** [https://www.youtube.com/watch?v=JR0Zp3al\\_vs](https://www.youtube.com/watch?v=JR0Zp3al_vs)

**DISCO:** EP sin Disco

- **Tema:** Cielo gris

**Link:** <https://www.youtube.com/watch?v=X6o-B93apRO>



Agrupación Sangre Criolla – Egipto



Manolo Jara y José Criollo – Egipto









Agrupación Sangre Criolla – Egipto



## Presentación en el cantón Chordeleg



Saúl Jara con el logotipo de la agrupación



## Sangre Criolla regresó de su gira por Singapur

Como una “experiencia inolvidable”, calificó Saúl Jara, director del grupo musical Sangre Criolla, su reciente gira por Singapur, país localizado en el continente asiático.

La presentación del grupo se dio por invitación de la empresa Ecuagenera, en el marco de una exposición de orquídeas en el Parque Botánico de Singapur.

Con tres shows diarios de hora y media cada uno, el grupo dejó en alto la música Latinoamérica con más de 50 canciones de todos los países de América del Sur.

Saúl Jara manifestó que la música latinoamericana en Asia es muy apreciada, la gente se pone alegre y emotiva al escuchar los sonidos de los andes, el sonido de los pájaros y la lluvia, matizado con los instrumentos andinos como la quena, la flauta, el charango, la zampoña, etc., mismos que producen un mundo imaginario en el espectador.

Una canción que gustó mucho y llamó la atención de los singapurenses fue el “Cónдор pasa” que es un ritmo tan propio de los andes y se ha convertido en un ícono de la música a nivel universal.

Por otro lado, Saúl Jara se mostró gratamente impresionado por la belleza de ese país, con una cultura bien desarrollada. Co-



*Sangre Criolla, embajador cultural de América Latina.*

mentó como anécdota que en los ocho días que permanecieron allí nunca vieron un policía, porque sus habitantes son bien respetuosos de la ley y es parte de su cultura.

La caravana musical estuvo integrada por los ocho integrantes del grupo y el sonidista Pablo Vera.

Se calcula que durante los cuatro días de show asistieron al parque botánico de Singapur, aproximadamente 6 millones de personas. “Valió la pena el esfuerzo y además aprovechamos para dar a conocer la cultura de nuestro país y de Latinoamérica”, comentó el artista. (FL) (I)



Reconocimiento a la agrupación musical



Portada del disco *Lo que no pude pintar*





Portada del disco *Sara Luz*



Portada del disco *Sin nombre*