

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Composición de dos temas musicales sobre la base de fusión del género rock con elementos de música popular ecuatoriana, como el sanjuanito y el pasacalle**

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

**Autor:**

Nelson Javier Márquez Jaramillo

**Director:**

Nelson Darío Ortega Cedillo

ORCID: 0000-0003-1009-4517

**Cuenca, Ecuador**

2023-02-14

## Resumen

El presente trabajo de investigación se basa en la creación de dos obras de rock fusionado con elementos musicales del sanjuanito y pasacalle para un ensamble conformado por dos guitarras, un bajo y una batería. Para ello, primeramente se efectúa una investigación de los antecedentes del rock, sanjuanito y pasacalle. Asimismo se analizan y describen los elementos musicales que caracterizan a cada uno de estos estilos. Dichos elementos son: forma, armonía melodía y ritmo.

*Palabras clave:* composición, rock, sanjuanito, pasacalle

## Abstract

This research work is based on the creation of two rock works fused with musical elements of the sanjuanito and pasacalle for a rock ensemble: two guitars, a bass and a drums. To do this, an investigation of the background of rock, the sanjuanito and the pasacalle was first carried out. Likewise, the musical elements that characterize each of these styles are analyzed and described. These elements are: form, harmony, melody and rhythm.

*Keywords:* composition, rock, sanjuanito, pasacalle

## Índice

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Capítulo 1: Características Musicales del rock, el sanjuanito y el pasacalle</b> | <b>17</b> |
| 1.1. Antecedentes musicales del rock  | 17        |
| 1.1.1. Definición y origen  | 17        |
| 1.1.2. Elementos instrumentales del rock  | 20        |
| 1.1.3. Descripción morfológica del rock   | 26        |
| 1.1.4. Descripción rítmica del rock   | 32        |
| 1.1.5. Descripción armónica   | 34        |
| 1.1.6. Descripción melódica   | 35        |
| 1.2. Antecedentes musicales del sanjuanito  | 35        |
| 1.2.1. Definición y origen  | 35        |
| 1.2.2. Descripción morfológica del sanjuanito                                       | 37        |
| 1.2.3. Descripción rítmica del sanjuanito   | 41        |
| 1.2.4. Descripción armónica del sanjuanito  | 42        |
| 1.2.5. Descripción melódica del sanjuanito  | 43        |
| 1.3. Antecedentes musicales del pasacalle   | 44        |
| 1.3.1. Definición y Origen  | 44        |
| 1.3.2. Descripción morfológica del pasacalle  | 44        |
| 1.3.3. Descripción rítmica del pasacalle  | 47        |
| 1.3.4. Descripción armónica del pasacalle   | 47        |
| 1.3.5. Descripción melódica del pasacalle   | 48        |
| 1.4. Características comunes entre el rock, sanjuanito y pasacalle                  | 50        |

## Capítulo 2: Técnicas de Arreglos y Composición para el Proceso Creativo de las Obras 52

|  |           |
|--|-----------|
| 2.1. San Juancito                                    | 52        |
| 2.1.1. Tratamiento compositivo del tema San Juancito | 52        |
| 2.1.2. Tratamiento morfológico                       | 52        |
| 2.1.3. Tratamiento rítmico                           | 53        |
| 2.1.4. Tratamiento armónico                          | 59        |
| 2.1.5. Tratamiento melódico                          | 64        |
| 2.2. Pazacalle                                       | 68        |
| 2.2.1. Tratamiento compositivo                       | 68        |
| 2.2.2. Tratamiento morfológico                       | 68        |
| 2.2.3. Tratamiento rítmico                           | 68        |
| 2.2.4. Tratamiento armónico                          | 73        |
| 2.2.5. Tratamiento melódico                          | 75        |
| <b>Conclusiones</b>                                  | <b>81</b> |
| <b>Referencias</b>                                   | <b>83</b> |
| <b>Anexos</b>  | <b>87</b> |

## Índice de Tablas

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Tabla 1.</b> Análisis del tema <i>Close to the Edge</i> de la banda Yes. | <b>32</b> |
| <b>Tabla 2.</b> Comparación de características comunes de los géneros.      | <b>51</b> |
| <b>Tabla 3.</b> Esquema de la obra <i>San Juancito</i> .                    | <b>67</b> |
| <b>Tabla 4 .</b> Esquema de la obra <i>Pazacalle</i> .                      | <b>80</b> |

## Índice de Figuras

|                                      |           |
|--------------------------------------|-----------|
| <b>Figura 1.</b> Fender Broadcaster. | <b>22</b> |
| <b>Figura 2.</b> Little Richard.     | <b>25</b> |

## Índice de ejemplos

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Ejemplo 1.</b> Escritura de <i>Palm Mute</i> en la guitarra.                  | <b>21</b> |
| <b>Ejemplo 2.</b> Escritura de <i>Bends</i> en la guitarra.                      | <b>22</b> |
| <b>Ejemplo 3.</b> Escritura de <i>Hammer on</i> en la guitarra.                  | <b>22</b> |
| <b>Ejemplo 4.</b> Escritura de <i>Pull off</i> en la guitarra.                   | <b>22</b> |
| <b>Ejemplo 5.</b> Escritura de <i>Riffs</i> en la guitarra.                      | <b>22</b> |
| <b>Ejemplo 6.</b> Escritura de <i>Glissandos</i> en la guitarra.                 | <b>23</b> |
| <b>Ejemplo 7.</b> Acordes mayores para bajo.                                     | <b>24</b> |
| <b>Ejemplo 8.</b> <i>Walking bass</i> o bajo caminante.                          | <b>24</b> |
| <b>Ejemplo 9.</b> <i>Slap</i> .  | <b>25</b> |
| <b>Ejemplo 10.</b> Escritura para batería en el pentagrama.                      | <b>25</b> |
| <b>Ejemplo 11.</b> Técnicas de batería.  | <b>26</b> |
| <b>Ejemplo 12.</b> Fragmento del tema <i>Oh Susana!</i> .                        | <b>27</b> |
| <b>Ejemplo 13.</b> Forma musical del tema <i>Let it be</i> .                     | <b>28</b> |
| <b>Ejemplo 14.</b> Forma musical del tema <i>My generation</i> .                 | <b>29</b> |
| <b>Ejemplo 15.</b> Forma musical del tema <i>Bohemian Rhapsody</i> .             | <b>30</b> |
| <b>Ejemplo 16.</b> Descripción de la forma <i>Allegro de Sonata</i> .            | <b>31</b> |
| <b>Ejemplo 17.</b> Patrón rítmico del rock.                                      | <b>32</b> |
| <b>Ejemplo 18:</b> <i>Backbeats</i> . Tema <i>Take it easy</i> del grupo Eagles. | <b>33</b> |
| <b>Ejemplo 19.</b> Cambios de compás. <i>Close to the edge</i> , agrupación Yes. | <b>34</b> |
| <b>Ejemplo 20.</b> Sección de la batería, <i>Close to the Edge</i> .             | <b>34</b> |
| <b>Ejemplo 21.</b> Progresión armónica tonal por quintas en guitarra eléctrica.  | <b>34</b> |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Ejemplo 22.</b> Breve análisis de la forma A y B del tema <i>Carabuela</i> .                 | <b>39</b> |
| <b>Ejemplo 23.</b> Forma musical del tema <i>Carabuela</i> .                                    | <b>40</b> |
| <b>Ejemplo 24.</b> Forma musical del tema <i>Pobre corazón</i> .                                | <b>41</b> |
| <b>Ejemplo 25.</b> Patrones rítmicos del sanjuanito.  | <b>41</b> |
| <b>Ejemplo 26.</b> Patrón rítmico del sanjuanito en el bombo.                                   | <b>41</b> |
| <b>Ejemplo 27.</b> Fragmento del tema <i>Carabuela</i> .  | <b>42</b> |
| <b>Ejemplo 28.</b> Fragmento del tema <i>Carabuela</i> .  | <b>43</b> |
| <b>Ejemplo 29.</b> Uso de la pentatónica menor de La.   | <b>43</b> |
| <b>Ejemplo 30.</b> Breve análisis de la forma A, B y C del tema <i>El Chulla Quiteño</i> .      | <b>46</b> |
| <b>Ejemplo 31.</b> Fragmento del tema <i>El cholo porteño</i> .                                 | <b>47</b> |
| <b>Ejemplo 32.</b> Patrón rítmico del pasacalle.  | <b>47</b> |
| <b>Ejemplo 33.</b> Ritmo del pasacalle en la guitarra incluyendo un pasaje de llamadas.         | <b>48</b> |
| <b>Ejemplo 34.</b> Escalas pentafónicas.  | <b>49</b> |
| <b>Ejemplo 35.</b> Uso de escalas pentafónicas en la pieza <i>Yo soy Indiecito</i> .            | <b>50</b> |
| <b>Ejemplo 36.</b> Forma musical del tema <i>San Juancito</i> .                                 | <b>52</b> |
| <b>Ejemplo 37.</b> Motivo rítmico usado en la introducción del tema <i>San Juancito</i> .       | <b>53</b> |
| <b>Ejemplo 38.</b> Comparación rítmica entre la sección A y B del tema <i>San Juancito</i> .    | <b>54</b> |
| <b>Ejemplo 39.</b> Patrón rítmico del rock en el tema <i>San Juancito</i> .                     | <b>54</b> |
| <b>Ejemplo 40.</b> Síncopa. Sección C del tema <i>San Juancito</i> .                            | <b>55</b> |
| <b>Ejemplo 41.</b> Tresillos de corchea y semicorchea. Sección C del tema <i>San Juancito</i> . | <b>55</b> |
| <b>Ejemplo 42.</b> Inicio de la sección D del tema <i>San Juancito</i> .                        | <b>56</b> |
| <b>Ejemplo 43.</b> Patrón rítmico en la batería de la sección D del tema <i>San Juancito</i> .  | <b>56</b> |



|   |           |
|---|-----------|
| <b>Ejemplo 44.</b> Figuración rítmica de la guitarra dos en la sección D de <i>San Juancito</i> .     | <b>56</b> |
| <b>Ejemplo 45.</b> Figuración rítmica del bajo en la sección D del tema <i>San Juancito</i> .         | <b>56</b> |
| <b>Ejemplo 46.</b> Figuración rítmica de la guitarra y el bajo, sección D de <i>San Juancito</i> .    | <b>57</b> |
| <b>Ejemplo 47.</b> Comparación rítmica entre los temas <i>San Juancito</i> y <i>Golden Dolphin</i> .  | <b>57</b> |
| <b>Ejemplo 48.</b> Similitud y cambios en la figuración de la guitarra dos y el bajo.                 | <b>57</b> |
| <b>Ejemplo 49.</b> Figuración similar entre la guitarra dos y el bajo.                                | <b>58</b> |
| <b>Ejemplo 50.</b> Uso de síncopas en la sección D del tema <i>San Juancito</i> .                     | <b>58</b> |
| <b>Ejemplo 51.</b> Variación rítmica dentro del bajo. Sección D del tema <i>San Juancito</i> .        | <b>58</b> |
| <b>Ejemplo 52.</b> <i>Outro</i> . Sección D del tema <i>San Juancito</i> .                            | <b>59</b> |
| <b>Ejemplo 53.</b> Progresión armónica de la introducción y sección A de <i>San Juancito</i> .        | <b>59</b> |
| <b>Ejemplo 54.</b> Progresión armónica de la sección B del tema <i>San Juancito</i> .                 | <b>60</b> |
| <b>Ejemplo 55.</b> Solos. Primera parte de la sección C del tema <i>San Juancito</i> .                | <b>60</b> |
| <b>Ejemplo 56.</b> Solos. Segunda parte de la sección C del tema <i>San Juancito</i> .                | <b>60</b> |
| <b>Ejemplo 57.</b> Solos. Tercera parte de la sección C del tema <i>San Juancito</i> .                | <b>61</b> |
| <b>Ejemplo 58.</b> Uso de acorde cuartal. Inicio de la sección D del tema <i>San Juancito</i> .       | <b>61</b> |
| <b>Ejemplo 59.</b> Intercambio modal. Sección D del tema <i>San Juancito</i> .                        | <b>61</b> |
| <b>Ejemplo 60.</b> Notas de paso. Acompañamiento de la sección D de <i>San Juancito</i> .             | <b>62</b> |
| <b>Ejemplo 61.</b> Sección D del tema <i>San Juancito</i> .   | <b>62</b> |
| <b>Ejemplo 62.</b> <i>Double Stops</i> . Sección D del tema <i>San Juancito</i> .                     | <b>62</b> |
| <b>Ejemplo 63.</b> <i>Power Chord</i> : E5. Sección D del tema <i>San Juancito</i> .                  | <b>63</b> |
| <b>Ejemplo 64.</b> Progresión armónica. Sección D del tema <i>San Juancito</i> .                      | <b>63</b> |
| <b>Ejemplo 65.</b> Resolución de acorde dominante hacia la tónica. Sección D de <i>San Juancito</i> . | <b>63</b> |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Ejemplo 66.</b> Conclusión del tema <i>San Juancito</i> .   | <b>63</b> |
| <b>Ejemplo 67.</b> Construcción melódica de la introducción del tema <i>San Juancito</i> .               | <b>64</b> |
| <b>Ejemplo 68.</b> Construcción melódica de la sección A del tema <i>San Juancito</i> .                  | <b>64</b> |
| <b>Ejemplo 69.</b> Construcción melódica de la sección B del tema <i>San Juancito</i> .                  | <b>64</b> |
| <b>Ejemplo 70.</b> Uso de la escala dórica de E al inicio de la sección C del tema <i>San Juancito</i> . | <b>64</b> |
| <b>Ejemplo 71.</b> Uso de la escala menor blues de E en la sección C de <i>San Juancito</i> .            | <b>65</b> |
| <b>Ejemplo 72.</b> Uso de la escala Eólica de E al final de la sección C de <i>San Juancito</i> .        | <b>65</b> |
| <b>Ejemplo 73.</b> Uso de la escala pentatónica menor de Mi. Sección D de <i>San Juancito</i> .          | <b>65</b> |
| <b>Ejemplo 74.</b> Uso de la escala pentatónica menor de Sol#. Sección D <i>San Juancito</i> .           | <b>65</b> |
| <b>Ejemplo 75.</b> Uso de la escala menor blues de E. Sección D del tema <i>San Juancito</i> .           | <b>66</b> |
| <b>Ejemplo 76.</b> Uso de <i>Double Stops</i> en base a la escala pentatónica menor de Mi.               | <b>66</b> |
| <b>Ejemplo 77.</b> Uso de la escala blues menor de Mi para la improvisación.                             | <b>66</b> |
| <b>Ejemplo 78.</b> Improvisación dejada a criterio del intérprete. Sección <i>San Juancito</i> .         | <b>66</b> |
| <b>Ejemplo 79.</b> Uso de <i>bends</i> . Sección De del tema <i>San Juancito</i> .                       | <b>67</b> |
| <b>Ejemplo 80.</b> <i>Outro</i> . Sección D del tema <i>San Juancito</i> .                               | <b>67</b> |
| <b>Ejemplo 81.</b> Forma musical del tema <i>Pazacalle</i> .   | <b>68</b> |
| <b>Ejemplo 82.</b> Introducción del tema <i>Pazacalle</i> .  | <b>68</b> |
| <b>Ejemplo 83.</b> Ritmo de batucada. Sección del tema <i>Pazacalle</i> .                                | <b>69</b> |
| <b>Ejemplo 84.</b> Uso de negras en los tiempos 1 y 2 del bajo.  | <b>69</b> |
| <b>Ejemplo 85.</b> Ritmo de acompañamiento en la guitarra dos. Sec. A y B del tema <i>Pazacalle</i>      | <b>69</b> |
| <b>Ejemplo 86.</b> Figuras usadas en la guitarra uno. Sección A del tema <i>Pazacalle</i> .              | <b>69</b> |
| <b>Ejemplo 87.</b> Sección B del tema <i>Pazacalle</i> .   | <b>70</b> |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Ejemplo 88.</b> Sección C del tema <i>Pazacalle</i> .   | <b>70</b> |
| <b>Ejemplo 89.</b> Cambio de compás dentro de la sección C del tema <i>Pazacalle</i> .                 | <b>71</b> |
| <b>Ejemplo 90.</b> Cambio de figuración al final de la sección C del tema <i>Pazacalle</i> .           | <b>71</b> |
| <b>Ejemplo 91.</b> Cambio de compás y uso de síncopas. Inicio de la Sec. D del tema <i>Pazacalle</i> . | <b>71</b> |
| <b>Ejemplo 92.</b> Patrón rítmico tradicional del rock. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .          | <b>71</b> |
| <b>Ejemplo 93.</b> Variación rítmica. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .                            | <b>72</b> |
| <b>Ejemplo 94.</b> Figuras rítmicas usadas en la sección D del tema <i>Pazacalle</i> .                 | <b>72</b> |
| <b>Ejemplo 95.</b> Uso de síncopas en la sección D del tema <i>Pazacalle</i> .                         | <b>72</b> |
| <b>Ejemplo 96.</b> Variaciones rítmicas dentro de la batería. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .    | <b>72</b> |
| <b>Ejemplo 97.</b> Figuras rítmicas y uso de síncopas en la sección D del tema <i>Pazacalle</i> .      | <b>73</b> |
| <b>Ejemplo 98.</b> Figuras rítmicas y uso de síncopas en la sección D del tema <i>Pazacalle</i> .      | <b>73</b> |
| <b>Ejemplo 99.</b> Progresión armónica. Sección A del tema <i>Pazacalle</i> .                          | <b>73</b> |
| <b>Ejemplo 100.</b> Progresión armónica. Sección B del tema <i>Pazacalle</i> .                         | <b>74</b> |
| <b>Ejemplo 101.</b> Progresión armónica. Sección C del tema <i>Pazacalle</i> .                         | <b>74</b> |
| <b>Ejemplo 102.</b> Progresión armónica. Inicio de la sección D del tema <i>Pazacalle</i> .            | <b>74</b> |
| <b>Ejemplo 103.</b> Acorde de Do7 alterado. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .                      | <b>74</b> |
| <b>Ejemplo 104.</b> Acorde de intercambio modal. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .                 | <b>75</b> |
| <b>Ejemplo 105.</b> Meseta modal. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .                                | <b>75</b> |
| <b>Ejemplo 106.</b> Uso del modo F dórico. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .                       | <b>75</b> |
| <b>Ejemplo 107.</b> Melodía de la introducción del tema <i>Pazacalle</i> .                             | <b>75</b> |
| <b>Ejemplo 108.</b> Melodía de la sección A del tema <i>Pazacalle</i> .                                | <b>75</b> |
| <b>Ejemplo 109.</b> Melodía de la sección B del tema <i>Pazacalle</i> .                                | <b>76</b> |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Ejemplo 110.</b> Melodía del bajo en la sección A y B del tema <i>Pazacalle</i> .                       | <b>76</b> |
| <b>Ejemplo 111.</b> Nota del arpegio de C mayor. Melodía de la sección B del tema <i>Pazacalle</i> .       | <b>76</b> |
| <b>Ejemplo 112.</b> Improvisación dejada a criterio del intérprete.  | <b>76</b> |
| <b>Ejemplo 113.</b> <i>Riff</i> . Sección C del tema <i>Pazacalle</i> .                                    | <b>77</b> |
| <b>Ejemplo 114.</b> <i>Riff</i> en base a la escala de Fa menor.   | <b>77</b> |
| <b>Ejemplo 115.</b> Improvisación dejada a criterio del intérprete.  | <b>77</b> |
| <b>Ejemplo 116.</b> Semifrase en base a la escala menor de Fa. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .       | <b>77</b> |
| <b>Ejemplo 117.</b> <i>Riff</i> basado en escala menor de Fa con una 5dis como nota de paso.               | <b>78</b> |
| <b>Ejemplo 118.</b> Línea de acompañamiento en el bajo. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .              | <b>78</b> |
| <b>Ejemplo 119.</b> <i>Riff</i> usado por la guitarra dos en base a la escala menor de Fa.                 | <b>78</b> |
| <b>Ejemplo 120.</b> Uso de acorde alterado (Do7alt) dentro del <i>riff</i> .                               | <b>78</b> |
| <b>Ejemplo 121.</b> Línea del bajo dentro de la sección D del tema <i>Pazacalle</i> .                      | <b>78</b> |
| <b>Ejemplo 122.</b> <i>Riff</i> interpretado por la guitarra dos, utilizando <i>power chords</i> .         | <b>79</b> |
| <b>Ejemplo 123.</b> Uso de las terceras de cada acorde para la línea del bajo.                             | <b>79</b> |
| <b>Ejemplo 124.</b> <i>Riff</i> basado en la escala de Fa locrio. Sección D del tema <i>Pazacalle</i> .    | <b>79</b> |
| <b>Ejemplo 125.</b> <i>Riff</i> utilizado por el bajo en base a la escala de Fa locrio.                    | <b>79</b> |
| <b>Ejemplo 126.</b> <i>Riff</i> basado en la escala dórica de Fa. <i>Outro</i> del tema <i>Pazacalle</i> . | <b>80</b> |
| <b>Ejemplo 127.</b> Línea melódica del bajo, usando la raíz y octava del acorde.                           | <b>80</b> |

## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a mi familia, quienes son el motivo de mi existencia, y a todo aquel que ame la música y el conocimiento tanto como yo.

## **Agradecimientos**

Primeramente, agradezco a Dios por brindarme fuerza, coraje y sabiduría para continuar hacia adelante sin claudicar. En segundo lugar, agradezco profundamente a todos mis maestros, especialmente al Mgt. Nelson Ortega Cedillo, quien guió este trabajo y me ofreció su apoyo a lo largo del mismo. Igualmente, le doy gracias a todos mis amigos y familiares, quienes me proporcionaron mucha de la información desarrollada en este trabajo.

## **Introducción**

El siguiente proyecto aborda dos composiciones de género rock, fusionado con música tradicional ecuatoriana, para un ensamble con el siguiente formato: dos guitarras, un bajo y una batería. Las mismas serán desarrolladas por medio de la combinación de diferentes técnicas compositivas; se describirán los elementos musicales, morfológicos, rítmicos, armónicos y melódicos de los géneros rock, sanjuanito y pasacalle.

## **Metodología**

Este proyecto tiene un enfoque cualitativo, mediante el cual se desarrollará una descripción y comparación de los elementos musicales de los géneros seleccionados, la que servirá de base para el desarrollo de las composiciones.

## **Objetivo general**

Elaborar dos composiciones de rock, fusionando elementos de música ecuatoriana, para un ensamble de dos guitarras, un bajo y una batería.

## **Objetivos específicos**

- Describir los elementos musicales de los géneros citados en cuanto a la forma, armonía, ritmo y melodía.
- Presentar la composición de dos obras con el criterio estilístico de rock fusionado con elementos de los géneros sanjuanito y pasacalle.
- Realizar partituras de ambas obras.
- Presentar una producción musical independiente de las obras trabajadas.

## **Resultados**

- Ampliar el repertorio musical ecuatoriano con nuevas propuestas estilísticas.
- Innovar la producción de nueva música ecuatoriana mediante una descripción teórico-metodológica para la composición de las dos obras de rock- fusión, analizando distintos temas representativos.

-Profundizar el conocimiento del rock, el sanjuanito y el pasacalle mediante un análisis morfológico, rítmico, armónico y melódico de cada uno de estos géneros.

-Grabación de dos temas inéditos del género rock con elementos del sanjuanito y pasacalle ecuatorianos.



## Capítulo 1: Características Musicales del rock, el sanjuanito y el pasacalle

En el capítulo 1, se da a conocer el contexto de los antecedentes, descripción de los elementos musicales, también una descripción morfológica, rítmica, armónica y melódica del rock, el sanjuanito y el pasacalle por medio de una reseña histórica con relación a la época, al lugar, a algunos compositores notables, a la instrumentación y varias obras destacadas de los géneros mencionados.

### 1.1. Antecedentes musicales del rock

#### 1.1.1. Definición y origen

Durante la década de 1950 nace el *rock n´roll* en Estados Unidos, este género es considerado como un hijo legítimo del blues, una música con una profunda raíz negra y un alto contenido de insurrección poética de la *beat generation*. (Stornaiolo, 2016).

Se menciona que el rock comenzó en el año 1954 ( Alan Freed, quién era un *Disc Jockey*, inventó el término *rock n´roll* un año antes) cuando Bill Haley, (un músico que estaba a la cabeza del grupo The comets) grabó la canción *Rock Around the Clock*.(Sierra i Fabra, 2016)

A pesar de lo antes señalado, los orígenes del *rock and roll*, y por ende del *rock*, son confusos, incluso, se ha llegado a señalar que estos podrían datar de hasta 1949 cuando Fats Domino publica la canción *Fat Man*, así lo señaló André Höchemer en 2013.<sup>1</sup>

Más adelante, hacia finales de la década de los años 50, el *rock n´roll* tuvo un impacto social muy importante tanto en su país de origen, Estados Unidos, como en Europa, iniciando una revolución en varios aspectos, uno de estos fue abrir una puerta entre negros y blancos, ya que se tenían artistas de la talla de Chuck Berry o Little Richard que eran admirados por todos sin importar el color de piel. En Inglaterra compositores como John Lennon y Paul McCartney, quienes unos años más adelante crearán *The Beatles*, escuchaban temas compuestos en Estados Unidos como *Jailhouse Rock* de Jerry Leiber y Mike Stoller e interpretada por Elvis Presley (todos blancos) pero, a la par, se nutrían de temas como *Johnny B. Goode* del ya mencionado Chuck Berry.

A pesar de este aparente éxito del género algunos de sus exponentes más representativos empezarán a decaer en cuanto a su popularidad se refiere, esto ocurre en el cierre de la década de los años 50. A continuación citamos algunos de los músicos, y causas, que atravesaron por estas crisis del *rock and roll*:

- Elvis Presley entra al ejército,

---

<sup>1</sup> Höchemer, A. (21 de Agosto de 2013). Breve Historia del Rock. Elepé. Recuperado el 22 de Septiembre de 2022 de <http://www.elepe.com/noticia/breve-historia-del-rock-930>

- Jerry Lee Lewis tiene un amorío con su prima de 13 años,
- Little Richard encuentra la religión,
- Chuck Berry tiene problemas con la ley por traficar con menores,
- Buddy Holly, Ritchie Valens y The Big Bopper murieron en un accidente de aviación.

Se intuía que el final de un género había llegado, pero algunos compositores relevantes del *rock and roll* como Jerry Leiber y Mike Stoller en Estados Unidos, quienes habían trabajado con Elvis creando éxitos como *Hound Dog* o la ya citada *Jailhouse Rock*, se rehusaban a dejar de explotar esta música. Así, aparecen a inicios de los años 60 compañías musicales encargadas de desarrollar éxitos de *rock and roll*, una época que, como señala Emerson (2006), se la conoce como *The Brill Building Sound* (TBBS) nombre que nace debido a que estas empresas se encontraban en la ciudad de Nueva York en el edificio Brill. La forma en que se creaban piezas en TBBS era la similar al desarrollo de un automóvil, es decir, existían diferentes personas especializadas en cada uno de los elementos del producto final, se empezaba con un compositor y un letrista quienes pasaban la obra a un productor, éste seleccionaba a un intérprete y luego a una banda u orquesta para la ejecución, y finalmente se buscaba una editorial y un sello discográfico. Dentro de este sistema de engranaje en el que se había empezado a trabajar el género estaban figuras que serían de vital importancia para el desarrollo de este, tales como el productor Phil Spector, quien en años posteriores trabajaría con The Beatles, o la dupla de compositores Gerry Goffin y Carole King, quienes fueron los compositores favoritos de Lennon y McCartney.

Por otro lado, a pesar que el *rock and roll* había nacido con una instrumentación compuesta, generalmente por un contrabajo, un piano, dos guitarras, una voz, y en ocasiones una sección de saxofones, para inicios de los años 60 esta se había expandido, por ejemplo, el uso de una sección de cuerdas, de varias guitarras, de diferentes teclados, de vientos maderas, de bronces, de percusiones orquestales, etc., se hizo presente en lo que se conoce como el *The Wall of Sound* de Phil Spector, con temas *Be My Baby* interpretado por las Ronettes.

Es aquí en donde resuena la importancia del grupo inglés The Beatles, ya que a pesar de que tenían claras influencias de la música creada por Spector también eran admiradores de la primera etapa del *rock and roll*, es por ello, y debido a sus limitaciones evidentes, que su formato emulará el de un cuarteto compuesto por un bajo eléctrico, una batería y dos guitarras. La banda inglesa llegó, entonces, ha gozar de una modesta popularidad desde 1962 con el lanzamiento de temas como *Love Me Do* pero será en 1964 en donde su fama e influencia lleguen a estratos antes no conocidos, sobretodo con un fenómeno que se conoció como “la

invasión británica” que ocurre cuando varios grupos ingleses, encabezados por The Beatles, llegan a Estados Unidos y renacen el formato minimalista del *rock and roll* dejando de lado la parafernalia instrumental a la que Spector había acostumbrado al público. Así mismo, una de las características más importantes de The Beatles era que componían su propia música, dejando de lado el modelo de TBBS, esto servirá de gran influencia para los grupos que emergieron de aquí en adelante dentro del *rock and roll*, como los estadounidenses *The Byrds* quienes eran llamados “Los Beatles Americanos”.

El género del *rock and roll* iba a expandirse y daba como origen a uno nuevo que se denominaría solamente “rock”, Latham (2009) señala que este término empezó a emplearse en, aproximadamente, 1967 para referirse a lo que hoy en día se denomina rock progresivo, caracterizándose sobre todo por ser un estilo desenfocado del baile o de líricas referentes a amor, autos y chicas, y, por el contrario, más apegado a desarrollar temáticas más serias como, por ejemplo, el tema *Epitaph* de King Crimson y su letra desoladora y lúgubre.

Un punto muy complejo de delimitar es la separación del *rock and roll* y el *pop*, puesto que en un inicio el primero era considerado una categoría del segundo, incluso la misma Carole King, compositora de TBBS, señalaba que lo suyo era pop y no *rock and roll*. Sin embargo, según Latham (2009) solamente será hasta inicios de los años 70 en donde se planteen parámetros que diferencien estos dos géneros, siendo el primero uno más apegado al desarrollo artístico y el segundo uno centrado en el comercio de la música. Durante los años 70 las diferencias serán aún más evidentes, tanto en instrumentación, temáticas, técnicas de grabación, etc., entre estos dos.

En la década de 1960 el rock psicodélico se apoderó del ritmo y desenfreno juvenil propios del género, todo esto aportó una gran trascendencia y también internacionalidad artística. El hippismo y la psicodelia se convirtieron en el centro de unas inmensas ansias de cambio. (Fernández, 2017)

“La moda surgida de la psicodelia se apoyaba en un eclecticismo de lo exótico, en el que no faltaba el sentido del humor. Se trataba, ante todo, de buscar un conjunto chocante y bien diferenciado de la indumentaria clásica occidental postindustrial”. Méndez, S (2004).

Luego de la revolución del pop británico de la década de 1960, surgió una corriente de músicos totalmente nueva, que vio el rock como un género con posibilidades infinitas. Ya no se centraban en el marco de las exitosas canciones pop siempre exitosas de tres minutos,

estándar hasta la actualidad, sino que querían algo. Surge el *rock progresivo* como consecuencia directa de la *psicodelia*<sup>2</sup>.

A inicio de los años 70 el rock se había fragmentado en diversas vertientes como *soft rock*, *hard rock*, *surf rock*, *rock psicodélico*, *space rock*, *rock progresivo*, etc., será este último el que tenga uno de los desarrollos más representativos, además de que se ha señalado que fue este género el que originó el término “rock”, evolucionando este estilo para mezclarse con tintes de música clásica, música folclórica, jazz, etc., experimentado con longitudes que se prolongaban más allá de los 3 minutos y medio, utilizando instrumentos propios de ciertas regiones, como la Balalaika en *Jeffery Goes to Leicester Square* de Jethro Tull de o la Vachalia en *Wonderous Stories* de Yes, y una mayor complejidad armónica y rítmica en comparación con el *rock and roll*. El rock progresivo tenía como público objetivo las personas mayores, 18 años en adelante, mientras que, en contraste, el pop apuntaba hacia los adolescentes.

A pesar de que la evolución del rock se siguió dando durante los siguientes años, con nuevos género como el *britpop* o el *pop rock*, es pertinente señalar que el desarrollo de las obras originales propuestas para este trabajo poseen mayor influencia en el rock durante su etapa de mediados de los años 60 hasta mediados de los años 70, en estos último específicamente en el rock progresivo, concretamente en ámbitos de formato instrumental, armónico y melódico.

### 1.1.2. Elementos instrumentales del rock

A continuación se realizará una breve descripción de los instrumentos principales empleados en el rock, y por ende en las obras propias propuestas para este trabajo de titulación, así como también algunas de sus formas de ejecución que sean relevantes para los objetivos pertinentes.

- **Guitarra eléctrica:** Hablar del mundo guitarrístico, y sobretodo de la Guitarra Eléctrica, es un campo, por demás, extenso; por ello, nos centraremos en describir, brevemente, el paso histórico de la Guitarra Eléctrica de cuerpo sólido, que es el modelo de guitarra más habitual dentro del rock. En este tipo de guitarras la caja de resonancia o cuerpo del instrumento no tiene como función principal amplificar el sonido, como en el caso de las Guitarras Acústicas, por el contrario, se encarga de la tensión de las cuerdas, de sostener al puente y contener la sección electrónica. Latham (2008) señala que Fueron comercializadas desde 1948 por la compañía Fender, su influencia llevó a la empresa Gibson Les Paul, en 1952, a crear su propio modelo de Guitarra con cuerpo sólido.

---

<sup>2</sup> Movimiento artístico, que pretende manifestar los efectos que producen las drogas alucinógenas.



**Figura 1.** Fender Broadcaster. (1948). [Fotografía]. Cutaway Magazine.

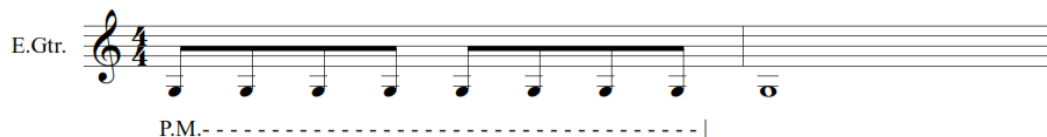
<https://www.cutawayguitarmagazine.com/fender-50-broadcaster-original/><sup>3</sup>

Dentro del rock, el sonido de la guitarra eléctrica es considerado un elemento esencial, ya que esta puede añadirse a una serie de efectos como: *reverb*, *overdrive*, *wah-wah*, *fuzz*, entre otros, mediante pedales de efectos, los cuales están conectados entre el instrumento y el amplificador. Existen diferentes efectos que, como se ha señalado, se activan, generalmente por medio de pedales y modifican el sonido resultante de la ejecución del guitarrista, sin embargo, con fines de esta investigación se han señalado únicamente aquellos que tienen relevancia dentro de las composiciones propuestas para este trabajo.

Para su ejecución se suele utilizar una vitela o púa, a su vez también se puede usar también los dedos de la mano derecha.

Existen diversas técnicas de ejecución para la guitarra eléctrica. A continuación algunas de las más características:

- **Palm mute (P.M).**- Consiste en apoyar la mano que lleva la vitela encima del puente de la guitarra, ahogando el sonido de las cuerdas.



**Ejemplo 1.** Escritura de *Palm Mute* en la guitarra.

<sup>3</sup> Este es un modelo de guitarra de la fender conocido como Fender Broadcaster, luego pasó a llamarse fender telecaster en 1950.

- **Bends.**- Consiste en pulsar una cuerda y luego estirla, puede ser hacia arriba o abajo, cambiando su frecuencia desde un semitono hasta dos tonos. De esta manera se puede ligar el sonido, por ejemplo el 3er traste con el 4to traste.



**Ejemplo 2.** Escritura de *Bends* en la guitarra.

- **Hammer on (H).**- Consiste en ligar una nota con otra superior, frotando de manera fuerte una cuerda contra el diapasón entre dos trastes, como consecuencia de esto se produce el sonido de una nota carente del ataque de la otra mano.



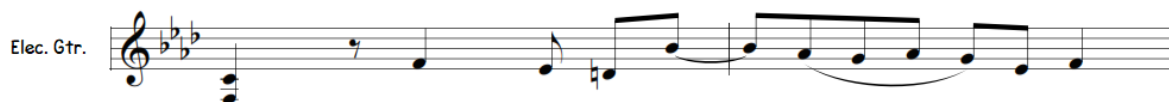
**Ejemplo 3.** Escritura de *Hammer on* en la guitarra.

- **Pull off (P).**- Contraria al *Hammer on*, se liga una nota con otra inferior.



**Ejemplo 4.** Escritura de *Pull off* en la guitarra.

- **Riff.**- Denominado también como *solo* o guitarra solista, es una mezcla de acordes, escalas, se usa como una técnica para crear melodías.



**Ejemplo 5.** Escritura de *Riffs* en la guitarra.

- **Glissando o Slide.**- Esta técnica consiste en deslizar el dedo de una nota a otra sin despegarlo del diapasón, consiguiendo que las notas intermedias se escuchen de manera muy breve.



**Ejemplo 6.** Escritura de *Glissandos* en la guitarra.

- **Bajo eléctrico:** Recordemos que en géneros previos al rock, como el *rockabilly* o el *rhythm and blues*, lo usual era utilizar un contrabajo ejecutado con los dedos de la mano derecha, es decir con *pizzicato*, para sostener el registro grave de las piezas en ejecución, esto cambiaría con la llegada del *Fender Precision Bass* diseñado por Leo Fender introducido en 1951, es decir, coincide con la aparición del *rock and roll*, género precursor del rock. A pesar de esto, muchas bandas de este estilo mantuvieron entre su formato el usar el contrabajo, pero progresivamente se empleará el bajo eléctrico, muestra de ello es el videoclip de la canción *Lucille*, de 1957, de Little Richard



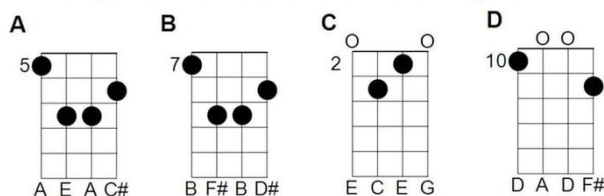
**Figura 2.** Little Richard. (1957). [Fotografía]. Rolling Stone.

<https://au.rollingstone.com/music/music-lists/little-richard-20-essential-songs-10851/lucille-1957-10863/>

Cabe señalar que el bajo eléctrico, al igual que la guitarra eléctrica, también puede utilizar un sistema de pedales de efecto para modificar su sonido, mismos que no se emplearán en las composiciones originales y por ello no es menester describirlos.

A continuación se acotarán algunas técnicas de bajo eléctrico relevantes dentro de esta investigación. Cabe aclarar que algunas de estas coinciden con las ya descritas en la sección de la guitarra eléctrica, como el *Palm Mute*, *Glissando*, el *Pull Off* y el *Hammer On*, por ello no será necesaria su ampliación.

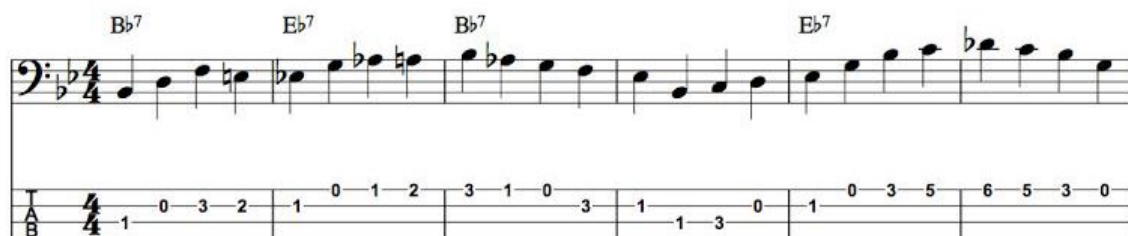
- **Acordes.-** Aunque no es lo más habitual, puesto que lo común es que el bajo eléctrico desarrolle una nota a la vez, es menester señalar esta posibilidad.



**Ejemplo 7.** Acordes mayores para bajo. (n.d). Recuperado de:

<https://www.pinterest.com/pin/major-chord-chart-for-bass-guitar-and-how-the-chords-are-formed-and-chord-inversions--590112357417499188/>

- **Walking Bass.-** El registro grave de una pieza se ha prestado, desde cientos de años atrás, para desarrollar pasajes que sean de interés en el oyente y que no se limiten, únicamente, a sostener la sección armónica. Por ello, ya desde el Barroco, entre los siglos XVII y XVIII, se escuchaban líneas de bajo, desarrolladas por teclados o instrumentos de cuerda, que daban la impresión de “caminar”, de ahí el nombre de *walking bass* o bajo caminante, esto se produce gracias a la ejecución de notas de menor duración a una blanca o una redonda, que es lo habitual para esta sección, por ejemplo se emplean negras que además son diferentes entre ellas. Dicha técnica ha llegado a ser empleada, también, en la música popular, por ejemplo en el blues, jazz, *rockabilly*, o *rock and roll*, y desde luego temas de rock también hacen gala de su uso.



**Ejemplo 8.** *Walking bass* o bajo caminante. (n.d). Recuperado de:

<https://www.pinterest.cl/pin/401875966744736144/>

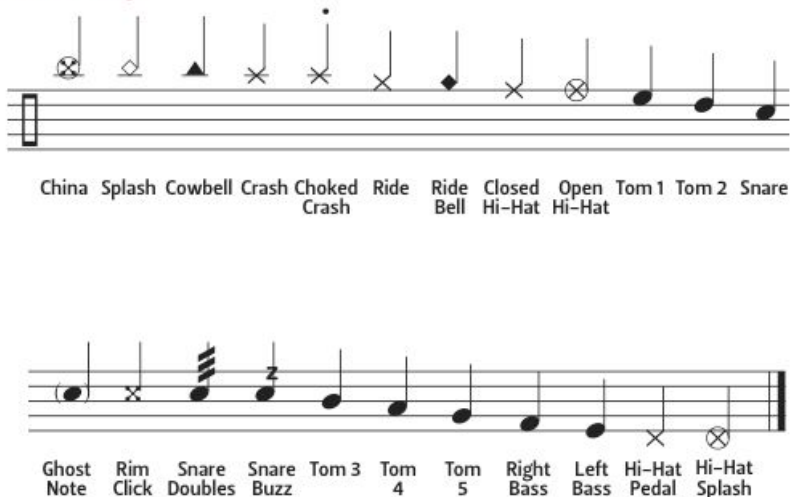


- **Slap.-** Se trata de una de las técnicas más extendidas en la ejecución del bajo eléctrico y consiste en golpear la cuerda con el pulgar de la mano derecha sobre el diapasón, en su parte más cercana a las pastillas del instrumento, de esta manera se consigue un sonido más percutido. Cabe aclarar que tiene orígenes en el contrabajo.



**Ejemplo 9.** *Slap.* (n.d). Recuperado de: <https://slapit.com/google2.html>

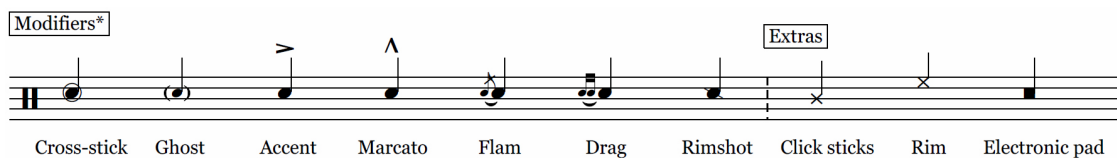
- **Batería:** La batería tuvo sus inicios a finales del siglo XIX e inicios del XX y se trataba de un conjunto de tambores y platillos suspendidos. Será un instrumento que mantendrá una evolución a lo largo de la primera mitad del siglo XX, por ejemplo, para 1920 se desarrolla el sistema de pedales para pegarle al bombo, 7 años más tarde aparece el contratiempo o *hit-hat*, y para 1940 se introduce el *tom* de piso. Así mismo, el conjunto que compone la batería puede variar de manera diferente entre géneros y, desde luego, intérpretes. En el siguiente ejemplo se representa la escritura para la batería en el pentagrama:



**Ejemplo 10.** Escritura para batería en el pentagrama. (n.d). Recuperado de:

<https://www.pinterest.com/pin/by-brad-schlueter-drum-key-measures-bar-lines-music-is-written-on-a-music-staff-which-features-five-parallel-horizontal-li--5348093295888793/>

Al igual que la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico, la batería también cuenta con técnicas propias, sin embargo, al no ser empleadas en la consecución del desarrollo de las obras propias no se indagarán en estas, únicamente se presentará, a continuación, un ejemplo con algunas de ellas:



**Ejemplo 11.** Técnicas de batería. (n.d). Recuperado de:

<https://www.soundfro.com/read-write-drum-sheet-music/>

### 1.1.3. Descripción morfológica del rock

La estructura o forma de una pieza es una guía o mapa que limitará las partes con las que cuente esta. Cuando hablamos de música académica podemos rescatar ciertas formas, como la forma *allegro de sonata*, la forma *rondó*, la forma ternaria o la forma binaria, y es, justamente, con esta última con la que mayor relación tiene la música popular y por ende el rock. Como su nombre lo indica, la forma binaria consta de dos secciones contrastantes, denominadas **A** y **B**. Para entender la relación entre la forma binaria y la forma utilizada en el rock es menester desarrollar el siguiente contexto histórico. Como menciona Yagoda (2015) hacia finales del siglo XIX el fenómeno de la música se expandió en Estados Unidos hacia el pueblo en general, esto debido a que años atrás se habían enfrentado a una guerra civil (1861 - 1865) y ya en épocas de paz la economía mejoró sustancialmente, así mismo las ganas de divertirse no se hicieron esperar, al punto que se ha señalado que para la década de 1870 la venta de pianos aumentó de manera considerable. Al no existir otros medios de entretenimiento, como la radio o la televisión, el piano era la única salida, así que muchos jóvenes tomaron lecciones de este instrumento, no era extraño que al menos un miembro de cada familia sepa tocarlo. Por ello, para que las familias puedan entretenerse con piezas nuevas e interesantes, cada vez que se reúnan frente a su piano, aparecen las editoriales musicales, mismas que se encargaron de la creación de las obras e impresión y venta de partituras de estas; a este fenómeno se le conoce como el *Tin Pan Alley* (el Callejón de Hojalata), debido a que las principales editoriales musicales se ubicaban en un callejón en la ciudad de Nueva York y todas tenían entre sus puertas a varios compositores creando música en sus piano a la vez, justamente, el término *Tin Pan* hace referencia al ruido de un piano al ser mal ejecutado. Debido a que las personas que comprarían y ejecutarían las piezas eran músicos de un nivel básico las partituras deberían estar acorde a esta circunstancia, adoptando la forma binaria o en esta época denominada

Verso - Coro, dos secciones bien delimitadas, por ser una estructura sencilla de escuchar en comparación con el resto de formas que poseen más secciones. Ejemplo de esta forma, y desarrollada durante la época del *Tin Pan Alley* es el tema *Oh Susana!* de, probablemente la primera persona dedicada al oficio de compositor de música popular o *songwriter*, Stephen Foster.

The image shows a musical score for the song 'Oh Susana!' by Stephen Foster. The score is written in treble clef with a common time signature. It is divided into three sections: Section A (measures 1-6), Section B (measures 7-12), and a final section (measures 13-18). The sections are labeled with red 'A' and blue 'B' above the staves. The score ends with a double bar line.

**Ejemplo 12.** Fragmento del tema *Oh Susana!*. Análisis y demostración de la forma binaria (Verso - Coro).

Con la aparición de la grabación del sonido, en el siglo XIX, y con la propagación de medios de entretenimiento como la radio y los discos, durante la primera mitad del siglo XX, la venta de partituras decaerá. Ya para la década de 1950 las editoriales musicales, que durante mucho tiempo se dedicaron a la venta de partituras, empezaron a centrar su mirada en la grabación y venta de discos, dicho suceso se conoce como lo ya mencionado en la primera parte de esta investigación, el *Brill Building*. Este último al ser un heredero directo del *Tin Pan Alley* conservó muchos elementos para sus composiciones, entre esto su estructura o forma binaria de **A - B** o Verso - Coro.

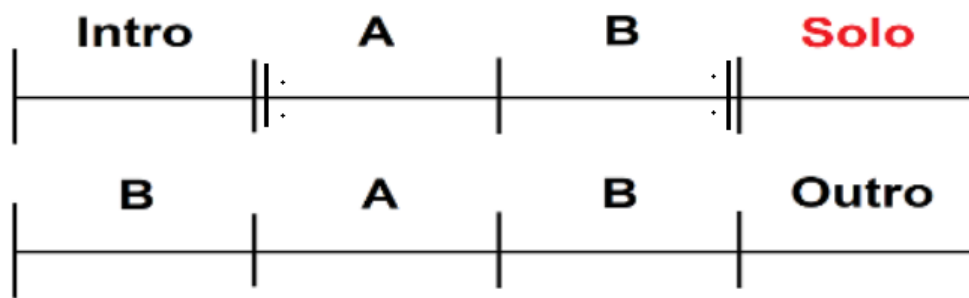
Entonces, bajo este contexto, el rock generalmente consta de versos (estrofas) y coro, es decir se trata de una forma binaria (**A - B**), herencia de géneros como el blues, el folk y de la música de *Tin Pan Alley*. Así mismo, la estructura del rock puede variar, principalmente en los subgéneros más experimentales y complejos (Ponce, 2017).

Así mismo, es necesario rescatar que a pesar de existir más secciones, que son opcionales, dentro de una pieza de música popular (*intro*, solo, puente, *outro*), estas se tratan de partes instrumentales que poseen un rango jerárquico menor dentro de la estructura, contrastadas con **A** y **B**, o, Verso y Coro, por ende no afectan a la denominación binaria de la misma.

Para conseguir un acercamiento de la forma musical del rock, se procede a hacer una descripción y una comparación morfológica entre dos temas de este género, observando las características que tienen en común, logrando obtener una referencia la cual podrá servir de apoyo para el desarrollo de las composiciones.

El primer tema escogido es *Let It Be* de The Beatles, mismo que fue producido por el enigmático, y antes mencionado productor exitoso del *Brill Building* y creador del muro de sonido, Phil Spector. Vio la luz en 1970, aunque fue grabada tiempo atrás, y consiguió, junto al film y su álbum homónimo, un Oscar para la banda de Liverpool. Y, a pesar del paso del tiempo es uno de los temas más reproducidos de la banda en plataformas de *Streaming* como *Spotify*, ocupando el puesto 4 según el diario *Efe Eme* en el 2015. Pasaremos a revisar el análisis morfológico del tema:

En este tema podemos observar que empieza con una introducción, luego procede a la sección de las estrofas (**A**) y estas a su vez al coro (**B**), estas secciones se repiten dos veces (**A** y **B**). Antes de llegar a la sección del *solo* la cual nuevamente nos lleva una vez más al coro (**B**) y estas a su vez continúan con la estrofa y una última vez al coro (**B**), para finalmente concluir con el *Outro*.

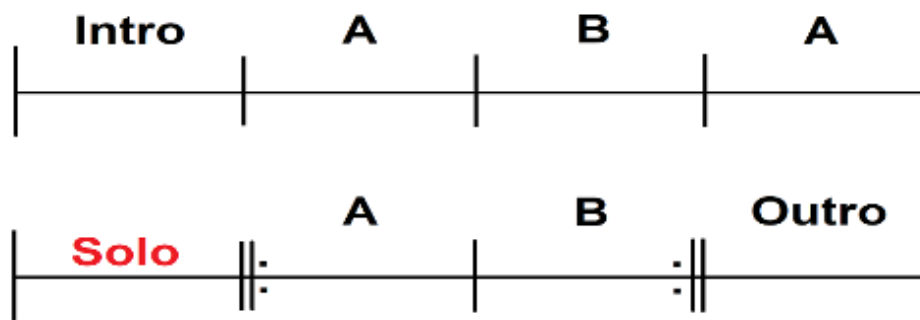


**Ejemplo 13.** Forma musical del tema *Let it be*.

Ahora, se procederá a desarrollar un breve análisis morfológico de la pieza *My Generation* del grupo inglés The Who.

Se lanza en 1965, 5 años antes que *Let It Be*, pero muestra mayor intensidad lírica e instrumental, inspirando, incluso, a géneros futuros como el *punk*. Esta ocupa el puesto 11 dentro de la lista de las 500 mejores canciones de todos los tiempos de la revista *Rolling Stone* publicada en 2004. Incluso, el salón de la fama de los *Grammys* la ha reconocido por su valor histórico y artístico. Este tema ha sido escogido para esta investigación por su valor influyente en, como ya se mencionó, géneros posteriores.

Este tema empieza con una introducción, le siguen las estrofas (**A**), luego se encaminan hacia el coro (**B**). Nuevamente aparecen las estrofas (**A**) pero esta vez ya no proceden al coro (**B**) sino que esta vez pasan al *solo*. Después, reaparecen las estrofas (**A**) y el coro (**B**), estas secciones se repiten dos veces para finalizar con un cierre del tema (*Outro*).



**Ejemplo 14.** Forma musical del tema *My generation*.

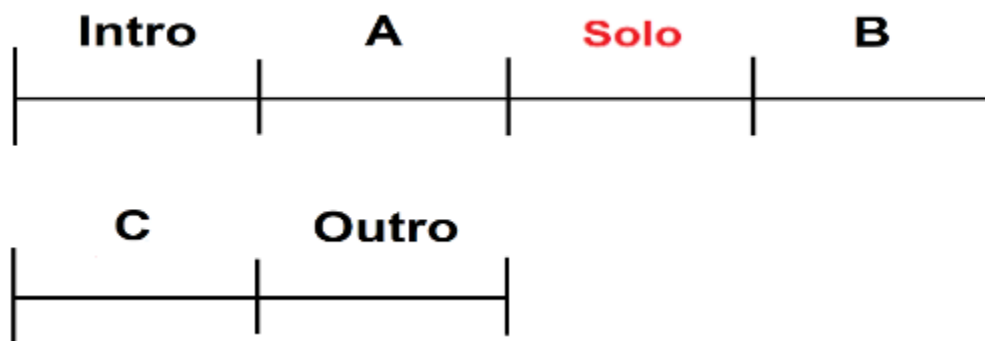
En síntesis, podemos señalar que los temas de rock, en un contexto general, conservan la estructura binaria heredada de la música popular de la era de *Tin Pan Alley*. Incluso, a pesar de que los temas expuestos poseen sonoridades completamente contrastantes la forma sigue estando sustentada en **A** y **B**.

A pesar de lo antes señalado, durante la década de los 60, existieron grupos que empezaron a experimentar con estructuras que romperían este molde binario, con temas como *A Day in the Life* (1967) de The Beatles o la icónica pieza *Surf's Up* (1971) compuesta por Brian Wilson para The Beach Boys. Además, es menester aclarar que, a estas formas innovadoras, estos grupos incluirán sonidos de la música tradicional de otros lugares del mundo como el Sitar incluido en *Tomorrow Never Knows* (1966) de The Beatles o el toque de Bossa Nova de *Busy Doin' Nothing* (1968) de The Beach Boys. Igualmente, este par de grupos, entre 1965 y 1967, empezaron a trabajar con sonidos sinfónicos en sus álbumes *Pet Sounds* (1965) de The Beach Boys, seguido de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de The Beatles, sin olvidar la magistral obra *SMiLE* de Brian Wilson y The Beach Boys que fue archivada hasta décadas más tarde. Estos últimos acontecimientos fomentaron un especial interés en el estudio de grabación por sobre los escenarios, dando como resultado temáticas ajenas al baile, las chicas o los autos y enfocándose en contextos políticos, personales, existenciales, etc., y, como ya se ha señalado, Latham (2008) argumenta que es en este punto cuando los términos “pop” y “rock” dejan de ser sinónimos. En resumen, este fenómeno desembocó en que muchos músicos no estuviesen conformes con la tradicional forma binaria y, por el contrario, desarrollasen mayor

libertad morfológica generando una de las ramas más complejas del rock, el rock progresivo. A continuación detallaremos algunos ejemplos de la estructura del rock progresivo:

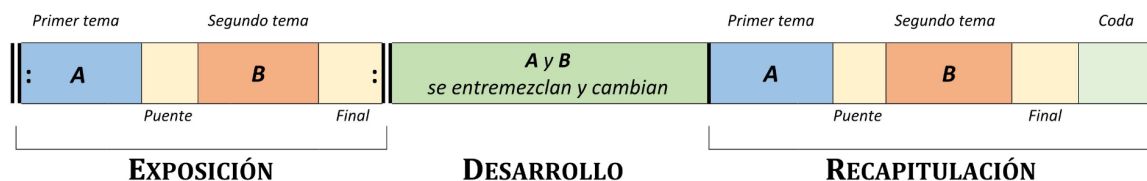
Partiremos por *Bohemian Rhapsody* (1975) de Queen, uno de los temas más icónicos de la banda y de este género en particular. En diversos análisis se colocan sus secciones de acuerdo al estilo musical en el que cada una se desarrolla, mismo que se esquematiza de la siguiente manera: *Intro*, *Balada*, *Solo de Guitarra*, *Ópera*, *Hard Rock* y *Outro*, mismas que, con el sistema analítico de letras se estructuraría como **Intro - A - Solo - B - C - Outro**, siendo añadida una nueva sección, **C**. Igualmente, es perceptible el uso de modulaciones armónicas, así, la Introducción, la parte **A** y el *solo* están en *Si bemol mayor*, con una breve transición a *Mi bemol mayor*, mientras que la parte del **B** pasa de *La mayor* a *Mi bemol mayor*, la sección **C** está en *Re bemol mayor* y el *Outro* está en *Mi bemol mayor* pero termina en el acorde de *Fa mayor*.

Según Mathes (2006) cuando una estructura o forma posee más de dos secciones principales, **A** y **B**, estamos frente a una Forma Rondó, esta última suele incluir secciones **C** y **D** pero como característica principal es el retorno hacia el tema principal, **A**, obteniendo estructuras como **ABACA** o **ABACADA**. Las secciones de una pieza suelen estar delimitadas por temáticas o, generalmente, cadencias, ya sean estas últimas Cadencias Perfectas o Imperfectas (V - I). Así mismo, en el caso de *Bohemian Rhapsody* estaríamos frente a una estructura de forma libre, es decir, no se apega a ninguna estructura preestablecida. Este tipo de construcción no es propio del rock, por ejemplo, para inicios del siglo XX teníamos a Erik Satie quien tras ser cuestionado por su amigo y compositor Claude Debussy, este último lo acusó de que sus obras no tenían forma, crea un conjunto de obras denominado *Tres Piezas en Forma de Pera* (1903), quedando en evidencia que la creatividad compositiva no está limitada por las formas musicales.



**Ejemplo 15.** Forma musical del tema *Bohemian Rhapsody*

Como segunda obra se procederá revisar el tema *Close to the Edge* de 1972 de la banda Yes, uno de los grupos más icónicos de este género, dicha pieza nos servirá para ejemplificar la influencia morfológica de la música clásica dentro del rock progresivo, puesto que se utiliza una de las formas más populares del clasicismo, la forma *allegro de sonata*, misma que consiste en delimitar 3 secciones (Exposición, Desarrollo y Reexposición o Recapitulación) y dentro de estas se desarrollaran 3 subsecciones diferentes.



**Ejemplo 16.** Descripción de la forma Allegro de Sonata. Recuperado de:

<https://listenplaycreate.wordpress.com/2020/04/28/la-forma-sonata-the-sonata-form/>

En el siguiente gráfico podemos apreciar la distribución de la forma *allegro de sonata* en el tema propuesto:

|       | Title                  | Timing       | Theme/Section        | Mode              | Signature            |
|-------|------------------------|--------------|----------------------|-------------------|----------------------|
|       | Introduction           | 0:55         | Intro                | D <sub>A</sub> ?  | 1 <sub>b</sub> w/ C# |
|       |                        | 2:57         | Main Theme           | D <sub>I</sub> D? | 2#/4?                |
| A     | A Solid Time of Change | 3:54         | Verse                | A <sub>D</sub>    | 1#                   |
|       |                        | 4:35         | Chorus (hint)        | E <sub>D</sub>    | 2# (3#)              |
|       |                        | 4:53         | Bridge               | C <sub>I</sub>    | 4                    |
|       |                        | 5:39         | Chorus               | D <sub>D</sub>    | 4                    |
|       |                        | 5:53         | Refrain "I Get Up"   | C <sub>I</sub>    | 4                    |
| A'    | Total Mass Retain      | 6:04         | Verse                | A <sub>D</sub>    | 1#                   |
|       |                        | 6:50         | Chorus (hint)        | A <sub>D</sub>    | 1#                   |
|       |                        | 7:10         | Bridge               | D <sub>I</sub>    | 2#                   |
|       |                        | 7:40         | Chorus               | E <sub>D</sub>    | 2#                   |
|       |                        | 7:53         | Refrain "I Get Up"   | D <sub>I</sub>    | 2#                   |
| B     | I Get Up<br>I Get Down | 9:54         | Song (w/ organ solo) | E <sub>I</sub>    | 4#                   |
|       |                        | 13:46        | Organ transition     | B <sub>I</sub>    | 5#                   |
|       |                        | 14:12        | Main Theme           | F#                | 6#                   |
|       |                        | 14:59        | Solos                | A <sub>D</sub>    | 1#                   |
|       |                        | A''<br>Recap | Seasons of Man       | 15:53             | Verse                |
| 16:33 | Bridge                 |              |                      | F <sub>I</sub>    | 1 <sub>b</sub>       |
| 16:48 | Chorus                 |              |                      | G <sub>D</sub>    | 1 <sub>b</sub>       |
| 17:15 | Refrain "I Get Up"     |              |                      | F <sub>I</sub>    | 1 <sub>b</sub>       |

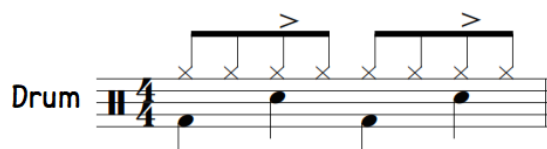
**Tabla 1.** Análisis del tema *Close to the Edge* de la banda Yes. Recuperado de:

<https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.1/mto.15.21.1.clement.html>

Así, en el cuadro anterior, la exposición es **A** - **A'**, el desarrollo es **B** y la reexposición es **A''**, se constata que cada sección está dividida en otras subsecciones (*intro, main theme, verse, etc.*)

### 1.1.4. Descripción rítmica del rock

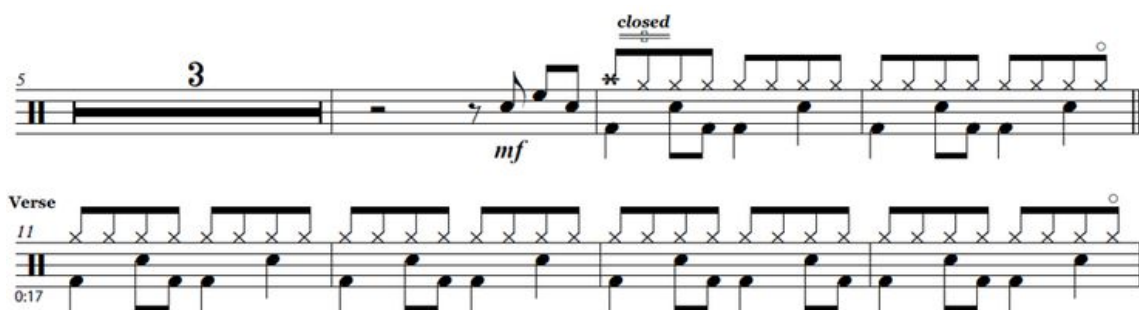
El rock se basa en un ritmo a sincopado de 4/4, haciendo uso de la caja de la batería (*snare*) en los tiempos 2 y 4 (Ponce, 2017), también llamado *backbeat*, en la que se acentúan el segundo y cuarto tiempo del compás (Paredes, 2017).



**Ejemplo 17.** Patrón rítmico del rock.



Desde luego este patrón rítmico puede ser alterado, pero una de las características más rescatables en el rock son los *backbeats*, por ejemplo, a continuación observamos el tema *Take it Easy* del grupo Eagles en donde se respeta dicha característica:



**Ejemplo 18:** *Backbeats*. Tema *Take it easy* del grupo Eagles. Recuperado de:

<https://www.pinterest.com/pin/562316703465685788/>

A pesar que géneros como el pop, por ejemplo, también utilizan este patrón rítmico en la batería, es menester señalar que el rock tiene, además, otras características que lo diferencian de el género señalado, tal como es el caso del uso de la distorsiones más “intensas” en la guitarra, la línea repetitiva y percutida del bajo eléctrico, la característica tímbrica de las voces, etc., mientras que el Pop suele valerse de más recursos electrónicos tales como sintetizadores, efectos vocales, etc. Además de la parte rítmica, huelga decir que las temáticas líricas entre el pop y rock, a raíz de que este último se convirtió en rock progresivo, son contrastantes. Como ejemplo podemos comparar las temáticas de los discos *Animals* de Pink Floyd y *Off the Wall* de Michael Jackson, ambos pertenecen a la segunda mitad de la década de 1970, perteneciendo el primero al Rock Progresivo y el segundo al Pop, las líricas y el sonido son contrastantes, ya que mientras el primero nos habla de chicas y baile, la segundo posee un tono más sombrío reflexionando sobre las clases sociales dentro de los sistemas políticos.

Por otro lado, el rock progresivo, posee otras posibilidades rítmicas. Según Calderón (2017) este presenta las siguientes características:

- Compases irregulares.
- Compases de amalgama.
- Cambio de métrica.
- Cambio de tempo.
- Uso de polirritmia.
- Uso de destiempo, contratiempo y síncopa.

End of verse                      Chorus "hint"

Vocal

move and choose the course you're run - ning      Down at the edge      round by the cor - ner      Not right a - way      Not right a - way

Accomp.

A<sub>D</sub>: i VII i ii      E<sub>D</sub>: i VII i ii      (3#)

**Ejemplo 19.** Cambios de compás. *Close to the edge*, agrupación Yes. Recuperado de: <https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.1/mto.15.21.1.clement.html>

**Ejemplo 20.** Sección de la batería, *Close to the Edge*. Recuperado de: <https://www.songsterr.com/a/wsa/yes-close-to-the-edge-drum-tab-s21766>

### 1.1.5. Descripción armónica

El rock se utiliza, generalmente, triadas o acordes conformados por tres notas, cuatriadas o superposición de cuatro notas, acordes cuartales y de quintas, llegando, incluso, a construirse armonías disonantes. Comúnmente, la sección armónica está llevada por la o las guitarras, generalmente con distorsión de sonido, y el bajo eléctrico.

Al ser un género desarrollado a partir del blues posee características del sistema tonal, es decir, puede trabajar con tonos mayores y menores, siendo su principales progresiones el movimiento I IV V (I), una Cadencia Perfecta. Así mismo, al tener influencias del jazz, también trabaja aspectos del sistema modal, tal y como es el uso de modos griego, principalmente en el rock progresivo.

Gtr

E5                      B5                      A5                      E5

**Ejemplo 21.** Progresión armónica tonal por quintas en guitarra eléctrica.

### 1.1.6. Descripción melódica

Dentro del ambiente del rock, y de otros géneros, la melodía principal puede estar desarrollada por la sección vocal, aunque eso no excluye que otros instrumentos, como la guitarra, puedan ejecutarla. Un claro ejemplo de este último punto es el tema *Beck's Bolero* (1966), en donde la guitarra desarrolla la sección melódica principal, es necesario señalar que este tema es interpretado por miembros de lo que más adelante se convertiría en Led Zeppelin. Para la construcción de este género se pueden utilizar diferentes escalas como mayores, menores, pentatónicas, modos griegos, etc., así como también otros efectos propios de los instrumentos, en el caso vocal, por ejemplo, no es extraño el uso de gritos sin alturas definidas o sonidos guturales. Es común encontrar que gran parte del rock es interpretada por voces masculinas, pero las voces femeninas tienen, también, un papel muy importante en su desarrollo como es el caso de Janis Joplin o Grace Slick.

De igual manera, la línea melódica del rock suele ser simple, con un frecuente uso de *ostinato*. Además, las frases melódicas tienden a ser cortas y repetitivas (Gridley, 2008).

Por otro lado, la guitarra cumple un papel muy importante, no solo como un instrumento de acompañamiento, sino que desarrolla pasajes solistas, conocidos como *solos*, en medio de la estructura de la obra. Así mismo, existen piezas en donde cada instrumento puede funcionar como un solista, tanto el bajo como la batería.

## 1.2. Antecedentes musicales del sanjuanito

### 1.2.1. Definición y origen

El sanjuanito es una danza que se divulga y se muestra principalmente por colectividades indígenas y agrupaciones mestizas. Es un fiel acompañante durante una fiesta que se realiza en la provincia de Imbabura principalmente, la fiesta del *Inti Raimy* (homenaje al astro sol), y que se ha expandido por todo el Ecuador teniendo más acogida en la Sierra ecuatoriana (Moreno, 1996, p. 57).

En la producción discográfica ecuatoriana existen varios géneros que presentan el baile y la música de los indígenas, como también de los mestizos de nuestra patria. Dentro de esta gran variedad encontramos al sanjuanito, mismo que posee métrica de 2/4, y, generalmente, en tonalidades menores, con concentración de sentimiento alegre y triste a la vez, cuyo ritmo tiene mucha aceptación dentro de las comunidades indígenas, en especial en la región andina (Sierra). Una de las más importante agrupaciones que investigan e interpretan este último género se encuentran en la ciudad ecuatoriana de Otavalo y son Chari Jayac y Ñanda

Mañachi, siendo esta última, incluso, reconocida por el Congreso Nacional del Ecuador por su impecable trayectoria musical (Muñoz, 2011).

Existen varias afirmaciones sobre su origen; la primera creencia reza que es originario del Ecuador prehispánico, de la zona de la provincia de Imbabura, puntualmente en San Juan de Illumán, que se encuentra en Otavalo. Esto según el historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Pablo Traversari Salazar. Pero, y como segunda hipótesis, los etnomusicólogos Raúl y Margarita d'Harcourt, aseguran que esta danza es similar a un huayno peruano y boliviano que se interpreta en Ecuador en homenaje de San Juan, y toman el nombre de su santo patrón (Zambonino, 2017).

Más allá de las diferentes teorías sobre el origen de este género, se ha llegado a concretar qué se trata de un tipo de música utilizado dentro de las danzas religiosas, ligada a las celebraciones del *Inti Raymi*, misma que con la colonización española sería reemplazada por la fiesta de San Juan, devoción a este santo que se celebra el 24 de junio de cada año (Muñoz, 2011).

#### **Sanjuanito: El nombre**

Según Muñoz (2011) sostiene en su tesis que al momento de transcribir de manera literaria el nombre sanjuanito existen diversas confusiones. Por tal razón explica cada forma de escritura, de modo que podamos identificarlas y aclararlas. Establece la ortografía de la siguiente forma:

#### **Fiesta de San Juan:**

Según el musicólogo Luis Moreno Andrade (1882-1972), el nombre de San Juan se originó de las piezas indígenas que se bailaban durante los días que coincidían con el natalicio de San Juan Bautista.

#### **San Juan y sanjuán:**

El origen del nombre San Juan tiene su origen en las *fiestas de San Juan*, en la cual era usado dentro del contexto ceremonial de las fiestas de celebración del *Inti Raymi*. San Juan y sanjuán son términos semejantes que indican tanto el baile como la música. Indica también que al usar estos términos en plural, estos se refieren en general a los músicos y a los danzantes.

#### **San Juanito y sanjuanito:**

Este es un término diminutivo que nace de *sanjuán*. Es la manera común de denominar a este ritmo, el cual surge del hecho de nombrar a las personas que van a cantar y que están vestidas para esta celebración; una manera de ejemplificar esto es con la frase: "Mira, ahí vienen los sanjuanitos". Por otro lado, el nombre *San Juanito* casi no es usado dentro de la literatura, pero *sanjuanito*, por el contrario, es la denominación más común.

## 1.2.2. Descripción morfológica del sanjuanito

En cuanto a la forma de este ritmo, en la mayoría de composiciones es usada la forma “canción”, es decir, una fórmula binaria **A-B** . Esta forma tiene una pequeña introducción o estribillo con el que inicia la pieza, seguida de la parte **A**, que constituye el tema principal del sanjuanito; estas dos partes dan el modo de la canción, que es menor. Después de la parte **A**, sigue la parte **B** que suele ser una modulación a una tonalidad mayor, y para finalizar, dentro esta segunda sección se incluye la primera frase de **A**. El estribillo suele tocarse entre el paso de la parte A hacia la parte (Muñoz. 2009).

## Carabuella Sanjuanito

Guillermo Garzón Ubidia  
(Otavalo, 1902-1975)

**A**  
**Intro**  
♩ = 110

Piano

5 1 2 a F

Ca - ra - bue - la no pa - de - ce nun - ca

9 A7 Dm F

de la ma - nu - ten - ci - ón, por que plan - tas cul - ti - va - ron, con la

13 A7 Dm F

san - gre del co - ra - zón, por que plan - tas cul - ti - va - ron con la

17 A7 Dm Dm P.G.G.

san - gre del co - ra - zón.

Carabuella - 2 -

The musical score is divided into two forms, A and B, with corresponding chord progressions and lyrics.

**Form A (Orange background):**

- Measures 21-24: Chords Dm, B, b, Bb. Lyrics: "Ay lon - gui - ta te que - ro"
- Measures 25-28: Chords Dm, B, b, Bb. Lyrics: "yo, con el al - ma y el co - ra - zón, ay lon - gui - ta te que - ro"
- Measures 29-32: Chords Dm, B, b, Bb. Lyrics: "yo, con el al - ma y el co - ra - zón, si me de - jas yo mo - ri - ré,"
- Measures 33-36: Chords A7, Dm, F. Lyrics: "ay pen - san - do en tu dul - ce a - mor si me de - jas yo mo - ri - ré"
- Measures 37-40: Chords A7, Dm, A7, Dm. Lyrics: "ay pen - san - do en tu dul - ce a - mor"

**Form B (Blue background):**

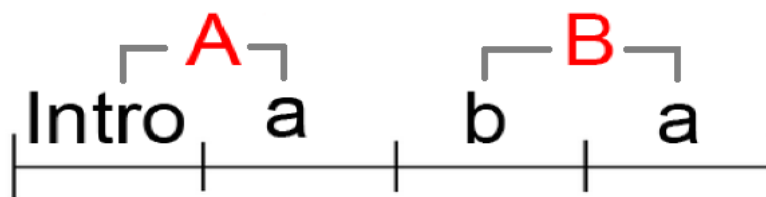
- Measures 21-24: Chords B, b, Bb. Lyrics: "Ay lon - gui - ta te que - ro"
- Measures 25-28: Chords B, b, Bb. Lyrics: "yo, con el al - ma y el co - ra - zón, ay lon - gui - ta te que - ro"
- Measures 29-32: Chords B, b, Bb. Lyrics: "yo, con el al - ma y el co - ra - zón, si me de - jas yo mo - ri - ré,"
- Measures 33-36: Chords B, b, Bb. Lyrics: "ay pen - san - do en tu dul - ce a - mor si me de - jas yo mo - ri - ré"
- Measures 37-40: Chords B, b, Bb. Lyrics: "ay pen - san - do en tu dul - ce a - mor"

**Ejemplo 22.** Breve análisis de la forma **A** y **B** del tema *Carabuella*. Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/carabuella-sanjuanito-imbabureno.html>

En el ejemplo anterior observamos las dos secciones principales de la forma binaria, **A** y **B** en mayúsculas, y sus subsecciones internas, **a** y **b** minúsculas.

Para conseguir un acercamiento más profundo sobre la forma musical del sanjuanito, se procede a desarrollar una descripción y una comparación morfológica entre dos temas de este género observando las características que tienen en común, logrando obtener una referencia la cual podrá servir de apoyo para el desarrollo de las composiciones. Estos temas son: *Carabuela* de Guillermo Garzón Ubidia y *Pobre corazón* del mismo autor:

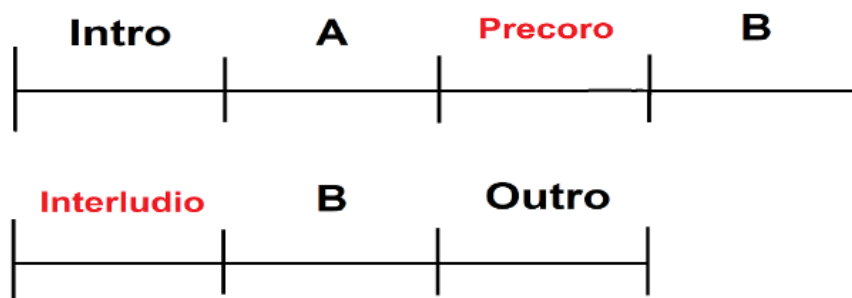
- **Carabuela – Guillermo Garzón Ubidia.**- Se considera que es un tema propio de indígenas de la provincia ecuatoriana de Imbabura, de quienes se piensa son los creadores del género, huelga señalar que Garzón Ubidia es un compositor de Otavalo, cantón de la provincia antes señalada. Este tema posee la siguiente forma: se desarrolla mediante la forma binaria **A - B**, sin embargo, dentro de dichas secciones se crean frases de menor tamaño, así, en **A** tenemos la introducción y la frase **a**, mientras que la parte **B** posee una frase **b** y una repetición, variada, de la frase **a** presentada en la primera sección.



**Ejemplo 23.** Forma musical del tema *Carabuela*.

- **Pobre Corazón - Guillermo Garzón Ubidia:** *Pobre Corazón* es una de las primeras composiciones escritas por Garzón Ubidia, data de 1917, cuando este tenía 15 años, aproximadamente. En este tema se puede notar que comienza con una introducción, le siguen las estrofas (**A**), luego se encamina hacia un pre-coro y este a su vez anticipa al coro o según el análisis por medio de letras, también denominado **B**. Luego aparece un interludio y este procede nuevamente al coro (**B**) donde finaliza el tema con un pequeño *outro*.





**Ejemplo 24.** Forma musical del tema *Pobre corazón*.

### 1.2.3. Descripción rítmica del sanjuanito

Luis Humberto Salgado lo conceptúa como una danza de forma binaria simple, en compás de 2/4 y movimiento allegro moderato. Tiene una introducción corta o interludio que divide sus dos partes (A-B). Se ejecuta con ritornelos o repeticiones (Mullo, 2009). Al igual que otros géneros de música folclórica y popular el patrón rítmico no fijo, por el contrario, puede presentar diversas formas de ejecución, tales como:

Se muestran seis patrones rítmicos diferentes para el sanjuanito, todos en compás de 2/4. Cada patrón se representa en una línea de música con notas y marcas de acento. Patrón 1: dos notas de media en el primer compás, una nota de media y una nota de cuarto en el segundo. Patrón 2: una nota de media y una nota de cuarto en el primer compás, una nota de media y una nota de cuarto en el segundo. Patrón 3: una nota de media y una nota de cuarto en el primer compás, una nota de media y una nota de cuarto en el segundo. Patrón 4: una nota de media y una nota de cuarto en el primer compás, una nota de media y una nota de cuarto en el segundo. Patrón 5: una nota de media y una nota de cuarto en el primer compás, una nota de media y una nota de cuarto en el segundo. Patrón 6: una nota de media y una nota de cuarto en el primer compás, una nota de media y una nota de cuarto en el segundo.

**Ejemplo 25.** Patrones rítmicos del sanjuanito.

El bombo mantiene la célula rítmica original del sanjuanito indígena, sin embargo, se utilizan nuevos instrumentos de percusión, como por ejemplo, las congas, el jambé, la batería, el triángulo entre otros (Robalino, 2017).

Se muestra un patrón rítmico específico para el sanjuanito en el bombo, en compás de 2/4. El patrón consiste en una nota de media en el primer compás, una nota de media y una nota de cuarto en el segundo.

**Ejemplo 26.** Patrón rítmico del sanjuanito en el bombo.

## 1.2.4. Descripción armónica del sanjuanito

Comúnmente el sanjuanito se escribe en una tonalidad menor, por señalar algo, en la parte **A** se pasa de una tonalidad menor a una mayor y luego de cumplir un círculo armónico regresa al modo de partida. Por ejemplo, el estribillo o introducción se podría comenzar en el grado **i** (tónica) , mientras que la sección **A** trabajaría partiendo del **III** grado, cumplir el círculo armónico **V, VII, ii°, iv** y regresar, nuevamente, al estribillo en la misma tonalidad menor. La sección **B**, generalmente, sería mayor, para esto se utilizaría el grado **VI**. (Fernández, 2017).

La escala usada en los típicos sanjuanitos es la escala pentatónica menor, y por ende, la tonalidad de la música es menor, teniendo una segunda parte donde modula a la tonalidad relativa mayor para volver nuevamente a su relativa menor y tonalidad original (Muñoz, 2009).

Además, algunos temas del sanjuanito mestizo salen de la escala pentatónica y suelen tener ciertas aproximaciones cromáticas. La instrumentación varía, es una combinación de guitarra, acordeón, violín y flautas (Wong, 2010).

The image shows a musical score for a piece titled 'Carabuela'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3. Above the treble clef staff, the chords A7 and Dm are indicated. The lyrics 'san - gre del co - ra - zón.' are written below the melody. The score ends with a double bar line and the initials 'P.G.G.'.

### Ejemplo 27. Fragmento del tema Carabuela. Recuperado de:

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/carabuela-sanjuanito-imbabureno.html>

El fragmento anterior del tema Carabuela corresponde a la parte **A**, en donde se deja en evidencia el uso de la tonalidad menor, en este caso Re menor, como prueba de ello podemos apreciar los compases 17 y 18 mismos que cierran esta sección con una cadencia perfecta, La7 - Rem.

**Ejemplo 28.** Fragmento del tema *Carabuela*. Recuperado de:

<https://www.google.com/url?q=http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/carabuela-sanjuanito-imbabureno.html&sa=D&source=docs&ust=1664323705949742&usg=AOvVaw3w1FABPyYgtJaOIqulrtOU>

En el ejemplo anterior se desarrolla la sección **B** del tema *Carabuela*, específicamente desde el compás 23, y es notorio el dominio de una armonía en tono mayor, en este caso Si bemol mayor que es el **VI** grado en la tonalidad original, Re menor.

### 1.2.5. Descripción melódica del sanjuanito

Existen sanjuanitos indígenas y mestizos, los primeros usan en el nivel melódico, una escala anahemitónica<sup>4</sup>, mientras que, tanto, los primeros y segundos utilizan escalas pentafónicas, por otro lado, el uso de escalas diatónicas será de uso, principalmente, en piezas con raíces mestizas. (Godoy, 2012).

**Ejemplo 29.** Uso de la pentatónica menor de *La*, extraída de la obra *Arriba la vida* de Iván Dario Jacho.

<sup>4</sup> Escala que no contiene semitonos.

### 1.3. Antecedentes musicales del pasacalle

#### 1.3.1. Definición y Origen

El pasacalle es definido como un género musical bailable, fruto del mestizaje en el Ecuador. Existe la creencia que comenzó a desarrollarse a finales del siglo XIX, pero empezó a difundirse a principios del siglo XX, gracias a las bandas militares, y a las primeras grabaciones discográficas. No existen referencias fidedignas de que se hayan compuesto pasacalles en el siglo XIX, debido a que canciones populares de baile recibían este nombre (Muñoz, 2009).

El musicólogo de ascendencia lojana Hernán Gallardo define al pasacalle como un baile “zapateado y galante” el cual tiene sus raíces en el pasodoble español y la cuadrilla.

Segundo Muñoz (2009) este género es una danza popular con movimiento de pasodoble, y con carácter rítmico y melódico de sanjuanito, carente de variedad y cercano a la monotonía. Con respecto a su nombre, se teoriza que fue contextualizado debido a desarrollarse en ambientes festivos, callejeros y colectivos durante los bailes.

Por otro lado, también se dice que el nombre pasacalle aduce a pasos pequeños al bailar pero conservando su característica de “mucho movimiento y callejero” (Vallejo, 2016).

Existen muchos pasacalles ecuatorianos y la mayor parte han sido compuestos en honor a los diversos ciudades y pueblos del Ecuador, y son tomados como el “himno” de cada pueblo, entre los destacados tenemos al *Chulla Quiteño* de Alfredo Carpio, *Guayaquileño* de Carlos Rubira Infante y *Chola Cuencana* de Rafael Carpio Abad. (Guerrero, 2005, p. 1087 y 1088).

#### 1.3.2. Descripción morfológica del pasacalle

Según Mullo (2009) sostiene que el pasacalle tiene su propia forma, el compositor Enrique Sánchez en una monografía a la cual denominó Estudios e investigaciones en la música popular ecuatoriana (2001), hace una descripción muy técnica del género. Estructurado bajo la forma **ABA'** o **ABC**, una forma ternaria, con una introducción presente entre cada parte a manera de estribillo:

- Introducción: Im - IIIM- V7 – VIM
- Parte A: Im - IIIM- V7 o VIM- IIIM -V7 – Im
- Parte B: VI
- Parte A' o C: En caso de ser A', contará con una armonía semejante a A, de lo contrario será algo diferente.

## El chullita quiteño

Pasacalle

Alfredo Carpio Flores  
(Quito, 1909-1956)

**Introducción**  
*Allegro*

Piano

**Parte A**

Yo soy el Chu - lli - ta qui - te - - - ño la  
lin - das chi - llas qui - te - - - ñas son

vi - da me pa - so en - can ta - - - do pa - ra  
due - ñas de mi co - ra zón no hay mu -

mi to - do es un sue - ño ba - jo es te mi cie - lo a -  
je - res en el mun - do co - mo las de mi can -

**Parte B**

ma ción do Las ón. La Lo - ma Gra - an - de y la Gua -

ra - a - gua son to - dos ba - rrios tan que - ri - dos de mi gran ciu - dad.

El Pa - ne - ci - i - llo, la Pla - za Gra - an - de po - nen el

se - llo in - con - fun - di - ble de su ma - jes - tad. Chu - lla qui - te - ño

e - res el due - ño de es - te pre - cio - so pa - tri - mo - nio na - cio -

nal. Chu - lla qui - te - ño tú cons - ti - tu - yes tam - bién la

jo - ya de es - te Qui - to co - lo - nial. La Lo - ma nial. D.C

Parte C

E7

Am

E7 Am Am Am E7 Am

Chullita quiteño - 2 -

**Ejemplo 30.** Breve análisis de la forma **A**, **B** y **C** del tema *El Chulla Quiteño*. Recuperado de: <https://www.google.com/url?q=http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/solicitan-el-pasacalle-el-chulla.html>

### 1.3.3. Descripción rítmica del pasacalle

Se lo escribe en compás de 2/4, de ritmo alegre y con una estructura similar al pasodoble español, pero con los elementos particulares de nuestra región como la pentafonía y la tonalidad menor, que en algunos temas modula hacia una mayor (Guerrero, 2005).

María Muñoz (2009) menciona que el *tempo* del pasacalle es vivo (rápido y alegre) y en algunas piezas, *presto* (un poco más pausado).

La función rítmica del bajo consiste en tocar negras en el tiempo uno y dos, como por ejemplo en la pieza *Cholo Porteño* de Armando Pantza Aráuz:

The image shows a musical score for a piano accompaniment in 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: "A mi me gusta vestirse de blanco con los zapatos". Above the first two measures, the chord "Dm" is indicated, and above the last two measures, "A7" is indicated. The bass line consists of quarter notes on the first and second beats of each measure.

**Ejemplo 31.** Fragmento del tema *El cholo porteño*.

El acompañamiento típico que hace la guitarra en este género consiste en tocar el bajo en el tiempo uno con una figuración de negra y el resto de la armonía en la segunda corchea de cada tiempo.

The image shows a guitar accompaniment pattern in 2/4 time. The chord "Am" is indicated above the staff. The pattern consists of a quarter note on the first beat and a dotted quarter note on the second beat, with a grace note on the eighth note of the second beat.

**Ejemplo 32.** Patrón rítmico del pasacalle.

### 1.3.4. Descripción armónica del pasacalle

Los acordes en el pasacalle se tocan en triadas a excepción del quinto grado que lleva 7ma por su condición de dominante para resolver a la tónica. En los cambios de acorde la línea más grave de la guitarra emula al bajo y hace un llamado con una pequeña aproximación al siguiente acorde (Almeida, 2016).

Guitar

The musical notation is for guitar in 2/4 time. It consists of a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (Bb). The piece is divided into three measures. The first measure has an Am chord above it and contains a quarter rest followed by two eighth notes (G4 and Bb4). The second measure has an E7 chord above it and contains a quarter rest followed by two eighth notes (G#4 and Bb4). The third measure has an Am chord above it and contains a quarter rest followed by two eighth notes (G4 and Bb4). The bass line consists of quarter notes: G3 in the first measure, Bb3 in the second, and G3 in the third.

**Ejemplo 33.** Ritmo del pasacalle en la guitarra incluyendo un pasaje de *llamadas*.

Mancero en el Manual de música Ecuatoriana (2014) menciona lo siguiente: “El pasacalle tiene una marcada definición a partir de su estructura armónica, es decir, sus modulaciones y cadencias son concisas, lo cual hace posible su delimitación en 3 partes o secciones. Esto se debe, notablemente a su origen europeo. Además, en el pasacalle es muy común el uso de progresiones V7 - I (i) considerándose éste un recurso propio del pensamiento armónico occidental.”

**1.3.5. Descripción melódica del pasacalle**

Según diferentes autores, como Pablo Guerrero o Daniel Mancero, el pasacalle es un género mestizo que tiene características tanto de los sonidos indígenas como europeos, debido al empleo de sonidos pentafónicos y escalas diatónicas. Otro aspecto que acerca a este tipo de música con lo europeo es el uso y modo de ejecución de la guitarra, más precisamente en su forma de rasgueo (Almeida, 2016).

Es necesario recordar, brevemente, aspectos sobre la pentafonía dentro de la música andina. Como su nombre lo indica una escala pentafónica es un conjunto de 5 notas dispuestas de manera horizontal y separadas por tonos y semitonos, los cuales pueden variar de posición dependiendo del tipo de escala. Según Cattoti (1981) en la Región Andina se utilizaban, generalmente, 5 modos de escalas pentafónicas, mismos que eran los siguientes:



The image displays five pentatonic scales on a treble clef staff, each with a red header and green brackets indicating intervals of 'Tono y 1/2':

- PRIMER MODO A (MAYOR):** Scale starting on G4, with intervals between G-A, A-B, and B-C.
- SEGUNDO MODO B (MENOR):** Scale starting on G4, with intervals between G-A, A-B, and B-C. The final note C5 has a flat sign.
- TERCER MODO C (MAYOR):** Scale starting on A4, with intervals between A-B, B-C, and C-D.
- CUARTO MODO D (MENOR):** Scale starting on A4, with intervals between A-B, B-C, and C-D. The final note D5 has a flat sign.
- QUINTO MODO E (NEUTRO):** Scale starting on B4, with intervals between B-C and C-D.

**Ejemplo 34.** Escalas Pentafónicas. *Recuperado de*

*<https://tempoditeoria.blogspot.com/2017/08/en-la-musica-andina-propia-de-andes-de.html>*

Huelga decir que a diferencia de las escalas occidentales, las escalas pentafónicas andinas iniciaban su ejecución desde el registro agudo hacia el grave. Por otro lado, Cattoti (1981) ha señalado que el modo favorito de la región que actualmente es Ecuador era el Modo D, sin embargo, no se excluyen los otros modos, tal como lo deja relucir el siguiente ejemplo, mismo que está escrito utilizando el Modo C:

## YO SOY INDIECITO

Ecuador

The image shows a musical score for the piece 'Yo Soy Indiecito'. It is written in 2/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the piano accompaniment with a pentatonic scale in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system shows the vocal line with a pentatonic scale in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The melody is simple and characteristic of Andean folk music.

**Ejemplo 35.** Uso de escalas pentafónicas en la pieza *Yo soy Indiecito*. Recuperado de <https://tempoditeoria.blogspot.com/2017/08/en-la-musica-andina-propia-de-andes-de.html>

Así mismo, es común que entre la voz principal y los instrumento melódicos, como el requinto por ejemplo, se desarrollen líneas melódicas contrapuntísticas, incluso, es posible percibir que en ciertas secciones de la obra, en *intro* o en interludio, un instrumento melódico elabore como base el tema principal que antes desarrolló la voz (Almeida, 2016).

### 1.4. Características comunes entre el rock, sanjuanito y pasacalle

Algunos factores similares entre el rock y los dos géneros ecuatorianos son los siguientes:

- El desarrollo armónico en los tres géneros es mayormente Tonal, sin embargo, también pueden hacer uso de sistemas pentatónicos, y en menor grado utilizarán el sistema modal, esto sobre todo en el caso del rock progresivo.
- En cuanto al ritmo se puede acotar que los tres están, generalmente, contruidos sobre compases simples (2/4 o 4/4).
- Las formas utilizadas dentro del rock es similar a la del San Juanito debido a su dualidad temática, presentándonos una construcción **A - B**, mientras que por el lado del pasacalle, que se centra en una forma ternaria, existen obras con este tipo de estructuras, como ejemplo de ello tenemos el tema de rock instrumental *Glasgow Kiss* de John Petrucci.

- Así mismo, es necesario recalcar que en el caso del rock progresivo se utilizan instrumentos, o sonidos, propios de una región, por ejemplo, el tema *Stairway to Heaven* de la banda inglesa Led Zeppelin utiliza sonoridades que emulan melodías de los pueblos Celtas.

A continuación se presenta una tabla comparativa de los elementos comunes más importantes para esta investigación:

| Género     | Armonía     | Melodía                         | Ritmo   | Forma                   |
|------------|-------------|---------------------------------|---------|-------------------------|
| Rock       | Tonal/Modal | Diatónica/Modal/<br>Pentatónica | Binario | Verso/Coro<br>(Binaria) |
| Pasacalle  | Tonal       | Pentatónica/Diatónica           | Binario | Ternaria                |
| Sanjuanito | Tonal       | Pentatónica/Diatónica           | Binario | Binaria                 |

**Tabla 2.** Comparación de características comunes de los géneros rock, pasacalle y sanjuanito.

## Capítulo 2: Técnicas de Arreglos y Composición para el Proceso Creativo de las Obras

En el capítulo dos se realizará un análisis compositivo: morfológico, rítmico, armónico y melódico de las dos obras compuestas para esta investigación.

### 2.1. San Juancito

#### 2.1.1. Tratamiento compositivo del tema *San Juancito*

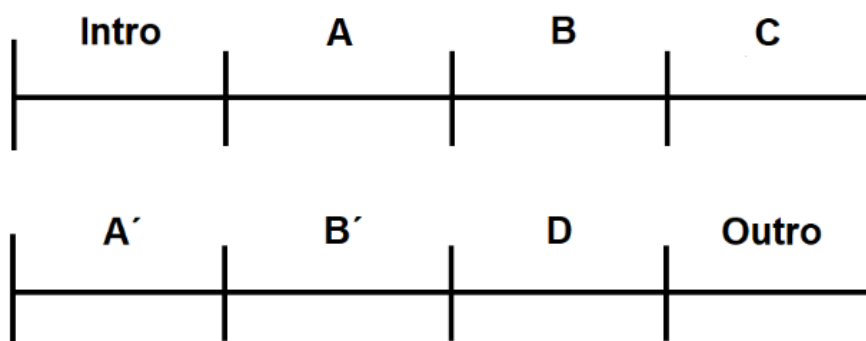
A continuación se procede a desarrollar el análisis de la obra *San Juancito*.

#### 2.1.2. Tratamiento morfológico

Previo al análisis morfológico del tema *San Juancito* es necesario aclarar que se clasifica dentro del género rock fusión, mismo que consiste en componer una pieza con elementos y sonoridades tanto del rock como de otro estilo diferente.

Por otra parte, en la obra *San Juancito* se muestran cuatro secciones diferentes, estas secciones son: **A – B – C – D**, además de contar con una Introducción y un *Outro*. En el transcurso de la pieza no aparecen puentes que conecten una sección con otra. Así mismo, existen dos secciones principales que se repiten, estas son: **A y B**.

Entonces, estamos frente a una Forma Libre, debido a que, aunque, existen dos partes principales las secciones restantes son de vital importancia para el discurso de la pieza, alejándose, así, de las formas tradicionales en donde solamente se desarrollan solamente dos secciones importantes. Cada parte se encuentra delimitada por aspectos armónicos (tonales, modales), melódicos (pentatónicos, modales, diatónicos, blues) o rítmicos, lo que las vuelve, a su vez, en independientes. Es necesario rescatar que este tipo de forma lo suelen utilizar piezas a partir del rock progresivo, en temas como *Surf's Up* de The Beach Boys, en donde cada parte trabaja con un centro tonal/modal diferente, o en *Bohemian Rhapsody* de Queen en donde sus secciones se delimitan por el estilo de música utilizado. Así mismo, otra similitud entre la obra compuesta y el rock progresivo es el uso de sonoridades de música tradicional de una región mezclada con un género popular como el rock.



**Ejemplo 36.** Forma musical del tema *San Juancito*.

### 2.1.3. Tratamiento rítmico

Dentro de este aspecto se usan principalmente ritmos del género rock, el cual se fusiona con sanjuanito. En la obra también se observan distintas partes en las cuales se destaca primordialmente el sanjuanito.

En la introducción se desarrolla un motivo rítmico el cual es repetido por la guitarra uno, guitarra dos y la batería. Este es un ritmo tradicional del sanjuanito, concretamente el patrón 6 mostrado en la descripción rítmica de este género en el primer capítulo, el cual se ha utilizado en ambas guitarras y también en la percusión, de esta forma se evidencia claramente el aporte rítmico de este en la obra. Por otro lado, las figuraciones rítmicas utilizadas para esta sección son negras, corcheas, corcheas con punto y semicorcheas. Así mismo, el bajo muestra una figuración de negras y corcheas.

The image shows a musical score for the introduction of the piece 'San Juancito'. It consists of four staves: Gtr 1, Gtr 2, Bass, and Drum. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. A yellow box highlights a rhythmic motif in the first measure of each staff. In Gtr 1, the motif is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5. In Gtr 2, it is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5. In Bass, it is a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4. In Drum, it is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5. The Gtr 2 staff also shows chords Em and G in the second measure. The Drum staff shows a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5.

**Ejemplo 37.** Motivo rítmico usado en la introducción del tema *San Juancito*.

En la parte **A** y **B**, se mantiene el ritmo de la introducción en todos los instrumentos, con la diferencia que en la batería el ritmo se distribuye entre la caja y el bombo. El bajo presenta la misma figuración que en la introducción.

Sección A Sección B

Gtr 2

Bass

Drum

**Ejemplo 38.** Comparación rítmica entre la sección A y B del tema *San Juancito*.

En la parte C, se utiliza un compás de 4/4, ya que se emplean las características rítmicas del rock, en su forma básica. En la batería se utiliza un patrón tradicional del género, con los característicos *backbeats*, generando una concordancia rítmica con la guitarra dos y el bajo. Esta sección presenta algunas síncopas y las siguientes figuraciones: negras, corcheas, semicorcheas, fusas, corcheas con punto, tresillos de corchea y tresillos de semicorchea.

Síncopa

Gtr 2

Bass

Drum

Patrón rítmico del rock

**Ejemplo 39.** Patrón rítmico del rock en el tema *San Juancito*.

The musical score for Example 40 consists of three staves: Gtr 2 (Guitar 2), Bass, and Drum. The Gtr 2 and Bass staves are in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one sharp (F#). Both are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Drum staff is in a standard drum notation. A yellow box highlights a syncopated section in the Gtr 2 and Bass parts, labeled 'Síncopa' above it. The measure number 29 is indicated at the start of the Drum staff.

**Ejemplo 40.** Síncopa. Sección C del tema *San Juanquito*.

The musical score for Example 41 consists of three staves: Gtr 2, Bass, and Drum. The Gtr 2 and Bass staves are in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one sharp (F#). The Drum staff is in a standard drum notation. A yellow box highlights triplet eighth notes in the Gtr 2 and Bass parts, labeled 'Tresillos de corchea' above it. A blue box highlights triplet sixteenth notes in the Drum part, labeled 'Tresillos de semicorchea' below it. The measure number 33 is indicated at the start of the Drum staff.

**Ejemplo 41.** Tresillos de corchea y semicorchea. Sección C del tema *San Juanquito*.

Más adelante, en la sección **D**, hay un cambio de métrica, partiendo de 2/4 hacia 4/4, y de tempo 90bpm a 85bpm, por el contrario, se deja se emplea el ritmo de sanjuanito. La mayor cantidad de información rítmica se encuentra en la guitarra uno, la guitarra dos y el bajo presentan una figuración de redondas (en el caso del bajo, dos redondas ligadas), y la batería una figuración de negras que sostienen el pulso utilizado en la sección anterior. Esta parte sirve como *punte* dado el contraste rítmico utilizado.

**Ejemplo 42.** Inicio de la sección D del tema *San Juancito*.

Luego, del compás 55 al 59, el bombo está marcando cada dos corcheas, mientras que la caja lo hace cada tres. Cabe mencionar que la batería suele utilizar este ritmo en obras de rock, algunas referencias con respecto a lo señalado, son la obra *Guagua Curingui* de la agrupación ecuatoriana Promesas temporales, y *Avisos clasificados* de la agrupación Sal y Mileto.

**Ejemplo 43.** Patrón rítmico en la batería de la sección D del tema *San Juancito*.

La guitarra dos presenta una figuración de negras, corcheas y negra con punto; esta figuración rítmica es similar a la de la batería, logrando así mayor unidad en la sección rítmica. El bajo lleva únicamente una figuración de blanca con punto ligada a otra blanca con punto.

**Ejemplo 44.** Figuración rítmica de la guitarra dos en la sección D del tema *San Juancito*.

**Ejemplo 45.** Figuración rítmica del bajo en la sección D del tema *San Juancito*.



Del compás 59 al 62, la guitarra y el bajo mantienen la misma figuración rítmica desarrollada entre los compases 55 y 58.

**Ejemplo 46.** Figuración rítmica de la guitarra dos y el bajo. Sección D del tema *San Juancito*.

Por otro lado, la batería posee una figuración distinta, la cual se mantiene desde el compás 59 hasta al 93, misma que está compuesta por corcheas y semicorcheas. Cabe mencionar que la batería utiliza este tipo de ritmo en obras de rock, una referencia de lo señalado es *Golden Dolphin* de Marco Minnemann.

**Ejemplo 47.** Comparación rítmica entre los temas *San Juancito* y *Golden Dolphin*. Sección D del tema *San Juancito*.

Más adelante, del compás 63 hasta el 78, la guitarra dos y el bajo llevan una figuración similar, pero en algunos compases el bajo presenta pequeños cambios.

**Ejemplo 48.** Similitud y cambios en la figuración de la guitarra dos y el bajo. Sección D del tema *San Juancito*.

Del compás 79 al 86, la guitarra dos y el bajo comparten la misma figuración. La figuración es la siguiente: negra ligada con negra y semicorchea.

**Ejemplo 49.** Figuración similar entre la guitarra dos y el bajo. Sección D del tema *San Juancito*.

La melodía interpretada por la guitarra uno, lleva una figuración de blancas, negras, corcheas y corchea ligada con negra, haciendo uso de síncopas en los compases 82 y 91.

**Ejemplo 50.** Uso de síncopas en la sección D del tema *San Juancito*.

Desde el compás 87 al 94, el bajo presenta una variación rítmica, mientras que la guitarra uno, la guitarra dos y la batería repiten el ritmo de los compases anteriores (79 al 86).

**Ejemplo 51.** Variación rítmica dentro del bajo. Sección D del tema *San Juancito*.

En el *outro*, del compás 95 al 98, únicamente se toca el bajo, el cual lleva el mismo ritmo de los compases anteriores (del compás 87 al 94), mientras que la guitarra dos y la batería reaparecen en los dos últimos compases (99 y 100) para concluir la obra. Esta sección

presenta las siguientes figuraciones: blanca con punto ligada a otra blanca con punto, negras y corcheas.

**Ejemplo 52.** *Outro*. Sección D del tema *San Juancito*.

### 2.1.4. Tratamiento armónico

En la introducción y la sección **A** del tema *San Juancito*, se utiliza la tonalidad de Mi menor. En estas secciones se presenta una progresión tradicional del sanjuanito, en donde se utilizan acordes de la escala de Mi menor. Ambas secciones presentan la siguiente progresión: i – bIII – V7b9.

**Ejemplo 53.** Progresión armónica de la introducción y sección A del tema *San Juancito*.

Luego, en la sección **B** nos encontramos con una *modulación introtonal*<sup>5</sup>, en donde el sexto grado pasa a ser la tónica. Cabe mencionar que en esta sección todos los acordes que se utilizan tienen su respectiva séptima. Esta presenta la siguiente progresión: bVIImaj7 – bIIImaj7 – vm7 – im7.

<sup>5</sup> La función de tónica pasa momentáneamente a otro grado de la escala mayor o menor, sin que la soberanía de la tónica fundamental deje de hacerse sentir.

**Ejemplo 54.** Progresión armónica de la sección B del tema *San Juancito*.

La sección **C** se divide en tres subpartes diferentes, ya que el acompañamiento y las escalas que se sugieren no son las mismas a lo largo de esta sección. Para la primera parte, se sugiere la utilización del modo dórico de Mi, dado que el *riff* de acompañamiento contempla este modo.

**Ejemplo 55.** Solos. Primera parte de la sección C del tema *San Juancito*.

En la segunda parte de esta misma sección, se sugiere el uso de la escala blues menor de Mi, ya que la guitarra dos y el bajo utilizan esta escala en el acompañamiento.

**Ejemplo 56.** Solos. Segunda parte de la sección C del tema *San Juancito*.

El *riff* utilizado en el acompañamiento se ha construido en base al modo eólico de Mi, por lo tanto se sugiere el uso de esta escala para la improvisación, debido al uso de estos recursos modales se obtiene una sonoridad semejante al rock progresivo.

33 Eaeolian

Gtr 1

Gtr 2

Bass

**Ejemplo 57.** Solos. Tercera parte de la sección C del tema *San Juancito*.

En la parte **D**, se ha utilizado un  $Mim7(11)$  y notas del arpeggio en la guitarra uno. Cabe mencionar que este es un acorde de tipo *cuartal*<sup>6</sup>.

51 (♩=85)

Gtr 1

Gtr 2 Em7(add11)

Bass

**Ejemplo 58.** Uso de acorde cuartal. Inicio de la sección D del tema *San Juancito*.

En los siguientes dos compases se utiliza un  $Sol\#m7$ , acorde de intercambio modal de la escala de Mi jónico.

53

Gtr 1

Gtr 2 G#m7

Bass

**Ejemplo 59.** Intercambio modal. Sección D del tema *San Juancito*.

Entre los compases 55 al 62, se ha utilizado un solo acorde:  $Mim7$ . El *riff* de acompañamiento utiliza dos notas de paso:  $Mi\#$  y  $La\#$ .

<sup>6</sup> Acordes que utilizan cuartas superpuestas. En el caso de las triadas superpuestas se les denomina Tertian (Pistón, 1987)

Solos  
(♩.=100) Utilizar escala blues menor de E

**Ejemplo 60.** Notas de paso. Acompañamiento de la sección D del tema *San Juancito*. El acorde que se sugiere tener de referencia para la improvisación del compás 67 al 78 es *Mim7*.

Utilizar escala blues menor de E

**Ejemplo 61.** Sección D del tema *San Juancito*.

El acompañamiento que realiza la guitarra dos en los compases del 63 al 70, se ha creado a través de intervalos de cuartas, propios de la escala pentatónica menor de Mi (*double stops*<sup>7</sup>). Por lo tanto, el acompañamiento tiene una función más bien melódica.

**Ejemplo 62.** *Double Stops*. Sección D del tema *San Juancito*.

En el acompañamiento presente en la guitarra dos del compás 71 al 78, se utiliza un *power chord*: *Mi5*. Este tipo de acordes, como se ha señalado anteriormente, son muy utilizados en el rock.

<sup>7</sup> Técnica guitarrística que consiste en utilizar dos notas simultáneas en líneas melódicas. Puede ser cualquier tipo de intervalo, por ejemplo: cuartas, terceras, quintas, etc.

**Ejemplo 63.** Power Chord: E5. Sección D del tema *San Juancito*.

Del compás 79 al 94 se utilizan los mismos acordes de la sección **B**. Esta presenta la siguiente progresión:  $bVI_{maj7} - bIII_{maj7} - V_{m7} - I_{m7}$ . En el compás 95 se agrega un acorde dominante que resuelve a la tónica ( $Si7 - Mim7$ ) produciendo una candencia perfecta.

**Ejemplo 64.** Progresión armónica. Sección D del tema *San Juancito*.

**Ejemplo 65.** Resolución de acorde dominante hacia la tónica. Sección D del tema *San Juancito*.

La obra termina con el acorde Mi menor.

**Ejemplo 66.** Conclusión del tema *San Juancito*.

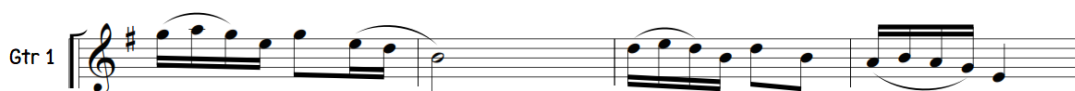
## 2.1.5. Tratamiento melódico

Dentro del aspecto melódico, en la obra se han utilizado eminentemente escalas. Estas son: la escala pentatónica menor, blues menor, dórica y eólica.

En la introducción, en la parte **A** y en la parte **B**, se ha utilizado la escala pentatónica menor de Mi para la construcción melódica.



**Ejemplo 67.** Construcción melódica de la introducción del tema *San Juancito*.

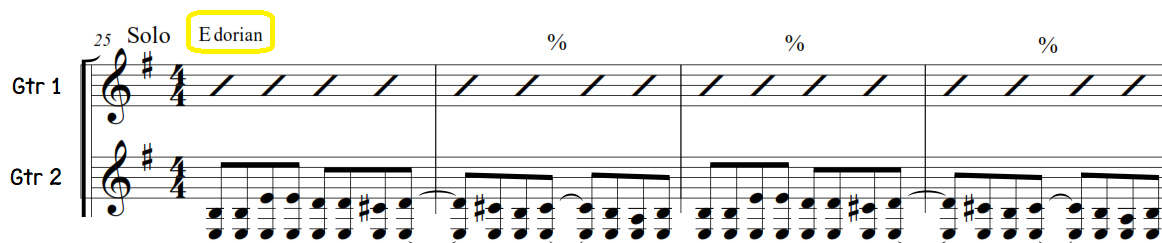


**Ejemplo 68.** Construcción melódica de la sección A del tema *San Juancito*.



**Ejemplo 69.** Construcción melódica de la sección B del tema *San Juancito*.

Los primeros 4 compases de la parte **C** (25 al 28), ambas guitarras utilizan la escala dórica de Mi: la guitarra uno en la improvisación y la guitarra dos en el acompañamiento.



**Ejemplo 70.** Uso de la escala dórica de E al inicio de la sección C del tema *San Juancito*.

En los siguientes cuatro compases (29 al 32), ambas guitarras utilizan la escala blues menor de Mi.



Utilizar escala E blues menor

**Ejemplo 71.** Uso de la escala menor blues de E en la sección C del tema *San Juancito*. Los siguientes dos compases (33 al 34), se han construido a partir de la escala de Mi eólica. Estos compases se repiten una vez.

E aeolian

**Ejemplo 72.** Uso de la escala Eólica de E al final de la sección C del tema *San Juancito*. En los primeros cuatro compases (51 al 54) de la sección **D**, se ha utilizado la escala pentatónica menor de Mi y Sol# respectivamente.

E m7(add11)

**Ejemplo 73.** Uso de la escala pentatónica menor de Mi. Sección D del tema *San Juancito*.

G#m7

**Ejemplo 74.** Uso de la escala pentatónica menor de Sol#. Sección D del tema *San Juancito*.

En los siguientes ocho compases (55 al 62), se ha utilizado la escala blues menor de Mi. Además se han utilizado dos blues note: una segunda menor y una oncena aumentada, respectivamente. En la improvisación se señala la utilización de la misma escala.

**Ejemplo 75.** Uso de la escala menor blues de E. Sección D del tema *San Juancito*.

Del compás 63 al 70 se ha utilizado la escala pentatónica menor de Mi para la melodía. Además se integra el uso de *double stops* en la guitarra dos. La guitarra uno utiliza la escala blues menor de Mi para la improvisación (compás 68 al 71).

**Ejemplo 76.** Uso de *Double Stops* en base a la escala pentatónica menor de Mi. Sección D del tema *San Juancito*.

**Ejemplo 77.** Uso de la escala blues menor de Mi para la improvisación. Sección D del tema *San Juancito*.

En el compás 71 al 78, la guitarra uno no tiene una escala sugerida para la improvisación, dejando al criterio del intérprete los recursos melódicos a utilizar.

**Ejemplo 78.** Improvisación dejada a criterio del intérprete. Sección D del tema *San Juancito*.

La guitarra uno del compás 79 al 94, presenta la escala pentatónica menor de Mi para el desarrollo melódico de esta sección. Además, se han utilizado *bends* en los compases 79, 83, 87 y 91.



**Ejemplo 79.** Uso de *bends*. Sección De del tema *San Juancito*.

En el *outro*, el bajo asume una función melódica basada en la escala pentatónica menor de Mi.



**Ejemplo 80.** *Outro*. Sección D del tema *San Juancito*.

A continuación observaremos un esquema que sintetiza el análisis del tema antes expuesto:

| <b>San Juancito</b> | Introducción        | A                   | B                   | C     | A                   | B                   | D          |
|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|-------|---------------------|---------------------|------------|
| Compás              | 2/4                 | 2/4                 | 2/4                 | 4/4   | 2/4                 | 2/4                 | 4/4 – 6/8  |
| Número de compases  | 8                   | 8                   | 8                   | 10    | 8                   | 8                   | 36         |
| Tempo               | 70bpm               | 90bpm               | 90bpm               | 90bpm | 90bpm               | 90bpm               | 85-100 bpm |
| Armonía             | Menor               | Menor               | Menor               | X     | Menor               | Menor               | <u>X</u>   |
| Melodía             | E Menor pentatónica | E Menor pentatónica | E Menor pentatónica | X     | E Menor pentatónica | E Menor pentatónica | X          |
| Ritmo               | San Juanito         | San Juanito         | San Juanito         | Rock  | San Juanito         | San Juanito         | Rock       |

**Tabla 3:** Esquema de la obra *San Juancito*.

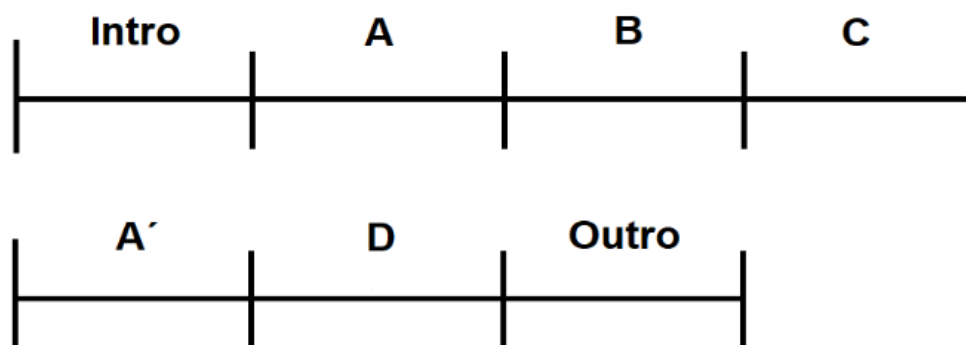
## 2.2. Pazacalle

### 2.2.1. Tratamiento compositivo

A continuación se procederá a realizar el análisis de la obra *Pazacalle*.

### 2.2.2. Tratamiento morfológico

Para el tratamiento morfológico del tema *Pazacalle* se toma como referencia la forma del género rock fusión, una forma libre, al igual que el tema *San Juancito*. El tema *Pazacalle* expone cuatro secciones distintas, las cuales son: **A – B – C – D**.



**Ejemplo 81.** Forma musical del tema *Pazacalle*.

### 2.2.3. Tratamiento rítmico

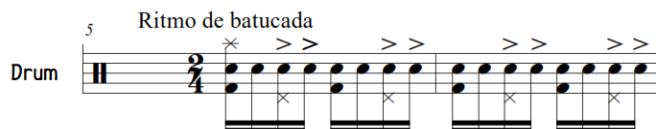
Entre el aspecto rítmico de la obra, principalmente se hace uso el ritmo del género pasacalle. Este, al igual que la obra *San Juancito*, está fusionado con el rock.

Dentro de la introducción se desarrolla un motivo rítmico el cual es repetido por todos los instrumentos. Las figuraciones rítmicas utilizadas para este fragmento son negras, corcheas, semicorcheas y corchea con punto.

La partitura muestra la introducción del tema *Pazacalle* en 4/4, con un tempo de 80 pulsos por minuto. Se resalta con recuadros amarillos el motivo rítmico repetido en cada instrumento: Gtr 1, Gtr 2, Bass y Drum.

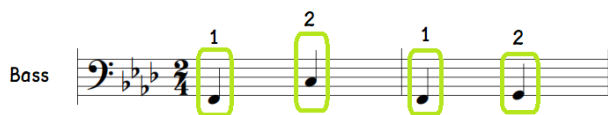
**Ejemplo 82.** Introducción del tema *Pazacalle*.

En la parte **A**, el ritmo utilizado en la percusión es de batucada en un compás de 2/4, misma métrica que se emplea en el pasacalle. La figuración de semicorchea con las acentuaciones en las dos últimas semicorcheas de cada tiempo son propias del instrumento llamado Repique (tambor pequeño que lleva un ritmo elaborado y hace los solos) Cabe mencionar que la batería suele utilizar este tipo de ritmo en obras de rock, algunas referencias respecto a lo señalado son la obra llamada *Mentirosa* de la banda Elefante, también *Así es la vida* de la misma agrupación.



**Ejemplo 83.** Ritmo de batucada. Sección del tema *Pazacalle*.

El bajo presenta una figuración de negra en el tiempo uno y dos. Esto se mantiene durante la sección **A y B**.



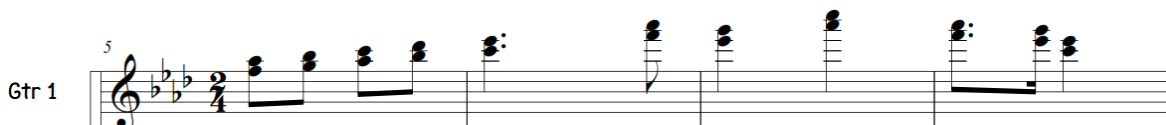
**Ejemplo 84.** Uso de negras en los tiempos 1 y 2 del bajo. Sección A y B del tema *Pazacalle*.

La guitarra dos toca el bajo en el tiempo uno con una figuración de negra, y el resto de la armonía en la segunda corchea de cada tiempo.



**Ejemplo 85.** Ritmo de acompañamiento en la guitarra dos. Sección A y B del tema *Pazacalle*.

La melodía interpretada por la guitarra uno, presenta las siguientes figuraciones: negra con punto, negra, corchea con punto, corchea y semicorchea.



**Ejemplo 86.** Figuraciones usadas en la guitarra uno. Sección A del tema *Pazacalle*.

En la sección **B**, quienes siguen llevando la base del ritmo son la guitarra 2, el bajo y la batería, pero por otro lado, la batería posee otra figuración distinta a la sección **A**. Por último, la guitarra 1 es quien lleva la melodía.

**Ejemplo 87.** Sección B del tema *Pazacalle*.

Al iniciar la sección **C**, hay un importante cambio de compás de 2/4 a 4/4. Se hace presente el género rock, el cual contiene un pequeño e inesperado cambio de compás de 4/4 a 3/4 regresando rápidamente al compás anterior. Esta sección lleva un ritmo uniforme, el cual se mantiene desde el compás 37 hasta el compás 42. Posteriormente en los dos últimos compases de esta sección tenemos un pequeño cambio en su figuración.

**Ejemplo 88.** Sección C del tema *Pazacalle*.

**Ejemplo 89.** Cambio de compás dentro de la sección C del tema *Pazacalle*.

**Ejemplo 90.** Cambio de figuración al final de la sección C del tema *Pazacalle*.

En la parte **D**, hay un cambio de compás de 2/4 a 4/4, y se deja de hacer uso del ritmo pasacalle. La guitarra dos y el bajo llevan una figuración similar (compás 61 al 64) de: blancas, negras, corcheas y semicorcheas. También presentan algunas síncopas.

**Ejemplo 91.** Cambio de compás y uso de síncopas. Inicio de la sección D del tema *Pazacalle*.

Por otro lado, la batería lleva un patrón ritmo tradicional del rock. Generando una concordancia rítmica con la guitarra dos y el bajo.

**Ejemplo 92.** Patrón rítmico tradicional del rock. Sección D del tema *Pazacalle*.

Luego, del compás 65 al 73, la batería utiliza una figuración similar a la anterior pero con pequeñas variaciones en los segundos tiempos de cada compás.

**Ejemplo 93.** Variación rítmica. Sección D del tema *Pazacalle*.

La guitarra dos y el bajo llevan una figuración de negras, corcheas, corcheas con punto, tresillo de corcheas (guitarra dos) y semicorcheas. Además presentan síncopas en varios compases.

**Ejemplo 94.** Figuraciones rítmicas usadas en la sección D del tema *Pazacalle*.

**Ejemplo 95.** Uso de síncopas en la sección D del tema *Pazacalle*.

Más adelante, en el compás 74, la batería presenta una variación rítmica, mientras que la guitarra dos y el bajo presentan la misma figuración.

**Ejemplo 96.** Variaciones rítmicas dentro de la batería. Sección D del tema *Pazacalle*.



Luego, del compás 75 al 88, la batería retoma el ritmo anterior, generando una concordancia rítmica con la guitarra dos y el bajo. Además, la guitarra y el bajo presentan algunas síncopas y las siguientes figuraciones: negras, negras con punto y corcheas.

**Ejemplo 97.** Figuraciones rítmicas y uso de síncopas en la sección D del tema *Pazacalle*.

**Ejemplo 98.** Figuraciones rítmicas y uso de síncopas en la sección D del tema *Pazacalle*.

### 2.2.4. Tratamiento armónico

En la introducción de la obra *Pazacalle*, se utiliza la tonalidad de Fa menor.

En la sección **A** nos encontramos con una progresión típica del género pasacalle: Im - bIII – V.

**Ejemplo 99.** Progresión armónica. Sección A del tema *Pazacalle*.

Más adelante en la sección **B**, se puede observar una modulación hacia la relativa mayor de Fa m (Lab). Esta presenta la siguiente progresión: bIII – bVII – bVI.

Example 100 shows a guitar solo in the key of F minor. The notation includes three chords:  $\flat III$  (Ab),  $\flat VII$  (Eb), and  $\flat VI$  (Db). The notes are written in a melodic line on a single staff.

**Ejemplo 100.** Progresión armónica. Sección B del tema *Pazacalle*.

Luego, en la parte **C**, se modula a Fam. Esta tonalidad se define claramente gracias al uso de un acorde disminuido, el cual se presenta en la melodía.

Example 101 shows a guitar solo in the key of F minor. The notation includes two chords:  $I m$  (Fm) and  $VII^\circ 7$  (E°7). The notes are written in a melodic line on a single staff.

**Ejemplo 101.** Progresión armónica. Sección C del tema *Pazacalle*.

Luego de la parte **C** se mantiene la tonalidad de Fam, ya que se repite la parte **A**, la cual, como ya se mencionó, presenta esta tonalidad.

En los primeros cuatro compases de la parte **D** se utilizan acordes de la tonalidad de Fam. Esta presenta la siguiente progresión:  $I m - \flat III - \flat VI - V$ .

Example 102 shows a guitar solo in the key of F minor. The notation includes four chords:  $I m$  (Fm),  $\flat III$  (Ab),  $\flat VI$  (Db), and  $V$  (C). The notes are written in a melodic line on a single staff.

**Ejemplo 102.** Progresión armónica. Inicio de la sección D del tema *Pazacalle*.

Del compás 65 al compás 73 se mantiene en la tonalidad de Fam. Además, se presenta un *dominante alterado*<sup>8</sup> (Do7alt) en los compases 71 y 72.

Example 103 shows a guitar solo in the key of F minor. The notation includes two  $C7alt$  chords circled in green. The notes are written in a melodic line on a single staff.

**Ejemplo 103.** Acorde de Do7 alterado. Sección D del tema *Pazacalle*.

En el compás 74 de la parte **D**, se utilizan cuatro acordes con la misma calidad, a excepción del primer acorde (Solm), el cual corresponde a Fa dórico ya que el acorde contiene la nota **D** natural (nota característica), la cual corresponde a este modo.

<sup>8</sup> Acorde que incorpora notas cromáticas, las cuales no pertenecen a la tonalidad.

Gtr 2

Gm Bbm C Bbm C Db C Bbm

**Ejemplo 104.** Acorde de *intercambio modal*<sup>9</sup>. Sección D del tema *Pazacalle*.

Más adelante, del compás 75 al 78, se presenta el acorde *Fm7(b5)*, generando una *meseta modal*<sup>10</sup>.

Gtr 1

75 accel. Fm7(b5) Fm7(b5)

**Ejemplo 105.** Meseta modal. Sección D del tema *Pazacalle*.

En el *outro*, se utiliza un acorde *Fm6*, propio de Fa dórico. Para el solista se sugiere el uso de la escala de Fa dórico para el *solo*.

Gtr 2

Fm6

**Ejemplo 106.** Uso del modo F dórico. Sección D del tema *Pazacalle*.

### 2.2.5. Tratamiento melódico

La melodía de la introducción está escrita en base a la escala pentatónica menor de Fa.

Gtr 2

**Ejemplo 107.** Melodía de la introducción del tema “Pazacalle”.

En la sección **A** y sección **B** se ha utilizado una melodía en base a la escala de Fa menor natural, a manera de 3ras superpuestas.

Gtr 1

**Ejemplo 108.** Melodía de la sección A del tema *Pazacalle*.

<sup>9</sup> Proceso armónico que consiste en emplear dentro de una tonalidad acordes de otra tonalidad o modo con la misma tónica.

<sup>10</sup> Ritmo armónico suficientemente lento como para establecer la modalidad por acorde.



**Ejemplo 109.** Melodía de la sección B del tema *Pazacalle*.

En estas secciones, el bajo toca la raíz y la quinta del acorde, y en algunos casos una nota de la escala de Fa menor.



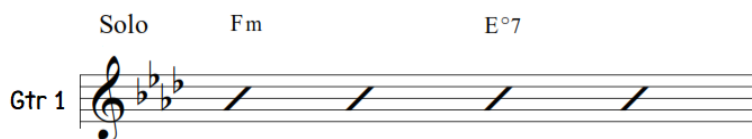
**Ejemplo 110.** Melodía del bajo en la sección A y B del tema *Pazacalle*.

En los compases 33, 35 y 36 de la parte **B**, se incluyó en la melodía una nota del arpeggio del acorde de Do: la tercera mayor.



**Ejemplo 111.** Nota del arpeggio de C mayor. Melodía de la sección B del tema “Pazacalle”.

En la parte **C** del compás 38 al 44, la melodía se ha dejado a criterio del intérprete, dando libertad al mismo para improvisar.



**Ejemplo 112.** Improvisación dejada a criterio del intérprete. Sección C del tema *Pazacalle*.

A su vez, en la parte **C**, la guitarra dos interpreta un *riff* mientras el solista improvisa. El *riff* se construyó con el arpeggio de Fa menor y el arpeggio de Mi disminuido. El bajo interpreta otro *riff* utilizando los mismos arpeggios.

Musical notation for Example 113, showing a guitar riff for Gtr 2 in F minor. The notation includes two measures with chords Fm and E7. The riff consists of eighth notes and quarter notes in the treble clef.

**Ejemplo 113.** Riff. Sección C del tema *Pazacalle*.

En los últimos dos compases de la parte **C**, la guitarra dos toca un *riff* utilizando notas de la escala de Fa menor. El bajo, toca la tónica del acorde.

Musical notation for Example 114, showing a guitar riff for Gtr 2 and Bass in F minor. The notation includes two measures with chords Fm and E7. The riff consists of eighth notes and quarter notes in the treble clef, and the bass line consists of quarter notes in the bass clef.

**Ejemplo 114.** Riff en base a la escala de Fa menor. Final de la sección C del tema *Pazacalle*.

En la sección **D**, la guitarra uno, a partir del compás 62, la melodía se ha dejado nuevamente al criterio del intérprete. La improvisación se la llevará a cabo en base a los acordes y la tonalidad o el modo.

Musical notation for Example 115, showing improvisation for Gtr 1 and Gtr 2 in F minor. The notation includes two measures with chords Fm and Ab. The riff consists of eighth notes and quarter notes in the treble clef, and the bass line consists of quarter notes in the bass clef. A yellow box highlights the improvisation section for Gtr 1, labeled "(Solo)".

**Ejemplo 115.** Improvisación dejada a criterio del intérprete. Sección D del tema *Pazacalle*.

En el compás 62 y 64, la guitarra dos y el bajo tocan al unísono una semifrase utilizando la escala menor de Fa.

Musical notation for Example 116, showing a semiphase for Gtr 2 and Bass in F minor. The notation includes two measures with chords D $\flat$  and C. The riff consists of eighth notes and quarter notes in the treble clef, and the bass line consists of quarter notes in the bass clef. A yellow box highlights the semiphase section, labeled "Semifrase".

**Ejemplo 116.** Semifrase en base a la escala menor de Fa. Sección D del tema *Pazacalle*.

Desde el compás 65 al 68, la guitarra dos interpreta un *riff* basado en la escala menor de Fa. Además, se agrega una quinta disminuida (5dis) como nota de paso.



**Ejemplo 117.** *Riff* basado en la escala menor de Fa con una 5dis como nota de paso.

Sección D del tema *Pazacalle*.

En la parte del bajo se ha escrito una línea de acompañamiento utilizando la raíz, la quinta y la sexta menor.



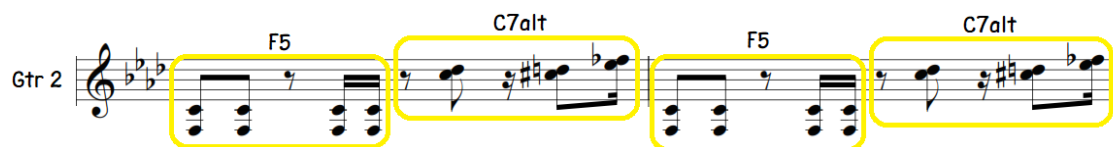
**Ejemplo 118.** Línea de acompañamiento en el bajo. Sección D del tema *Pazacalle*.

Desde el compás 69 al 70, la guitarra toca un *riff* a partir de la escala de Fa menor.



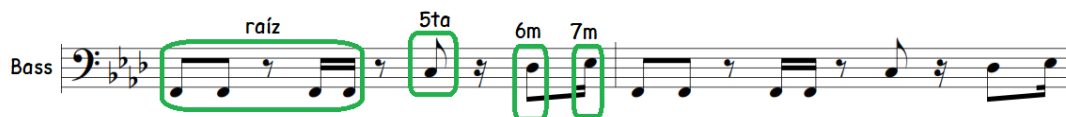
**Ejemplo 119.** *Riff* usado por la guitarra dos en base a la escala menor de Fa.

Los primeros dos tiempos de los compases 71 y 72, la guitarra dos presenta en el tiempo uno y dos, la raíz y la quinta del acorde F<sub>7</sub>am. En el tiempo tres y cuatro, toca la raíz, la novena bemol, la novena natural, la novena aumentada y la tercera mayor del acorde Do7<sub>9</sub>alt.



**Ejemplo 120.** Uso de acorde alterado (Do7<sub>9</sub>alt) dentro del *riff*. Sección D del tema *Pazacalle*.

En estos compases, el bajo toca la raíz, la quinta, la sexta menor y la séptima menor de la escala de Fa menor.



**Ejemplo 121.** Línea del bajo dentro de la sección D del tema *Pazacalle*.

En el compás 74, la guitarra dos interpreta un *riff* utilizando *power chords*<sup>11</sup>. Se incluyen dos acordes que no corresponden a la tonalidad de Fa menor: Solm y Do.

**Ejemplo 122.** *Riff* interpretado por la guitarra dos, utilizando *power chords*. Sección D del tema *Pazacalle*.

En la parte del bajo se han utilizado las terceras respectivas de los acordes.

**Ejemplo 123.** Uso de las terceras de cada acorde para la línea del bajo. Sección D del tema *Pazacalle*.

Desde el compás 75 al 78, la guitarra dos toca un *riff* basado en la escala de Fa locrio, ya que este contiene una de las notas características de este modo, la quinta disminuida.

**Ejemplo 124.** *Riff* basado en la escala de Fa locrio. Sección D del tema *Pazacalle*.

En la línea del bajo, se interpreta otro *riff* utilizando la raíz, la quinta disminuida, la tercera menor y la oncenava como nota de paso.

**Ejemplo 125.** *Riff* utilizado por el bajo en base a la escala de Fa locrio. Sección D del tema *Pazacalle*.

<sup>11</sup> Acordes que contienen raíz y quinta justa.

En el *outro*, la guitarra dos interpreta un *riff* utilizando la escala dórica de Fa, ya que la nota característica (Re<sup>♯</sup>), se encuentra en un tiempo fuerte. Este *riff* se interpreta y finaliza con un *fade out*<sup>12</sup>.



**Ejemplo 126.** Riff basado en la escala dórica de Fa. *Outro* del tema *Pazacalle*.

El bajo toca la raíz del acorde en dos octavas diferentes.



**Ejemplo 127.** Línea melódica del bajo, usando la raíz y octava del acorde. *Outro* del tema *Pazacalle*.

A continuación se expondrá una tabla que resume todo lo antes visto en esta obra:

| <b>Pazacalle</b>   | Introducción        | A         | B         | C              | A         | D           |
|--------------------|---------------------|-----------|-----------|----------------|-----------|-------------|
| <b>e</b>           |                     |           |           |                |           |             |
| Compás             | 4/4                 | 2/4       | 2/4       | 4/4            | 2/4       | 4/4         |
| Número de compases | 4                   | 16        | 16        | 8              | 16        | 28          |
| Tempo              | 80bpm               | 110bpm    | 110bpm    | 70bpm          | 110bpm    | 77-82-75bpm |
| Armonía            | Pentatónica menor   | Menor     | Menor     | Menor Armónica | Menor     | X           |
| Melodía            | F Menor pentatónica | Fm        | Fm        | Fm Armónica    | Fm        | X           |
| Ritmo              | Rock                | Pasacalle | Pasacalle | Rock           | Pasacalle | Rock        |

**Tabla 4.** Esquema de la obra *Pazacalle*.

<sup>12</sup> Disminuir progresivamente el volumen.



## Conclusiones

Al culminar el presente trabajo se determina lo siguiente:

El género rock es el resultado de la evolución del *rock and roll* de principios de la década de 1950 en EE.UU, convirtiéndose en una mezcla de varios estilos diferentes a mediados de 1960 en ese país y luego en Reino Unido. El rock nació de manera directa del blues, el rhythm n´blues originarios de la música de afrodescendientes norteamericanos y la música country. Por otro lado, el género rock ha generado múltiples posibilidades rítmicas y cada vez adopta una mirada diferente.

Por otra parte, para la descripción de la forma de los estilos rock, sanjuanito y pasacalle, se analizaron sus diferentes características: la forma, el ritmo, la armonía y la melodía, las cuales están consideradas como fuente de apoyo para el proceso de creación de las composiciones. En primer lugar, por medio del análisis de estos tres géneros se determina que poseen diferentes estructuras pero centradas en establecer una introducción del tema, un desarrollo y una culminación. Así mismo, se ha establecido que en la mayoría de los casos, estos géneros manifiestan una sección donde se desenvuelve un solo, en el caso de esta investigación están cifrados como partes **C** y **D**, y en este caso se ha otorgado la facultad de improvisar al instrumentista.

En cuanto al ritmo de estos géneros se concluye que el rock dispone un mayor rango de posibilidades dentro del movimiento rítmico a diferencia del sanjuanito y el pasacalle, esto se debe a las diversas combinaciones de ritmo que presenta como el rock progresivo, causadas por un amplio desarrollo de industria musical y la comercialización masiva de este género. Este tipo de recurso fue usado para la creación de las obras *San Juancito* y *Pazacalle*.

En lo referente a la armonía, se evidencia que el rock tiende a utilizar *power chords*, *riffs*, triadas, acordes con séptima y diferentes acordes extendidos<sup>13</sup>, mientras que en el sanjuanito y el pasacalle utiliza únicamente acordes de triada y acordes con séptima.

En cuanto a la melodía, dentro de los géneros sanjuanito y pasacalle se constata una singularidad que ambos comparten, se trata de la pentafonía, la cual está presente y caracteriza a dichos géneros. Por otro lado, el género rock presenta diversas posibilidades,

---

<sup>13</sup> Acordes con notas adicionales a su triada básica.

tanto modales como tonales, lo que enriquece la calidad musical dentro ambas composiciones, *San Juancito* y *Pazacalle*.

En resumen, la obra *San Juancito* y *Pazacalle*, se posicionan dentro del género rock fusión, esto se debe a que presenta elementos morfológicos, rítmicos, armónicos y melódicos del rock, el sanjuanito y el pasacalle, para posteriormente fusionar todos estos recursos y crear dos nuevas composiciones. Por lo tanto, se evidencia que la fusión de estos géneros musicales arroja como resultado un producto satisfactorio.

### **Recomendaciones**

Una vez culminado el presente trabajo se considera que podría servir como referencia para quienes deseen abrirse camino en la composición o en los arreglos musicales, y para aquellos que busquen trabajar con el género rock fusión.

Así mismo, se recomienda, tanto a estudiantes de música como a músicos profesionales, escuchar y analizar de manera analítica diferentes géneros, tomando en cuenta la forma o estructura, el ritmo, la armonía y la melodía. Para conseguir una sonoridad similar a la propuesta en este trabajo se sugiere escuchar a diferentes exponentes de rock progresivo como: Pink Floyd, Rush, Yes, Jethro Tull, King Crimson, Camel, Genesis, Emerson, Lake & Palmer, The Alan Parsons Project, etc., debido a su abundante riqueza musical, de la cual podemos nutrirnos para innovar nuestras propuestas compositivas, arreglísticas y de ejecución instrumental. Además, actualmente existen diversos recursos analíticos de las obras de los grupos señalados, ya sean estos: análisis armónicos, melódicos y formales, análisis históricos y bibliográficos, entre otros, lo que facilita aún más su estudio.

Para finalizar, vale mencionar que a medida que avanzan aspectos como: las nuevas tecnologías, las nuevas pedagogías, las nuevas investigaciones musicales, etc., se irán desarrollando nuevas formas de crear o interpretar música. Podría decirse que la música está en el aire, esperando ser tomada, como pequeños átomos que luego pasarán a formar una molécula, a su vez una célula, luego un tejido, hasta convertirse en un complejo organismo sonoro.

### Referencias

Almeida, G. (2016). *“Ecuameica”*: Elaboración de un portafolio de análisis musical de seis diferentes estilos propios de música tradicional de Ecuador y Jamaica que fusionados creen tres nuevos estilos de música del mundo, basándose en las similitudes de su contexto cultural, social y musical. (Tesis de pregrado). Universidad de las Américas, Ecuador. Recuperado de: <https://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6551>

Cattoi, B. (2020). *Apuntes de Acústica y escalas exóticas: Un manual sobre las escalas super completo*. Amazon Digital Services LLC - KDP Print US.

Crespo, J. (2011). *Guía de introducción a la música para jóvenes a través del rock* (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Ecuador. Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/357/1/TESIS.pdf>

Elasmar, W. (2008). *El rock and roll: un product con aura*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5137/tesis90.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Fernández, J. (2017). *Relaciones entre arte y rock. Aspectos relevantes de la cultura rock con incidencia en lo visual*. (Tesis Doctoral). Universidad del País Vasco: País Vasco. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/141698037.pdf>

BBC Four. (2009). *Prog Rock Britannia: An Observation in Three Movements*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00g8tfv>

Calderón, R. (2017). *Composición de un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz*. Recuperado de: <http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/9530/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-31.pdf>

Emerson, K. (2006). *Always Magic in the Air: The Bomp and Brilliance of the Brill Building Era*. Penguin Publishing Group.

Godoy, M. (2007). *Breve historia de la música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador.

Godoy, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/334748717/Historia-de-la-Musica-del-Ecuador-Mario-Godoy-pdf>

Gridley, M. (2008). *Clarifyng labels: Jazz, rock, funk and jazz-rock*. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007768308591211>

Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II*. Quito, Ecuador. Conmusica.

Guillen, S. / Puente, A. *Glam rock: Sexo, purpurina y lápiz de labios*. Lérida, España: Milenio.

Hinton, B. (1998). *Rock: The Rough Guide*. London: Rough Guides.

Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. FCE - Fondo de Cultura Económica.

Méndez, S. (2004). *Limusinas y estrellas: Medio Siglo de Rock 1954 – 2004*. Madrid, España: Calpe.

Mathes, J. (2007). *The analysis of musical form*. Pearson Prentice Hall.

Menn, D. (1998). *Secretos de los grandes – Maestros de la Guitarra*. Madrid, España: Celeste.

Miller, R. (1996). *Modal Jazz Composition and Harmony*. Rotemburgo, Alemania: Advance Music.

Moreno, S.L., (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio.

Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Publicación y edición auspiciadas por el Ministerio de Cultura del Ecuador.

Muñoz, M. (2009). *Identidades musicales Ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en quito de una serie de productos radiales sobre música nacional*. (Tesis de pregrado). Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador. Recuperado de:

<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/2577/1/TESIS%20IDENTIDADES%20MUSICALES%20ECUATORIANAS.pdf>

Muñoz, X. (2011). *Estudio semántico y sociológico del sanjuanito*. (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Ecuador. Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/2002/1/tle177.pdf>

Paredes, A. (2017). *Mixturas: 7 canciones propias compuestas en géneros populares (funk, jazz, raggae, bossa nova, rock y música ecuatoriana)*. (Tesis de pregrado). Universidad de los Hemisferios, Ecuador. Recuperado de:

<http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/xmlui/handle/123456789/685>

Ponce, C. (2017). *Producción Musical del tema "Rhythm of the soul" del artista "CP"*. Recuperado de:

<https://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/7088/1/UDLA-EC-TTSGPM-2017-28.pdf>

Shapiro, H. (2006). *Historia del rock y las drogas - La influencia de las drogas en la música popular, desde el jazz hasta el hip-hop*. Barcelona, España: Robinbook.

Sierra i Fabra. J. (2016). *Historia del rock, la música que cambió el mundo*. Madrid, España: Siruela.

Sigalas, D. (2020, June 19). *Bohemian Rhapsody- FULL Song Chord Analysis [from a musicologist ] #bohemianrhapsody #chordanalysis*. YouTube. Retrieved September 29, 2022, from [https://www.youtube.com/watch?v=si6GcpZ\\_w4M](https://www.youtube.com/watch?v=si6GcpZ_w4M)

Stornaiolo. A. (2016, Noviembre). El rock: de la rebelde autenticidad a la forma-mercancía. *Mundos plurales, volumen 3* (Número 2), pag 51. Recuperado de:

<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/11321/1/RFLACSO-MP3%282%29-04-Stornaiolo.pdf>

Wong, K. (2010). *La música Nacional Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de las Américas.

Yagoda, B. (2015). *The B Side: The Death of Tin Pan Alley and the Rebirth of the Great American Song*. Penguin Publishing Group.

Zambonino, F. (2017). *Sensaciones de aires andinos: Adaptación del patrón rítmico del sanjuanito mestizo en su edad de oro (1920-1950) a una batería estándar en una propuesta de interpretación demostrada en un recital*. (Tesis de pregrado). Universidad de las Américas, Ecuador. Recuperado de:

<https://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/7111>

## Anexos

Score

### Sanjuancito

Compositor: Nelson Javier Márquez Jaramillo.

(♩=70)

The score is for the piece "Sanjuancito" by Nelson Javier Márquez Jaramillo. It is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 70. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, Electric Bass, and Drum Set. The second system includes parts for Acoustic Guitar 1 (labeled "Gtr. 1"), Acoustic Guitar 2 (labeled "Gtr. 2"), Electric Bass (labeled "E.B."), and Drum Set (labeled "D. S.").

**Acoustic Guitar 1:** Treble clef, 2/4 time. Chords: Em, G, B7b9(11)/E, Em. Dynamics: *p*.

**Acoustic Guitar 2:** Treble clef, 2/4 time. Rhythmic accompaniment. Dynamics: *p*.

**Electric Bass:** Bass clef, 2/4 time. Rhythmic accompaniment. Dynamics: *p*.

**Drum Set:** Standard drum notation with dynamics: *p*.

**System 2:**

**Gtr. 1:** Treble clef, 2/4 time. Chords: Em, G, B7b9(11)/E, Em. Dynamics: *p*.

**Gtr. 2:** Treble clef, 2/4 time. Rhythmic accompaniment.

**E.B.:** Bass clef, 2/4 time. Rhythmic accompaniment.

**D. S.:** Standard drum notation with dynamics: *p*.

2

## Sanjuancito

(♩=90)

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

9

13

Em G B7b9(11)/E Em

f

f

f

f



## Sanjuancito

3

The musical score for "Sanjuancito" is presented in two systems, measures 17-24. The score is written for five staves: *itr. 1* (first treble clef), *itr. 2* (second treble clef), E.B. (bass clef), and D.S. (drum set). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 17-20, and the second system covers measures 21-24. The *itr. 1* staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The *itr. 2* staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The E.B. staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The D.S. staff contains a drum pattern with eighth notes and rests. Chord symbols are placed above the *itr. 2* staff: Cmaj7, Gmaj7, Bm7, and Em7. The piece concludes with a 4/4 time signature.

4

## Sanjuancito

25 Solo E dorian % % %

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

29 Utilizar escala E blues menor

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

*ff*

*ff*

Fill

## Sanjuancito

5

33 Eaeolian %

itr. 1

itr. 2

E.B.

D.S.

35

itr. 1

itr. 2

E.B.

D.S.

*f*

*f*

*f*

*f*

Em G B7b9(11)/E Em

6

Sanjuancito

39

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

Em G B7b9(11)/E Em

43

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

Cmaj7 Gmaj7 Bm7 Em7

## Sanjuancito

7

47 *rit.*

i.tr. 1

i.tr. 2

E.B.

D.S.

51 (♩=85)

i.tr. 1

i.tr. 2

E.B.

D.S.

8

## Sanjuancito

53

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

Solos

(♩.=100) Utilizar escala blues menor de E

55 Em7 % % %

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

## Sanjuancito

9

59 % % % %

itr. 1

itr. 2

E.B.

59

D. S.

63

itr. 1

itr. 2

E.B.

63

D. S.

*ff*

*ff*

*ff*

10

## Sanjuancito

Utilizar escala blues menor de E

67 Em7 % % %

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

71 E5 % % %

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.



## Sanjuancito

11

Musical score for measures 75-78. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: itr. 1 (treble clef), itr. 2 (treble clef), E.B. (bass clef), and D.S. (drum set). Measures 75-78 are marked with a percentage sign (%). The notation includes rests, eighth notes, and sixteenth notes.

Musical score for measures 79-82. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: itr. 1 (treble clef), itr. 2 (treble clef), E.B. (bass clef), and D.S. (drum set). Measures 79-82 are marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and chords. Chord symbols are provided below the E.B. staff: Cmaj7, Gmaj7, Bm7, and Em7.

12

## Sanjuancito

83

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

Cmaj7 Gmaj7 Bm7 Em7 Em7

87

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

Cmaj7 Gmaj7 Bm7 Em7

## Sanjuancito

13

91

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

Cmaj7 Gmaj7 Bm7 Em7 B7 Em7

95

Outro

itr. 1

itr. 2

E.B.

D. S.

*rit.*

Em

Score

## Pazacalle

Compositor: Nelson Javier Márquez Jaramillo.

$\text{♩} = 80$

Electric Guitar 1  
*mf*

Electric Guitar 2  
*mf*

Electric Bass  
*mf*

Drum Set  
*mf*

$\text{♩} = 110$

Gtr. 1  
*f*  
Ritmo de batucada  
F m

Gtr. 2  
*mf*

E.B.  
*ff*

D. S.  
*ff*

Pazacalle

2  
9

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

A<sup>b</sup>

C

9

This musical score for 'Pazacalle' covers measures 9 to 12. It is written in a 2/9 time signature and the key of B-flat major. The score includes four staves: Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). Gtr. 1 features a melodic line with a slur over measures 9 and 10. Gtr. 2 provides harmonic accompaniment with chords A<sup>b</sup> and C. The E.B. part consists of a simple bass line. The D.S. part shows a consistent drum pattern with accents (>) and mutes (x) on the snare and cymbals.

13

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

F<sup>m</sup>

13

This musical score covers measures 13 to 16. It continues the piece in the same 2/9 time signature and key. Gtr. 1 has a melodic line with a slur over measures 13 and 14. Gtr. 2 continues with harmonic accompaniment, including the F<sup>m</sup> chord. The E.B. and D.S. parts maintain their respective parts from the previous section.

Pazacalle 3

Musical score for Pazacalle, measures 17-20. The score is written for four parts: Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). Measure 17 starts with a treble clef and a key signature change to three flats. Chord changes are indicated as  $A^b$  and  $C$ . The Gtr. 1 part features a melodic line with slurs and accents. The Gtr. 2 part provides harmonic support with chords and single notes. The E.B. part has a simple bass line. The D. S. part shows a rhythmic pattern with accents and slurs.

Musical score for Pazacalle, measures 21-24. The score continues with the same four parts: Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., and D. S. Chord changes are indicated as  $A^b$ ,  $E^b$ , and  $D^b$ . The Gtr. 1 part features a melodic line with slurs and accents. The Gtr. 2 part provides harmonic support with chords and single notes. The E.B. part has a simple bass line. The D. S. part shows a rhythmic pattern with accents and slurs.

Pazacalle

4  
25

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

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

Detailed description: This system contains the first four measures of the Pazacalle piece. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 4 starts with a guitar solo on the first guitar (Gtr. 1) and a bass line on the electric bass (E.B.). The second guitar (Gtr. 2) plays chords. Chord markings A $\flat$ , E $\flat$ , and D $\flat$  are placed above the Gtr. 2 staff. The double bass (D. S.) part is shown with a fret number of 25 and includes 'x' marks indicating muted notes.

29

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

F $m$  A $\flat$

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The key signature remains three flats. Measure 29 features a guitar solo on Gtr. 1 and a bass line on E.B. Chord markings F $m$  and A $\flat$  are placed above the Gtr. 2 staff. The D. S. part continues with fret number 29 and muted notes.

Pazacalle

33 5

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

## Solo

37

$\text{♩} = 70$

*f*

Fm E°7

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.



## Pazacalle

6  
39

Gtr. 1 *ff*

Gtr. 2

E.B.

D. S.

39

3/4

4/4

4/4

4/4

41

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

41

4/4

4/4

4/4

4/4

3

3

3

Pazacalle  
*rit.*

7

Musical score for Pazacalle, measures 43-44. The score is in 2/4 time and features four staves: Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature has three flats. Measure 43 shows a guitar solo in Gtr. 1 with a slash, while Gtr. 2 and E.B. play a rhythmic accompaniment. Measure 44 continues the accompaniment and ends with a final chord in Gtr. 1.

Musical score for Pazacalle, measures 45-48. The score is in 2/4 time and features four staves: Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature has three flats. Measure 45 starts with a tempo marking of ♩=110 and a dynamic marking of *f*. Gtr. 1 plays a melodic line with a slur over measures 45-48. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment with a chord marked Fm. E.B. plays a simple bass line. D. S. plays a complex rhythmic pattern with accents and slurs.

Pazacalle

8  
49

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

A<sup>b</sup>

C

Detailed description: This system contains measures 8 through 49 of the piece 'Pazacalle'. It features four staves: Gtr. 1 (treble clef), Gtr. 2 (treble clef), E.B. (bass clef), and D. S. (drum set). The key signature has three flats. Gtr. 1 has a melodic line with a slur over measures 8-9 and another slur over measures 10-11. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment with chords A<sup>b</sup> and C. E.B. has a simple bass line. D. S. has a consistent drum pattern with accents (>) and mutes (x).

53

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

F<sup>m</sup>

Detailed description: This system contains measures 53 through 59. It features the same four staves as the previous system. Gtr. 1 has a melodic line with a slur over measures 53-54 and another slur over measures 55-56. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment with chords F<sup>m</sup>. E.B. has a simple bass line. D. S. has a consistent drum pattern with accents (>) and mutes (x).

57 Pazacalle *rit.* 9

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

(Solo)

61  $\text{♩} = 77$  *accel.*

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

## Pazacalle

10  
63

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Fm Ab Db C

Detailed description: This system contains measures 10 through 13 of the piece. Measure 10 is marked with a rehearsal mark '10' and a measure number '63'. The first guitar part (Gtr. 1) is marked with a diagonal slash, indicating it is not to be played. The second guitar part (Gtr. 2) features chords Fm and Ab in measure 10, and Db and C in measure 11. The electric bass (E.B.) and double bass (D. S.) parts have rhythmic patterns of eighth notes and quarter notes.

♩=82

63

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. Measure 14 is marked with a rehearsal mark '63'. The tempo is indicated as ♩=82. The first guitar part (Gtr. 1) is again marked with a diagonal slash. The second guitar part (Gtr. 2) and electric bass (E.B.) parts feature melodic lines with slurs. The double bass (D. S.) part continues with its rhythmic pattern.

## Pazacalle

11

Musical score for Pazacalle, measures 67-78. The score is arranged in four staves: Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 67 starts with a treble clef and a key signature change to three flats. Gtr. 1 has a whole rest. Gtr. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes with a slur over measures 67-68 and a triplet of eighth notes in measure 78. E.B. plays a melodic line with a slur over measures 67-68. D. S. plays a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of eighth notes in measure 78.

Musical score for Pazacalle, measures 69-78. The score is arranged in four staves: Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 69 starts with a treble clef and a key signature change to three flats. Gtr. 1 has a whole rest. Gtr. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes with a slur over measures 69-70 and a triplet of eighth notes in measure 78. E.B. plays a melodic line with a slur over measures 69-70. D. S. plays a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of eighth notes in measure 78. A tempo marking of quarter note = 78 is present above measure 69.

## Pazacalle

12  
71

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

$\text{♩} = 77$

73

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

Gm Bbm C Bbm C Db C Bbm

3 3

F m7(b5) Pazacalle  
*accel.* F m7(b5)

13

Musical score for Pazacalle, measures 75-80. The score is written for four parts: Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature is F major (one flat). The time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Gtr. 1:** Measures 75-80 are marked with a double slash, indicating they are to be played as a whole.
- Gtr. 2:** Measures 75-80 contain a melodic line with eighth and quarter notes, including a fermata over the final note of measure 75.
- E.B.:** Measures 75-80 contain a bass line with quarter and eighth notes, including a fermata over the final note of measure 75.
- D. S.:** Measures 75-80 contain a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'x' above the notes.

Musical score for Pazacalle, measures 77-80. The score is written for four parts: Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., and D. S. The key signature is F major (one flat). The time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Gtr. 1:** Measures 77-80 are marked with a double slash, indicating they are to be played as a whole.
- Gtr. 2:** Measures 77-80 contain a melodic line with eighth and quarter notes, including a fermata over the final note of measure 77.
- E.B.:** Measures 77-80 contain a bass line with quarter and eighth notes, including a fermata over the final note of measure 77.
- D. S.:** Measures 77-80 contain a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'x' above the notes.



**Quatro**  $\text{♩} = 84$  Pazacalle  
79 Edorian Fade out (Disminuir progresivamente el volumen)

Gtr. 1

Gtr. 2 Fm6

E.B.

D. S.

81

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

## Pazacalle

15

83

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

85

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

D. S.

## Pazacalle

16  
87

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

87

D. S.

The musical score for 'Pazacalle' is presented in four staves. The first staff, labeled 'Gtr. 1', contains a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a series of diagonal slashes indicating muted or sustained notes. The second staff, 'Gtr. 2', features a treble clef and a melodic line with eighth and quarter notes, including a slur over a sequence of notes. The third staff, 'E.B.', uses a bass clef and provides a bass line with dotted and eighth notes. The fourth staff, 'D. S.', is a double bass line with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, likely representing fretted notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line, with measure numbers 16 and 87 indicated at the beginning of the first measure.